

Université de Montréal

Les pratiques du vinyle : nostalgie et médiation

par

Julien Boumard Coallier

Département de communication
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître es sciences
en sciences de la communication

Mars 2012

© Julien Boumard Coallier, 2012

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Les pratiques du vinyle : nostalgie et médiation

présenté par

Julien Boumard Coallier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Thierry Bardini

président-rapporteur

Line Grenier

directeur (ou directrice) de recherche

Lorna Heaton

membre du jury

Sommaire

Dans ce mémoire, j'explore les pratiques musicales du vinyle et démontre de quelles manières la nostalgie en est une des médiations. En m'appuyant sur la notion de nostalgie telle que développée par Svetlana Boym (2002), je propose de comprendre ces pratiques comme un lieu où cohabitent à la fois la nostalgie réflexive et la nostalgie restauratrice. Plus précisément, j'argue que les reconstructions du passé et les éléments d'authenticité qui traversent les pratiques à l'étude ne doivent pas être considérés comme le gage d'une nostalgie tendant vers le « *homecoming* » ou le retour à un passé figé, immuable; ils devraient plutôt être vus comme relevant d'un engagement réflexif eu égard au passage du temps à travers les productions de mémoires individuelles et culturelles. L'exploration empirique s'effectue par le biais d'entrevues semi-directives itératives et *in situ* réalisées avec quatre répondants. Les propos que j'ai recueillis et retranscrits forment la matière à partir de laquelle je construis mon analyse qui permettant ainsi de mettre en évidence la complexité des activités liées aux vinyles ainsi que les différents aspects mémoriels et temporels qu'ils mettent en œuvre.

Mots clés : vinyles, nostalgie, mémoire, média résiduel

Abstract

This thesis explores the vinyl practices and demonstrates how nostalgia serves/appears as one of the mediations. Based on Svetlana Boym's (2002) notion of nostalgia, this paper will understand these practices as a place where both restorative and reflexive nostalgia coexist. It will be argued, more specifically, that the reconstructions of past and the elements of authenticity — which are inextricably linked to the vinyl practices — cannot be taken as the pledge of nostalgia that would lean towards a “homecoming” or return to a fixed past, but rather as the ability to engage in reflexivity regarding the passing of time through individual and cultural memory productions. To do so, iterative and *in situ* interviews were conducted with four referees. The analysis of such issues is based on the comments collected from the interviews, which highlight the complexity of the vinyl activities and the different memorial and temporal aspects that are embodied within them.

Keywords : vinyl, nostalgia, memory, residual media

Table des matières

Sommaire	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des annexes	vii
Remerciements	ix
Introduction	1
1. Chapitre1 : Problématisation	7
1.1 Par delà l’obsolescence et l’innovation : le vinyle comme media résiduel	7
1.1.1 Repères historiques.....	7
1.1.2 Le déclin du vinyle : Pour qui?	7
1.1.3 Des vinyles aujourd’hui	11
1.2 Les pratiques du vinyle, productrices de nostalgie	13
1.3 Par delà le déterminisme : la médiation	16
2. Chapitre 2 : Méthodologie	6
2.1 S’intéresser aux connaisseurs	21
2.2 Pluralité des pratiques : enjeu méthodologique et non théorique	21
2.3 Méthode de recrutement : le bouche à oreille	23
2.4 Une méthodologie inspirée d’Hennion	24
2.5 Comment parler des pratiques et de la nostalgie	28
3. Chapitre 3 : Analyse	20
3.1 Portraits	20
3.1.1 Marc.....	20
3.1.2 David	40
3.1.3 Simon	50
3.1.4 Céline	60
3.2 La présence physique des vinyles et leur matérialité	69
3.2.1 De quels vinyles s’agit-il?	69
3.2.2 Les pochettes.....	71
3.2.3 Entre matérialité et malléabilité	72
3.2.4 L’écoute continue	73
3.2.5 Des vinyles en bon état	74
3.2.6 Les dispositions des objets ou la question de l’espace.....	75
3.3 Circulation et provenance : l’usagé et le neuf	77
3.3.1 Vinyles usagés.....	78
3.3.2 Vinyles neufs.....	81
3.4 Entre efforts et connaissances	85
3.4.1 Engager son corps	85
3.4.2 Le corps qui connaît, le corps qui ressent.....	90
3.5 Les pratiques du vinyle : personne n’est seul	97
3.5.1 Les acteurs de la circulation	97
3.5.2 Les magasins : lieux d’interaction et de dispositions particulières	98
3.5.3 Appartenances	102
4. Discussion	33

4.1 Les vinyles comme médias résiduels : le terrain de tensions temporelles	33
4.1.1 Remettre en cause l'opposition « ancien/nouveau »	33
4.2 Les productions de mémoires	115
4.2.1 Les souvenirs.....	115
4.2.2 Les mémoires culturelles	118
4.3 Entre nostalgie restauratrice et nostalgie réflexive	127
4.3.1 L'authenticité dans la production de nostalgie	128
4.3.2 Le fossé temporel : lieu de la nostalgie réflexive ?	134
Conclusion	110
Bibliographie	148
Sites Internet	151
Annexes	x
Annexe 1 - Marc.....	xi
Annexe 2 -David	xii
Annexe 3 -Simon.....	xiii
Annexe 4 - Céline.....	xiv

Liste des annexes

Annexe 1 - Marc	xi
Annexe 2- David	xii
Annexe 3- Simon	xiii
Annexe 4- Céline	xiv

*À ma grand-mère qui m'a offert sa table tournante, sans laquelle mon mémoire aurait
pu être tout autre*

Remerciements

Ce travail a été pour moi un défi de tous les jours dans lequel je me suis beaucoup impliqué et qui a été très personnel. Toutefois, il n'aurait pas pu être réalisé et n'aurait pas été aussi stimulant sans la participation des répondants. Je vous remercie tous pour votre enthousiasme et votre patience, votre accueil et votre sincérité. J'espère que ces entrevues ont été pour vous enrichissantes tout autant qu'elles l'ont été pour moi. Je vous en suis grandement reconnaissant! Je tiens à remercier également ma famille qui m'a encouragé et qui s'est intéressée à mon sujet. Plus spécialement, je remercie mes parents qui, malgré la distance, m'ont accompagné tout au long de ce projet. Vous m'avez été d'une grande aide et l'intérêt que vous portez à tout ce que j'entreprends est une belle preuve d'amour.

Je ne pourrais jamais oublier non plus mes amis qui ont été constamment près de moi même dans les moments plus difficiles. Mis à part les blagues et les moqueries amicales sur le « min-max », je sais que je peux compter sur vous. Charles, Pierre et Sybille! Une chance que vous ayez fait une maîtrise en même temps que moi sinon à qui aurais-je parlé de métho?

J'aimerais aussi remercier le CPCC et toutes les personnes que cela comprend pour leurs conseils et leur écoute. Finalement, j'aimerais dire le plus grand des mercis à Line Grenier qui m'a guidé pendant ce mémoire. Ta gaieté et ton entrain ont fait de la maîtrise une expérience inoubliable. La pertinence de tes commentaires ainsi que ton esprit critique aiguisé m'ont grandement aidé à faire avancer ce mémoire, mais ils m'ont également fait grandir. Ton aide a été des plus précieuses et je suis content de faire partie de ceux qui ont eu la chance de t'avoir comme directrice.

Une page va se tourner, mais elle me laissera un souvenir ému de ce parcours universitaire.

Merci à toutes et à tous!

Introduction

C'est durant mes quelques années à l'université que j'ai rattrapé mon « retard musical » en terme de classiques (« classique » entendu majoritairement en tant que groupes ou chansons auxquels les gens autour de moi prêtaient ce terme) surtout lorsqu'il s'agissait de *classic rock* américain et anglais des années 60 et 70, mais aussi dans le domaine du blues ou du rockabilly. En réalité, j'ai développé un intérêt particulier pour la musique de cette époque, plus particulièrement pour des groupes ou artistes comme le Velvet Underground, Led Zeppelin, les Rolling Stones, Jimi Hendrix, Canned Heat, Chuck Berry, Stevie Wonder, Lee Moses (pour n'en citer que quelques uns). Peut-être que si je vous dis que je joue de la guitare vous comprendrez mieux ces préférences. Outre les tonalités des guitares et les *riffs bluesy* qui me transportent, la musique de cette époque a pour moi un son très particulier qui a piqué ma curiosité et nourrit mon désir de découvrir et d'en connaître plus. Je dois mon intérêt pour cette musique à plusieurs personnes, notamment certains amis qui m'ont ouvert les yeux et guidé dans ces avenues encore inexplorées.

Bref, c'est dit! Mes préférences musicales n'ont plus de secret pour vous. Je me suis confiné à cette bulle musicale (quand même assez vaste) pendant relativement longtemps, sans pouvoir, mais surtout sans vouloir, en sortir. Puis, tout en explorant cette musique d'une ancienne époque, sont arrivés la table tournante et les vinyles. Si mes souvenirs sont exacts, l'acquisition de cette première et unique table tournante a été antérieure à celle des vinyles et ne résulte pas d'une recherche ou d'une envie de longue date. C'est plutôt en discutant avec mon colocataire, et en réalisant que ma grand-mère n'utilisait plus la sienne, que l'idée de me munir de cet objet est née. Cette acquisition serait-elle le fruit du hasard? Mais peut-être que ce hasard ne serait pas complètement innocent vu ma prédisposition à la musique dont je viens de vous parler. Quoiqu'il en soit, une fois en possession de cette table, je me suis créé ma petite collection en allant dans

quelques magasins de vinyles usagés et en demandant les anciens vinyles des membres de ma famille qui, quand je leur faisais part de ma requête, avaient toujours l'air à la fois surpris et enthousiastes.

L'écoute de vinyles sur cette table tournante me procurait un plaisir un peu étrange et me plongeait dans une ambiance difficilement descriptible. Je n'étais d'ailleurs pas le seul à le sentir et à le réaliser. Par exemple, je me souviens mon ami Bertrand me dire, avec le ton enjoué qui le caractérise, quelque chose du genre : « J'aime ça être chez toi. C'est le fun. On est dans ton salon, on boit une bière, on met un vinyle! »

Cette attirance vers ces objets suscitait chez moi une sorte d'incompréhension qui m'a poussé à questionner les vinyles, et à chercher ce qui se passait dans la relation des individus avec ces derniers. Inutile de vous dire que cette recherche est très personnelle et qu'elle est étroitement liée à mes intérêts et à mes propres pratiques.

Faisant la revue de littérature qui a alimenté mon travail de problématisation, une intuition m'est venue, celle que les pratiques du vinyle pouvaient contenir des éléments de nostalgie. Cette intuition sur laquelle j'ai bâti mon projet représente l'angle d'attaque que j'ai choisi, les lunettes bien particulières à travers lesquelles j'observe les vinyles et les pratiques dans lesquelles ils s'inscrivent. L'aspect mémoriel que la nostalgie suggère est donc une porte d'entrée, une manière singulière de traiter ce sujet. J'explorerai dans les prochaines pages comment la nostalgie médie les pratiques du vinyle.

Dans un premier temps, je ferai un bref retour historique sur les vinyles afin de comprendre qui les utilisent de nos jours, dans quels lieux les retrouve-t-on, etc. Ceci permettra de relativiser les expressions comme la « mort » ou la « disparition » des vinyles que l'on a pu entendre ces dernières années dans les medias et de me détacher du déterminisme encore très présent en communication et dans les sciences sociales en générales. De plus, à travers le portrait historique et ma revue de littérature, j'aurais l'occasion de parler des

différentes pratiques et de développer mon idée selon laquelle les pratiques seraient productrices de nostalgie. À ce stade, j'expliquerai ce que j'entends par nostalgie en me basant sur la double conception de Svetlana Boym (2001), et comment je conçois la nostalgie en tant que médiation et le fait que ce concept, bien qu'il n'en soit pas toujours question de manière explicite, reste en filigrane tout au long du mémoire.

Le deuxième chapitre sera dédié à la méthodologie employée dans ce mémoire. J'y présenterai sommairement ma posture épistémologique, qui tend vers le pôle subjectiviste, et la manière avec laquelle j'ai mené à bien ma recherche, soit par le déroulement d'entrevues ouvertes, itératives, et *in situ*. Ces entrevues sont une manière pour moi de m'intéresser aux connaisseurs et d'explorer les pratiques du vinyle à travers les récits qu'en font les répondants. D'ailleurs, j'en profiterai pour éclaircir la notion de « pratique », ce qu'elle inclut et ce qu'elle laisse de côté. Finalement, ce chapitre explicitera la façon dont je m'inspire de la méthodologie qu'emploie Antoine Hennion pour repérer et comparer des goûts et des attachements, et j'y expliquerai comment je vais rendre compte des pratiques et de la nostalgie.

Ensuite arrive le « cœur » de ma recherche que je divise en deux parties : l'analyse et la discussion. Tout d'abord, dans l'analyse, je dresse les portraits des répondants car ils représentent le point de départ et le matériau même de l'analyse. En ayant choisi de faire une recherche exploratoire, ces portraits sont, selon moi, un passage obligé. À la lumière de ces portraits, je dégagerai différents éléments qu'il me semble pertinent de développer afin de prendre connaissance des pratiques dont il est question. Ces éléments se déclinent en quatre thèmes majeurs. Dans le premier, j'examine les vinyles sous un aspect matériel et physique. Je m'intéresse aussi bien à la pochette des vinyles qu'à l'écoute que leur matérialité semble susciter chez les répondants. Dans le second, j'aborde les questions de circulation et de provenance à partir de la différenciation entre vinyles usagés et vinyles neufs. Puis, je rends compte des efforts déployés par les répondants dans leurs pratiques, l'engagement du corps

(et de l'esprit) que suscitent ces dernières ainsi que l'évolution des connaissances. Enfin, je termine ce chapitre en me penchant sur les acteurs de la mise en circulation (la famille par exemple), les magasins en tant que lieux spécifiques et l'appartenance des répondants à des collectifs qui permettent de les inclure dans des contextes plus larges.

Le chapitre suivant est l'occasion d'aborder ce qui ressort de l'analyse, de faire des allers-retours entre la problématisation et les éléments nouveaux que j'ai rencontrés dans le cadre de, et grâce à, l'exploration empirique. Je ferai tout d'abord un retour sur le concept de « média résiduel » pour montrer que, consécutivement à l'analyse des entrevues, ce terme permet d'envisager les pratiques du vinyle comme le terrain de tensions temporelles. Ensuite, je montrerai de quelles manières ces pratiques sont productrices de mémoires et comment elles produisent à la fois des souvenirs personnels et des mémoires culturelles chargées d'histoire. Pour terminer, j'aborderai la question de la nostalgie. Je présenterai les deux manières dont Boym conçoit la nostalgie, soit d'une part la nostalgie restauratrice et d'autre part la nostalgie réflexive, et comment elles peuvent être associées aux pratiques auxquelles je m'intéresse. J'expliquerai également comment je perçois la relation qu'entretiennent la nostalgie et l'authenticité chez les répondants. En conclusion, je reviendrai brièvement sur les résultats de cette recherche et les limites de celle-ci, et proposerai des questionnements susceptibles de conduire à de nouvelles recherches.

1. Chapitre1 : Problématisation

1.1 Par delà l'obsolescence et l'innovation : le vinyle comme media résiduel

1.1.1 Repères historiques

Suite à plusieurs modifications d'appareils de traitement du son (phonographe ou gramophone), le vinyle entre sur les marchés présenté comme une technologie permettant l'écoute à la maison. Le premier format introduit par Columbia en 1948 promouvait un vinyle « long jeu » (*LP*) de 33 tours 1/3. Cette technologie s'est développée durant la guerre en Asie du Sud-Est car les activités militaires bloquaient l'approvisionnement en gomme-laque, matière première des disques 78 tours durant la première moitié du XXe siècle. Le remplacement de la gomme-laque par le vinyle, a permis d'améliorer la qualité du son et de donner au vinyle un statut de qualité supérieure, de plus haute fidélité, soit un son se rapprochant plus du signal d'origine, celui que l'on aurait lors d'un concert ¹. Afin d'illustrer cette dernière idée, lors des premières utilisations du vinyle à la radio, les animateurs pouvaient prétendre que des musiciens jouaient dans leur studio tellement la qualité s'était améliorée. Un an plus tard, d'autres formats de vinyles sont apparus, comme le « jeu court » (*EP*) de 12 pouces à 45 rpm introduit par GE, et le « *single* » de 7 pouces aussi à 45 rpm (rotations par minute), inventé par RCA-Victor. (Rietveld, 2007)

1.1.2 Le déclin du vinyle : Pour qui?

Face à l'apparition du disque compact (CD) et son positionnement comme format dominant dans l'industrie de l'enregistrement sonore (je mentionne en particulier le CD car c'est ce support qui a eu le plus de succès, mais il ne faut pas oublier tout de même les supports qui ont eu cours entre le CD et le vinyle, tels que

¹ www.universalis-edu.com/encyclopedie/electro-acoustique/#

les cassettes 4 et 8 pistes et les cassettes), le vinyle a beaucoup perdu en popularité. En 1989, c'est-à-dire 8 ans après l'apparition des CDs, ceux-ci sont devenus le format principal de l'écoute de musique et l'industrie a réussi à renverser la vapeur en générant 2,69 billions de dollars US avec les CDs, contrairement aux vinyles qui ne généraient plus que 232 millions de dollars US (Hayes, 2006, p.57).

Toutefois, selon David Hayes dans « « Take Those Records off the Shelf » : Youth and Music Consumption in the Postmodern Age » (2006), cela s'explique par la reconfiguration de la consommation musicale. En reprenant les études de Dannen (1990), Goodman (1997) et Haring (1996), Hayes montre qu'il est possible de dépeindre une image assez péjorative des responsables de cette industrie. Selon les auteurs qu'il cite, les industriels auraient tenté de démanteler les habitudes de consommation des acheteurs de vinyles au profit des CDs car ce nouveau support représenterait un marché plus attrayant et plus profitable. Pour ce faire, le pressage de certains vinyles fut interdit, l'option pour les magasins de retourner les vinyles invendus supprimée, et le coût des Cds gonflé artificiellement (Hayes, op. cit.).

Dans cette reconfiguration de la consommation musicale (due au changement de format), plus que deux solutions d'acquisition s'offraient aux amateurs de vinyles : un nombre limité de magasins indépendants, ainsi que les magasins de vinyles usagés. Le déclin était donc annoncé. Avec d'un côté le vinyle comme objet de pratique d'écoute (alors qu'aujourd'hui il ne réfère pas qu'à l'écoute), et de l'autre l'innovation technologique dans ce domaine et l'arrivée sur le marché de nouveaux supports, certaines personnes peuvent toujours croire à la caducité de cet artefact, voire à sa mort. Il est vrai que le vinyle n'est plus aussi dominant que lors de son apparition dans l'industrie de l'enregistrement sonore, mais nous allons voir que l'on ne peut pas pour autant parler de sa disparition.

Dans son texte « *Vinyl Junkies and the Soul Sonic Force of the 12-Inch Dance Single* », Rietveld (2007) démontre que malgré la diminution de la pratique

traditionnelle du vinyle (soit l'écoute à domicile), ce support a trouvé de nouveaux amateurs, impliquant par conséquent de nouvelles pratiques :

« Vinyl records have been the source material for increasingly complex DJ mixed dance soundscapes; which are characterized by spiritual repetition, hedonistic flow, and antagonistic rupture. Created by the manipulation of vinyl on twin tables, by the structuring of sound from the building blocks provided by one's record collection, a new musical narrative is produced. [...] Although there was an expectation that vinyl would be replaced by digital sonic media during the 1990's, the persistent preference by dance DJs for vinyl is especially because of its tactile, hands-on analog qualities. First, these provide pleasures in record manipulation [...]. Second, because of the characteristics of its analog grooves and the bias of the needle, vinyl provides a sonic Spectrum that is not only audible but can be literally felt when played through large sound systems; it thereby provides a sense of presence to disembodied studio music. Third, there is a fetishization of the collectable object, the 12-inch vinyl discs, which also has kept the vinyl in business outside of the dance market. » (Rietveld, op. cit., p.98)

On remarque ici que les pratiques de certains groupes de personnes, dans ce cas-ci les DJs de musique « dance » (mais aussi très souvent les DJ de hip hop « old school » par exemple), ont favorisé l'utilisation de vinyle à des fins différentes que l'écoute à domicile qui caractérisait antérieurement ses principaux usages. C'est durant la période où l'on s'attendait à voir la musique sous format numérique prendre le dessus, soit à partir de 1989², que ces DJs ont « résisté » à la tendance de l'industrie en prenant ce support comme outil principal de leur pratique musicale. Cette pratique qu'un nombre relativement restreint de DJs préconisaient, est de nos jours quelque chose de commun, et l'image du DJ, de son vinyle et de sa table tournante viendrait à l'esprit de plusieurs amateurs de musique assez naturellement.

Toutefois, dans ce travail, la définition de « pratique » ne se restreint pas à celle des DJs et fait place aussi à toutes sortes de manières d'entrer en rapport avec les vinyles. Ainsi, le terme « pratique », née de la tradition de l'improvisation (Gresle, et. al., 1990, p.263), se rapporte à une manière de faire ou une action humaine coutumière, dans un contexte socio-historique donnée, qui relève de

² Voir Hayes (2006, p.57)

l'habitude et dont l'exercice produit souvent des résultats concrets (Truxillo, 1991, p.383).

Outre la pratique dont nous parle Rietveld, quelques fervents amateurs de vinyles de tous genres ont continué à acheter de la musique sur ce support, peaufinant ainsi leur collection. Hayes comme Rietveld parlent donc d'une préférence des vinyles qui persiste malgré l'arrivée des CDs sur le marché et les efforts mis en place pour dépopulariser ce support et lui donner le statu d'objet déchu. Devenus plus rares (leur production ayant singulièrement diminué), les vinyles prenaient en fait de la valeur aux yeux des collectionneurs et cultivaient ainsi l'intérêt qu'ils suscitaient auprès des « vinyphiles ». C'est entre autres en regard de ces pratiques quelquefois oubliées (ou minoritaires), que les deux auteurs mettent un bémol sur le déclin du vinyle :

« Although the position of authority granted to vinyl in High Fidelity and the other Works cited above appear to mark the re-emergence of a listening practice framed as a dominant mode of consumption for those informed enough to recognize its hipness, vinyl in fact never went away. Even after Cds surpassed LPs as the dominant medium in 1987, vinyl remained the format of choice for many die-hard collectors, independant musicians, and other fans drawn to its supposed sonic superiority, relative scarcity, and retrogressive technology. » (Hayes, 2006, p.56)

D'autres recherches permettent également d'illustrer le paysage dans lequel s'inscrivent les vinyles et leurs différentes pratiques, et de décrire la place qu'ils occupent en tant qu'artefact culturel. D'après John Davis (2007), la recherche sur les comportements de consommation définit le terme « collectionner » comme : « [...] a category for practices involving the acquisition and possession of « things removed from ordinary use and perceived as part of a set of non-identical objects or experience ». » (Davis, 2007, p.225)

Les artefacts se succédant dans l'industrie de l'enregistrement sonore, il n'est pas surprenant qu'un format devienne source de collection lorsqu'il « cède sa place » à un nouveau format plus dominant. Pour plusieurs personnes, les vinyles sont donc devenus des objets de collection, en vertu de leur rareté et quelquefois de leur non reproductibilité. Les personnes ayant ce genre de pratique vont plus souvent être attirées par les vinyles usagés ou d'époques et de styles plus ou moins

révolus. Référant aux travaux de Belk (1995) sur la collection de vinyles, Davis explique que les objets de collection ne sont pas dépourvus de sens et qu'ils peuvent être envisagés comme des parties physiques de son « *extended self* » : « Belk envisions collectible objects as physical parts of the « extended self », and for vinyl collectors old records provide an extension of their interior life world. » (Davis, op. cit., p.228)

Dans « Identity Politics Recorded : Vinyl Hunters as Exotes in Time », Vaher nous parle en effet de collectionneurs bien particuliers :

« The exotic record collectors who transform their own identity by inhabiting the imaginary utopian territory of « incredibly strange » sounds and shared cultural history by dropping the needle on forgotten or un-experienced vinyl memories, are just the extreme example of what most of the adventurous record collectors of many kind are doing. » (Vaher, 2008, p.352)

Le terme « *living Dead* » culture employé par Charles Acland dans l'introduction du livre *Residual Media* (2007) illustre bien la signification de « médium résiduel » que je prête au vinyle, ainsi que ma position face à la dichotomie obsolescence/innovation. Ce terme laisse la place à une multitude de possibilités :

« The residual can be artifacts that occupy space in storage houses, are shipped to other parts of the world, are converted for other uses, accumulate in landfills, and relate to increasingly arcane skills. How do some things – whether in archives or attics, minds or training manuals – become the background for the introduction of other forms? In what manner do the « new » elsewhere, as collectables, as memories, and as art? » (Acland, 2006, p.xx)

Au-delà d'un niveau individuel, les vinyles peuvent renfermer une signification culturelle plus large. En considérant ce format comme un « média résiduel », les vinyles usagés représentent une fenêtre sur l'histoire culturelle. Ainsi, les vinyles peuvent être compris comme des documents précieux, formant pour chacun un tout cohérent et unique (dans le sens où aucune collection n'est pareille par exemple). Ils peuvent évoquer des moments, des endroits, et des événements spécifiques, personnels comme collectifs, tout en ayant la possibilité de s'ouvrir à des contextes sociaux et culturels beaucoup plus larges comme des mouvements sociaux, des modes, des situations politiques (Davis, 2007, p.229).

Will Straw dans « The Thingishness of Things » (1998) parle d'artefacts culturels jouant le rôle d'une mémoire « extra somatique », soit tenue à l'extérieur du corps.

La question de la mémoire culturelle peut également être soulevée sans qu'elle ne concerne que les pratiques des collectionneurs. Dans plusieurs articles dont « The thingishness of Things » (1998) ou « Exhausted Commodities: The Material Culture of Music » (2000), Straw nous propose une manière de voir la production d'artefacts culturels non plus comme quelque chose de temporel, mais davantage comme quelque chose pouvant être cartographié, qui occupe l'espace, qui s'accumule. Il ne s'agit plus de s'attarder au temps ou à la succession de styles musicaux mais plutôt au volume que représentent ces artefacts, à leur trajectoires, leur cycle de vie. Ces cycles de vie économiques peuvent représenter le passage d'un objet d'un marché à un autre, par exemple des tablettes de magasins aux boîtes des marchés aux puces. Ce faisant, Straw s'intéresse entre autres aux artefacts « délaissés » qui créent selon lui un ou des « musées de l'échec » (Straw, op. cit.). En se retrouvant souvent au même endroit, les artefacts culturels indésirables se donnent de l'importance et construisent en quelque sorte un monument historique de l'échec, donnant à ces « rejets culturels » une certaine légitimité. Sans faire partie d'une collection privée, les vinyles « rejetés » peuvent, en occupant l'espace comme Straw le mentionne, susciter un travail de mémoire chez certaines personnes. Straw illustre ainsi cette idée:

« Anglophone Quebecers are educated about Francophone Québécois music against their will, if you like, through the ways in which the residues of material production fill these warehouses, thrift stores, and other sites which Anglo-Quebeckers are more likely to stumble across and examine than the French-language variety shows available on their television sets. » (Straw, op.cit.)

Les medias résiduels peuvent être dans certains cas, comme dans l'exemple que nous donne Straw ci-dessus, une sorte de puits de connaissances culturelles auquel les individus peuvent faire appel ou se référer. Le bagage culturel contenu dans ces objets technologiques est doté d'un caractère instructif, le tout grâce au stockage d'artefacts formant des « musées de l'échec » et à la relation qu'ils entretiennent entre passé et présent. Dans cette perspective, il appert que les nouvelles technologies, formats, artefacts, ne peuvent pas être réfléchies seulement

à l'aide d'un schéma opposant innovation et obsolescence. Ils ne font pas que se succéder mais se construisent ensemble, prennent appui sur les précédents. La temporalité entre les artefacts ne présente pas de frontières entièrement perméables et reste ouverte à de nombreuses possibilités de travail de mémoire. Pour Straw, le CD, le DVD et Internet sont des technologies dont la nouveauté ne doit pas empêcher la possibilité qu'ils ont de donner un nouveau souffle aux artefacts plus vieux. Dans la même veine, les pratiques de certains medias résiduels peuvent être vues non pas comme un retour en arrière, mais bien comme un moyen d'inclure ces artefacts dans un temps présent, de les actualiser, de les faire aller de l'avant, d'étendre l'espace culturel qu'ils occupent (Straw, 2007). Au-delà de cette idée, Straw démontre que les artefacts, même ceux qui semblent ne plus servir à rien ni à personne, touchent quand même une partie des individus en jouant un rôle dans la construction d'une mémoire culturelle. Si à un moment de leur existence l'ensemble des vinyles pouvait être vu comme un « musée de l'échec », aujourd'hui ils font l'objet d'un éventail de pratiques.

1.1.3 Des vinyles aujourd'hui

En dépit de l'évolution et de la transformation que connaît l'industrie de l'enregistrement sonore, on remarque une hausse des ventes de vinyles durant les dernières années:

« At the turn of the millennium, though, vinyl sales began slowly to recover as CD sales declined, a trend quantified by Nielson Soundscan. According to year-end tallies published in Billboard, US CD unit sales dropped from 649,393,000 units in 2001 (Market Watch 2001) to 636,485,000 units in 2003 (Market Watch 2004)- an overall decline of 2 percent, while formats classified as Other' (largely vinyl but including a small number of DVD audio-albums (Jackson)) rose from 1,292,000 units sold in 2001 (Market Watch 2001) to 1,862,000 units sold in 2003 (Market Watch 2004) : an increase of more than 30 per cent. » (Hayes, 2006, p.57)

Plus récemment, un rapport de Nielsen SoundScan annonçait que les ventes de vinyles de 2010 n'avaient jamais été aussi hautes depuis 1991, atteignant 2,8 millions de vinyles vendus, soit une hausse de 14 pourcents durant ces dernières

années³. Plus près de chez nous, à Montréal, plus précisément sur l'avenue Mont-Royal, il est possible de croiser un certain nombre de boutiques de vinyles, neufs ou usagés. Afin de bien montrer l'effervescence autour de ce support, qui ma foi, il n'y a pas si longtemps semblait désuet, les vieux albums qui autrefois n'étaient connus que sur ce support ne sont pas les seuls à être achetés, et nous voyons de plus en plus de groupes émergents produire et diffuser leurs albums sous ce format. On note entre autre que plusieurs groupes émergents de la grande région montréalaise ont tendance à produire leur album sous format vinyle. On pense entre autres à Hollerado dont le premier album « Record in a bag » a été mis en marché sur format vinyle⁴ mais aussi à Old Crowns pour qui le premier vinyle est en route⁵.

Il serait donc intéressant de se pencher sur ce phénomène et de se demander comment les gens utilisent les vinyles, alors que les évolutions technologiques dans l'enregistrement, la diffusion et la consommation de musique au cours du dernier demi siècle ne sont pas négligeables (CD, DVD, Mp3). L'avancement technologique, soit la hausse de la performance, la rapidité et la microscopie, peut également alimenter les questions autour du vinyle. Il faut tout de même relativiser la situation car l'écoute de vinyle reste une pratique minoritaire⁶. Mais ce retour, qui est bien un retour et non une résurrection puisque le vinyle a toujours continué d'exister, questionne entre autres le plaisir que les gens peuvent avoir avec cet objet. Dans la mesure où les vinyles sont au cœur de plusieurs pratiques, ils mettent en cause une variété de sujets et d'objets musicaux (les DJs avec un équipement de haute qualité, les mélomanes avec un équipement

³ <http://www.rollingstone.com/music/news/vinyl-sales-increase-despite-industry-slump-20110106>

⁴ <http://www.cyberpresse.ca/arts/musique/201002/05/01-946596-hollerado-demenage-au-divan-orange.php>

⁵

<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=14053935&blogId=533081595>

⁶ <http://arstechnica.com/media/news/2010/01/digital-albums-vinyl-made-a-comeback-in-09-while-cds-slide.ars>

et un espace rempli de différents objets, les collectionneurs qui pourraient porter une attention plus grande aux pochettes, etc.). Ainsi, les premières questions que soulève la présente recherche sont quels sont ces sujets et objets musicaux et comment se construisent-ils dans et à travers les pratiques du vinyle.

1.2 Les pratiques du vinyle, productrices de nostalgie

Dans le cadre d'une recherche sur l'effet de la musique populaire sur l'identité des jeunes, David Hayes se questionne sur l'adoption de pratiques allant à l'encontre des bénéfices promus de l'enregistrement digital (Il entend par là les pratiques de vinyles). Les entrevues présentées dans son article « Take those old records off the shelf » font ressortir quatre caractéristiques qui contribuent au développement d'une relation affective entre les amateurs et le vinyle. On y retrouve l'attrait de la pochette pour son travail artistique et son format (plus grand que les boîtiers de CDs ou de cassettes, et fait de carton), la responsabilité envers l'objet et sa prise en charge (« custodianship »), l'engagement que l'écoute implique, que ça soit en rapport à une dimension spatiale (encrage spatial de la table tournante), temporelle (la courte durée d'une face) ou technique (la manipulation de la table tournante), ainsi que la quête de vinyles rares (aspect collectionneur) (Hayes, op. cit., p.51-52). Voici un extrait d'entrevue qui illustre l'attachement que les interviewés expriment à l'égard des vinyles et la manière dont ils se consacrent à leur écoute.

« Flipping the album-that's a pain when you're in bed and you're almost asleep and you're listening to the earphones and the nit stops, and you've got to get out of bed to flip the album. I guess [flipping the album] is just one more part of the whole. With the CD, you can click « repeat » and stuff, but it's so much more the easier path you can take, rather than being committed to listening to the music that you love.

I love the crackling. It just makes me feel that this is what music was when I was made. This is the way it should be. (...)

It sounds kind of corny, but when I'm listening to a record, I like the atmosphere it gives my room. I can make my room in my image of what CBGBs⁷ might look like,

⁷ Club de musique Punk, Hardcore et Rock de New York, qui est devenu un endroit mythique par le passage de groupes très influents tels que Blondie, The Ramones et Sonic Youth (pour ne citer que ceux-ci).

I've got the posters up on the wall, and the lights are all low and everything, and I put a record on... it's a nice vibe. You get the crackling sound, and it sounds cool. »
(Hayes, op. cit., pp.58-59-60)

Ces jeunes amateurs de vinyles expliquent donc l'attachement qu'ils ressentent et qu'ils créent dans et à travers leur écoute de vinyles qui selon eux, contrairement au Cds, peuvent aider à reconstituer l'atmosphère d'une session d'enregistrement, la chaleur du studio, la présence physique des artistes et d'autres aspects autrement inaudibles d'un enregistrement sous format numérique. Hayes rajoute que ces amateurs de musique, à travers leurs pratiques du vinyle, ne font pas qu'écouter de la musique sur un support différent : « [...] they have adopted decoding practices that mimic those used by previous generations to purchase, experience, and respond to music. » (Hayes, op. cit., p.55)

En s'appuyant sur cet argument de Hayes, ne paraît-il pas fondé de concevoir les pratiques d'écoute comme traversées par la nostalgie? Si tel est le cas, de quelle nostalgie s'agit-il? Quand, par qui, comment et dans quel contexte est-elle produite? Telles sont les questions qu'il me semble pertinent d'explorer plus avant.

Dans le livre intitulé *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym (2001) décrit deux formes de nostalgie : la nostalgie restauratrice et la nostalgie réflexive. La première forme comporte deux symptômes majeurs, soient une distance temporelle et un décalage. Par conséquent, la nostalgie restauratrice, comme son nom l'indique, cherche à rétablir une situation, à trouver une solution face à ce décalage. Elle repose donc sur une quête, la recherche de quelque chose de bien spécifique qu'il s'agirait de vivre à nouveau, dans toute l'exactitude du moment désormais distant. En faisant du passé quelque chose d'immobile, cette forme de nostalgie est en mesure de lui prêter une forme bien distincte, une image parfaite, un état original.

Boym distingue une deuxième forme de nostalgie, soit la nostalgie réflexive. Elle diffère de la première par le fait que son attention n'est pas orientée vers la redécouverte et la reproduction du passé perdu mais l'appréciation de l'espace temporel qui sépare, mais unit par la même occasion, le passé au présent. La

nostalgie réflexive affectionne donc les fragments brisés de la mémoire et les espaces temporels qu'elle traverse sans prétendre reconstruire l'endroit mythique appelé « home » : elle est amoureuse de la distance, non pas du référent en tant que tel. La distinction entre ces deux espaces temporels ne se fait pas de manière radicale et étanche, elle existe à travers les allers-retours qui sont effectués entre passé et présent.

Comme je viens de le mentionner, la nostalgie réflexive est tout de même en mesure de nuancer les différentes temporalités. Pourtant, elle se distingue entre autre de la nostalgie restauratrice par sa capacité à occuper l'espace temporel et à réactualiser des éléments du passé dans le présent, brouillant ainsi la frontière entre ces temporalités. Cette forme de nostalgie est d'autant plus intéressante lorsqu'elle s'appuie sur des objets mobilisés dans les pratiques qui l'expriment et la produisent. Dans le cas des pratiques du vinyle, certains indices de cette nostalgie semblent faire surface, notamment dans les propos que soulève Hayes et les citations où il mentionne l'imitation de pratiques de générations précédentes, et le voyage temporel qui s'appuie sur certains objets (vinyles, mais aussi posters par exemple). Ceci est illustré entre autres à travers la référence à l'atmosphère du CBGB's.

Les individus qui écoutent des vinyles n'ont peut-être pas comme désir, envie ou prétention de (re)vivre dans une autre époque, de réduire le fossé spatio-temporel les séparant de celle où ces objets étaient davantage prédominants qu'ils ne le sont aujourd'hui pour une majorité d'amateurs de musique. C'est dans leurs pratiques du vinyle qu'ils mettraient en forme un travail de mémoire, c'est à travers la médiation de la nostalgie (que j'aborde dans la prochaine section) que se déploie leur affection pour cet artefact, qu'ils développent leur goût et leur attachement pour cet objet et les musiques, sons, ambiances, significations dont il est porteur. Cependant, ils ne font pas appel à la nostalgie comme ils mettent l'aiguille de leur table tournante sur les sillons de leurs vinyles! Ils ne se *servent* pas des vinyles dans leurs pratiques comme ils se serviraient d'un outils précis pour arriver à une fin (utiliser un marteau pour enfoncer un clou par exemple). Ils créent la nostalgie

dans et par leur pratique située et outillée. Telle est la piste de recherche que je vais emprunter et, pour ce faire, explorer théoriquement une perspective fondée sur le concept de médiation.

1.3 Par delà le déterminisme : la médiation

La fluctuation singulière de la popularité des vinyles, tout comme son effet sur les pratiques, est un phénomène difficile à cerner car il peut être associé à des situations antérieures assez semblables. En effet, les changements qu'a connus l'industrie de l'enregistrement sonore semblent relever de mouvements cycliques très souvent associés à une ou plusieurs innovations technologiques. Du moins, la croyance du côté des responsables de cette industrie semble tendre vers un certain déterminisme technologique. C'est entre autres ce que soutiennent David Pucheu et Jacob Matthews (2007) dans un article consacré à la mutation de l'industrie musicale dans un contexte de numérisation:

« Aux yeux des responsables de l'industrie phonographique, chaque nouvelle technique d'enregistrement et de diffusion a, dans un premier temps, systématiquement constitué un "danger" pour l'industrie avant que celui-ci ne soit neutralisé par son intégration progressive au sein des structures établies. [...] l'industrie du disque s'est caractérisée par une série de ralentissements économiques qui ont systématiquement été imputés par les responsables industriels à la mise au point de nouveaux médias ou modes de diffusion, ce qui permettait, du même coup, d'évacuer les éventuels questionnements sur la qualité de la production ou les stratégies de recherche et développement. » (Pucheu et Matthews, 2007)

Les innovations et le changement de format dans l'enregistrement sonore (vinyles, cassettes, CD, mp3) pourraient être envisagées d'un côté comme une des raisons du développement de nouvelles pratiques, et de l'autre côté comme le résultat de pratiques émergentes. Dans le premier cas de figure, la technologie déterminerait le comportement des individus, alors que dans le deuxième, la subjectivité responsable des nouvelles pratiques influencerait l'innovation technologique. Ceci étant dit, je ne souscris à aucune de ces thèses, optant plutôt pour celle qui soutient que le rapport entre pratique et technologie en est un de co-production. L'intégration des changements technologiques au sein de l'industrie ne peuvent être envisagés comme la clé de voûte ou la prémisse d'une éventuelle

modulation des pratiques, tout comme la subjectivité des individus ne peut être placée à l'origine des changements qu'elle connaît.

En prenant le vinyle comme objet central de ma recherche, il est important de comprendre que l'objet physique et les pratiques qu'il met en cause et anime ne peuvent être dissociés, et que par conséquent, je ne cherche pas l'origine d'une relation de causes à effets, ou les déterminants d'un quelconque phénomène. La question de la relation entre individus et technologies doit donc être envisagée comme un travail, un espace de création (la nostalgie est créée, produite à travers la médiation). Cette distanciation face au déterminisme introduit l'approche par laquelle j'envisage ce travail, celle de la médiation. En rejetant cette dualité si souvent évoquée en sciences de la communication, comme en sciences sociales en général, je vais plutôt aborder le problème comme observation de « ce qui se passe », ce qui est produit entre les individus et la technologie, entre les praticiens et les vinyles.

Antoine Hennion s'intéresse à la médiation dans plusieurs de ses travaux. Il est l'auteur d'une théorie originale de la médiation dont les propositions initiales ont été formulées dans *La passion musicale* (1993). J'ai été séduit par cet angle d'observation, cette manière d'étudier des phénomènes et des situations. En effet, il me semblait que la médiation me permettrait de me situer au cœur de « ce qui se passe » et d'approfondir mes questionnements sur les vinyles, sans passer par des avenues qui me paraissaient stéréotypées et trop familières, tel que le cadre théorique de l'appropriation par exemple. Elle représentait pour moi une nouvelle manière de réfléchir et d'aborder mes problématiques. De plus, le côté empiriquement fondé de ce concept m'a séduit car méthodologiquement, la médiation entretient un lien étroit avec les individus visés, ce qui se traduit concrètement par un rapport presque intime entre le chercheur et le praticien en question (Ces aspects méthodologiques seront abordés dans la partie suivante).

Ce que nous expliquent Hennion, Maisonneuve et Gomart (2000) dans le livre *Figures de l'amateur*, c'est que la médiation nous fait nous tourner vers les moyens mis en œuvre, les procédures, les dispositifs, les arrangements :

« [...] parler de médiation c'est dire qu'à partir de ces moyens mis en œuvre autour des œuvres, il s'agit bien de quelque chose qui « se passe », c'est un passage, cela ne laisse pas comme avant, c'est un événement, irréductible à ses origines et à ses déterminants autant qu'à ses effets » (Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000, pp. 177-178)

Eu égard à ma recherche, cela suggère que la nostalgie ne peut être prise comme quelque chose qui existe en elle-même. Elle se voit dans le contexte des pratiques du vinyle, inséparable des objets, du praticien, des collectifs, des dispositions, etc. Elle transporte avec elle les éléments périphériques, (non pas dans un sens où ces éléments seraient éloignés, mais périphérique dans le sens où ce n'est pas juste le vinyle lui-même) mais constitutifs de son existence, de sa production, de sa création. Nul ne sert de chercher un point de départ ou un point d'arrivée entre les pratiques du vinyle et la nostalgie car la médiation rend ces deux éléments co-constitutifs. Hennion illustre bien l'idée de médiation en s'appuyant sur la musique. Qu'est ce que la musique? Personne ne peut toucher la musique ni la mettre dans un sac. Elle n'est pas palpable, mais passe par plusieurs choses en même temps :

« La musique est un bon exemple de ce décalage obligé, de la médiation critique, substitutive, à l'addition de médiations positives : elle n'est qu'instruments, partitions, gestes et corps, scènes et médias – tous nécessaires mais chacun insuffisant pour qu'elle surgisse au milieu d'eux. » (Hennion, Maisonneuve et Gomart, op. cit.)

Si Hennion parle de la médiation de la musique elle-même, la médiation dans mon cas se rapporte à la mémoire. Comme le souligne José van Dijck dans « *Mediated Memories : Personal Cultural Memory as Object of Cultural Analysis* » (2004, p.270), les inscriptions matérielles sont une médiation entre l'individualité et la collectivité ainsi que le passé et le présent. En effet, lorsque dans les entrevues de David Hayes, un des répondants fait allusion au CBGB's, on s'imagine que cette référence est empreinte d'une forme de collectivité, ne serait-ce qu'en rapport à un style musical auquel il renvoie, mais c'est également une médiation dans le temps,

dans la mesure où le CBGB's n'existe plus. Je me demande donc à mon tour comment la nostalgie médiatise-t-elle dans les pratiques du vinyle? Que fait-elle surgir et comment? Telles sont les questions de recherche qui guident mon travail.

2. Chapitre 2 : Méthodologie

La période d'élaboration de mon projet de recherche m'a permis de faire des introspections et de questionner mes propres intérêts. Très vite, la musique s'est imposée d'elle-même au centre de mes questionnements et la construction de ma problématique s'est orientée vers des questions auxquelles je pouvais m'identifier, telle l'écoute des vinyles. Alors que ma problématique n'était encore qu'à ses balbutiements, j'ai été séduit par le livre *La passion musicale* d'Hennion et le concept de médiation qu'il associait à la musique. Ce concept semblait me permettre de parler de choses qui, jusqu'à présent, m'avaient parus soit tomber dans l'évidence soit être trop abstraites pour être expliquées. Le concept de médiation, mais également les manières qu'Hennion suggérait afin d'en parler, me semblaient être la voie à prendre pour comprendre ce que la musique nous fait, et ce qu'on fait à la musique. Il fallait donc que je me tourne vers les individus pour comprendre ce qui se passait « chez eux ». Aux fins de cette recherche, j'ai donc décidé d'adopter une méthodologie qualitative. Cette méthodologie se donne comme mandat la compréhension des apprentissages humains et des phénomènes sociaux (Clénet, 2007) et insiste sur l'importance de la construction sociale et de la réalité produite par les individus (Denzin, 2003). Comme son nom l'indique, elle met l'emphase sur les qualités de l'objet de recherche et sur les processus de production de sens qui, dans bien des cas, échappent aux recherches scientifiques « qui s'appuient exclusivement sur des déterminations rationnelles et objectives » (Aktouf, 2006). Enfin, pour rendre compte de cette production de sens, Aktouf (op. cit.) explique que la recherche qualitative propose d'analyser les faits observés à travers « un ensemble de cadres référentiels et de connaissances théoriques préalables » qui permettent d'effectuer des interprétations et des synthèses.

2.1 S'intéresser aux connaisseurs

Puisque ce travail revient à explorer les pratiques du vinyle et la médiation de la nostalgie, l'entrevue ouverte comme outil méthodologique m'a paru appropriée car elle permet de donner la parole à l'interviewé comme connaisseur et lui donne une grande importance ainsi qu'une relative liberté. On pourrait aller jusqu'à se demander pourquoi ce terme de « connaisseur » si c'est moi qui porte le chapeau de chercheur? Tout simplement parce que je m'intéresse de prime abord à l'individu, à l'amateur, au praticien. Ces entrevues représentent donc un outil adéquat à la recherche qualitative. Elles sont une fenêtre sur la subjectivité des individus et favorisent la compréhension des manières de faire, des processus par lesquels les individus concrétisent leur relation au monde.

Toutefois, puisque j'écoute moi aussi des vinyles, le risque que la frontière entre praticien/amateur et chercheur se brouille était présent. Il a donc fallu que je reste vigilant et que je ne perde pas de vue mon rôle de chercheur. Par contre, cette connaissance préalable des vinyles n'était pas qu'un danger, elle a également fait en sorte que je ne me lance pas sur un terrain totalement inconnu. Suite aux premières entrevues conduites en décembre et en janvier 2010, j'ai réalisé qu'il était facile pour moi de laisser comme évident, ce qui me paraissait évident, normal ou logique, et de ne pas questionner ce que je pensais déjà connaître. C'est-à-dire qu'à cause de mon expérience personnelle, certains aspects des rapports aux vinyles courraient le danger de rester dans le non dit, alors que ces entrevues étaient justement faites pour ouvrir ces « boîtes noires », faire surgir ce qui pouvait paraître normal ou indéniable. Par contre, une stratégie qui s'est manifestée de manière spontanée lors des entrevues et qui est le fruit de mon expérience personnelle en terme de vinyles, a été l'ajout d'anecdotes personnelles qui ont engagé les répondants dans un dialogue plus naturel et de confiance.

2.2 Pluralité des pratiques : enjeu méthodologique et non théorique

Mon utilisation très souple du concept de « pratique » comme terme inclusif m'amène à choisir des sujets de différents horizons qui auront comme seul point

commun le fait d'exercer une pratique avec et autour des vinyles impliquant, à des degrés différents, une écoute. Si je prends la peine de spécifier l'écoute comme un point important de ma recherche ainsi que point commun aux répondants, c'est pour mettre la lumière sur la dimension musicale de ce travail. Je ne cacherai pas que cette recherche est fortement teintée par mes intérêts personnels. La musique est en réalité l'intérêt de base sur lequel je bâtis de ce projet. Cette spécification du terme « pratique » vient également de la distinction nécessaire entre des pratiques qui impliquent l'écoute (et par conséquent la musique) et des pratiques pouvant être de nature strictement matérielle ou esthétique. Je pense entre autre à une personne que je connais qui n'utilise pas les vinyles pour l'écoute, mais punaise simplement les pochettes aux murs de son salon. On retrouve également dans quelques boutiques à Montréal (*Il était deux fois* sur Saint-Laurent par exemple), des objets construits à base de vinyle (vinyle comme produit culturel et non pas seulement la matière. On y voit par exemple les sillons et le logo central) comme des sacs à mains, des portemonnaies, des sous-verres, etc. Par soucis de fidélité à mon intérêt de départ, j'ai également écarté les personnes qui « ramassent » des vinyles, dans le but d'une écoute ultérieure, le temps de se procurer une table tournante, dans un futur indéterminé.

À l'inverse de Rietveld (2007), je ne m'intéresse pas à un seul type de pratique du vinyle. La littérature sur laquelle je me suis appuyé pour élaborer ce projet présente une récurrence à l'égard de trois pratiques : l'écoute, la collection, et le *DJing*. Les travaux qui ont déjà été réalisés sur ces pratiques peuvent donc m'aider à les comprendre, mais ne signifient pas pour autant que je m'arrête à celles-ci et aux observations des différents chercheurs. Plutôt que de s'intéresser à une ou des pratiques déjà définies, ce travail empirique a pour but d'explorer comment la nostalgie, en tant que médiation, traverse plusieurs pratiques du vinyle, mais aussi comment elle est produite dans et par des pratiques différentes. Ces différenciations entre les pratiques sont simplement une manière pour moi de m'assurer que les pratiques des répondants présentent une certaine diversité. La recherche de pluralité n'est donc pas un enjeu théorique mais plutôt un enjeu

méthodologique. Je n'ai pas cherché les répondants selon des définitions strictes de leur pratique mais j'ai plutôt opté pour des individus susceptibles d'utiliser les vinyles de manières différentes. D'ailleurs, dès la première entrevue, je me suis aperçu que les sujets-amateurs allaient probablement être portés à avoir plus qu'une pratique autour du vinyle.

Bien que je me sois lancé sur le terrain avec ces trois pratiques à l'esprit (tout en me disant que cela pourrait changer), je ne savais pas, dès le départ, combien d'entrevues j'allais faire, et encore moins avec qui. Tout cela c'est fait progressivement, une entrevue à la fois, pour finalement me retrouver avec trois répondants qui semblaient de prime à bord représenter les trois pratiques que j'avais en tête. Par contre, c'était tous des hommes. Par souci de diversité et en raison de la nature de mon travail, j'ai donc trouvé, à travers mes contacts, une femme avec qui je pouvais faire ce qui allait s'avérer être ma quatrième et dernière entrevue. Ces quatre répondants sont donc le fruit d'un échantillonnage raisonné, et semblaient me permettre d'explorer en profondeur à partir de cas de figures différents.

2.3 Méthode de recrutement : le bouche à oreille

Pour chacune des personnes à interviewer, plusieurs possibilités m'étaient offertes afin d'entrer en contact avec elles. Au moment de me lancer dans ma recherche de répondant, j'ai tout d'abord réfléchi aux personnes de mon entourage les plus enclines à avoir des vinyles ou à connaître des personnes qui en possèdent. C'est par le bouche à oreille que s'est fait la majorité du recrutement des répondants. Ce processus de recrutement n'a pas été facile. Je pense qu'il a pris plus de temps que prévu car les personnes que je contactais se désistaient une fois qu'ils réalisaient l'engagement que ces entrevues impliquaient, c'est-à-dire deux entrevues d'environ une heure et quart (les entrevues et leur organisation seront plus élaborés dans la section suivante). Le bouche à oreille a tout de même porté fruit et j'ai réussi à trouver différents répondants à travers les gens que je connaissais : une connaissance d'une amie avec qui je travaillais, une personne que

j'ai rencontré à travers mes contacts à l'université et une amie de ma copine. Pour ce qui est du quatrième répondant, qui en réalité a été la troisième personne avec qui je me suis entretenu, je ne l'ai pas trouvé par le bouche à oreille. J'avais envie de faire une entrevue avec une personne qui travaille dans un magasin de vinyles car il me semblait que cela pouvait amener d'autres dimensions à ma recherche, soulever de nouvelles questions et créer de la diversité. C'est donc en flânant dans les magasins de vinyle que j'ai trouvé un propriétaire de magasin qui acceptait de participer à cette recherche. Je dois dire que de manière générale, ce ne sont pas les personnes que je pensais être d'une grande aide qui m'ont le plus aidé.

2.4 Une méthodologie inspirée d'Hennion

Ma méthodologie s'inspire fortement de celle élaborée par Antoine Hennion et présentée dans plusieurs de ses articles et livres (je pense notamment à *Figures de l'amateur* (2000)). Les entrevues que j'ai dirigées sont des entrevues ouvertes et *in situ*. La décision de faire les entrevues dans le milieu où le répondant exerce sa pratique me permet de m'en approcher de manière plus concrète, et de peut-être stimuler une sorte de mise en scène informelle, une performance. Hennion dans « Les usagers de la musique », explique, à travers l'exemple de l'écoute, l'importance de l'engagement du chercheur dans les entrevues :

« Si [au contraire] on s'engage, dans le temps et avec son corps, dans le commerce avec l'objet en cause, c'est ce rapport qui prend le dessus, et rend bientôt frivoles ou " sans objet " les éléments relevés par l'observateur non initié. L'écoute est bien aussi un défi à la sociologie : que peux-tu dire de la musique, sans mettre en jeu ton propre amour de la musique, et d'abord, sans écouter toi-même ? » (Hennion, 2003, p.9)

Il y a donc co-présence du chercheur et du répondant, mais il doit également y avoir co-présence du praticien et des objets de sa pratique : vinyles, équipement sonore, tables tournantes, matériel de mixage, salon, etc (J'imagine ces objets car ce sont ceux qui me viennent à l'esprit mais cela pourrait en être d'autres). Il ne s'agit pas exclusivement d'une observation, mais le fait de situer l'entrevue dans le contexte qui nous intéresse favorise le recours aux objets sans passer uniquement par le discours. On donne ici une plus-value à notre entrevue. Comme élément

méthodologique supplémentaire, chaque répondant m'a donné l'autorisation de prendre en photo les lieux où se sont déroulées les entrevues (voir annexe)⁸. Cette démarche n'a pas de réel but analytique comme on pourrait l'imaginer avec les méthodes d'observation, mais les photos servent plutôt à planter le décor, tout en permettant d'y avoir recours au besoin pour agrémenter ou compléter une description. C'est également un écho matériel et concret à mes décisions méthodologiques (de le faire *in situ*). En faisant cela, le lecteur suivra peut-être plus facilement ma démarche et s'imprènera de l'univers des répondants. Bref, on ne parle pas ici d'une technique lourde et encombrante, mais seulement d'une tentative de rendre la compréhension globale plus fluide.

En plus de situer l'entrevue, il m'a semblé important de ne pas se limiter à une seule rencontre avec le répondant. En faisant des entrevues itératives, cela m'a permis d'établir un lien de confiance ainsi que de travailler en deux temps. En abordant le premier répondant, mon idée de départ était d'orienter la première entrevue sur le sujet et son parcours personnel et d'orienter la deuxième vers la pratique et la production de nostalgie. Je me suis rendu compte très rapidement que l'itération permettait plutôt d'engager un échange avec le répondant qui faisait place à la réflexion, à la réflexivité. Les deuxièmes entrevues sont donc construites sur les bases des premières, et se servent des réponses obtenues ultérieurement comme tremplin à l'approfondissement des connaissances et de la réflexion.

Ces entrevues ouvertes et semi-structurées doivent tout de même disposer d'une ligne directrice. Cette ligne directrice, qui est en réalité une première tentative d'élaboration d'une grille d'entrevue, est également empruntée à Hennion. Dans les travaux au sein desquels il a tenté de repérer et de comparer des goûts et des attachements il élabore ce qu'il appelle un « échafaudage de base »

⁸ En raison de problèmes d'appareil photo lors de l'entrevue, il n'y a pas de photo de chez Céline mais plutôt un plan que j'ai fait à l'ordinateur de son espace de pratique. Les photos n'ont pu être prises par la suite dû à la préparation du déménagement de Céline très peu de temps après l'entrevue.

(Hennion, 2003, p.115) qui sert de point de départ à ses recherches empiriques. Dans l'article « Engager son propre goût », il propose de comparer cette structure aux pieds d'un tabouret, et en explique les différents éléments et caractéristiques :

« Comment donc approcher le goût, du point de vue du pragmaticien ? Au lieu de partir de tel élément, les objets, le sujet, les déterminants sociaux, il faut voir l'activité même des amateurs comme une sorte d'événement non différencié, qui cherche des points d'appui. Pour simplifier, je parle d'un tabouret, avec ses quatre pieds : l'objet goûté (dans le cas de la musique, il s'agit des partitions, des notes, etc.), le corps qui ressent (mais aussi, l'esprit, l'âme, etc., toutes entités qui ne sont pas données, mais qui vont peut-être surgir si les « conditions de félicité » sont rassemblées), le collectif des amateurs (on n'aime pas les choses directement, comme on rentrerait dans un mur ; le goût est une activité cadrée, nommée, discutée, pourquoi chacun a besoin de s'appuyer sur les autres, de se confronter à leur goût) et les dispositifs (ou conditions de la dégustation). La pragmatique du goût s'appuie sur ces quatre pieds qui, s'ils sont un cadre vide, définissent une sorte d'armature minimale des composants du goût, constituant des éléments de base que tout attachement requiert d'une façon ou d'une autre [...] » (Hennion dans Floux et Schinz, 2003, p.12-13)

Malgré la différence entre son objet de recherche et le mien, ce « cadre vide » me semble une bonne manière d'élaborer mes entrevues, sans pour autant m'ancrer dans une sociologie du goût (mais sans non plus exclure cette possibilité). Cette étape préliminaire permet également, comme on le voit au début de la dernière citation, de prendre ni le sujet, ni l'objet, ni les déterminants sociaux pour point de départ, mais plutôt d'explorer et d'interroger les points d'appuis des pratiques. Cette manière de procéder peut d'ailleurs rendre plus explicite la médiation car les quatre éléments qu'Hennion met en relief (en l'occurrence l'objet goûté, le corps, le collectif et les dispositifs) aident à prendre en compte les moyens mis en œuvre, les procédures, les dispositifs, les arrangements, et nous garde loin du déterminisme.

Toutefois, ces éléments qui pourraient m'aider à questionner les pratiques des sujets-répondants m'ont rapidement paru un peu statiques pour les utiliser à l'élaboration d'une grille. Si l'on en croit Hennion, ils seront certainement présents dans les propos des participants concernés, quoiqu'à des degrés différents, mais ces quatre « pieds » ne peuvent être pris comme tels pour structurer l'entrevue. Il y

avait ici une sorte de manque à combler, un écart entre ces éléments du goût ou de l'attachement, pour utiliser ses mots, et le côté empirique de la recherche. Il m'a donc fallu réduire le niveau d'abstraction de ces pieds de tabouret, délaissier un langage trop académique et me rapprocher du terrain. C'est pour cela que j'ai décidé de prendre une entrée plus directe, et d'utiliser deux axes. Un premier axe diachronique qui permet de s'intéresser au fil évolutif de l'individu, à son histoire personnelle, toujours en rapport au vinyle. Cet axe peut se résumer en une question qui serait du type : « Comment les vinyles sont arrivés dans ta vie? », ou « Explique-moi comment ça se fait que tu aies des vinyles ». Le deuxième axe est un axe synchronique. Il est plus en lien avec l'action, le « faire », et donc par conséquent il se rapproche de l'idée de pratique⁹. On peut illustrer cet axe par une question du genre : « Qu'est-ce que tu fais avec tes vinyles? », ou « Comment tu t'en sers? ». Ce deuxième axe favorise également le côté matériel des pratiques. On peut donc voir ici un des avantages des entrevues situées, et comprendre la raison pour laquelle je cherche à tout prix à les faire dans le contexte des pratiques.

Les entrevues se sont sensiblement toutes déroulées de la même manière et ont toutes duré approximativement une heure et quart. Tout d'abord nous fixions une date pour faire le premier entretien. Il fallait donc composer avec les horaires des répondants et le mien. Dépendamment du répondant, le premier contact était plus ou moins formel car j'en connaissais déjà deux d'entre eux. En ce qui concerne le déroulement proprement dit de l'entrevue, l'aspect *in situ* impliquait que je sois dans le lieu des pratiques. Je pouvais donc à certains moments me trouver assis sur le lit du répondant (lorsque les vinyles se trouvaient dans la chambre de celui-ci), debout, sur un canapé, derrière le comptoir de caisse (dans le cas du magasin), à côté ou face au répondant. D'ailleurs, lors de chaque entrevue, j'ai été amené à me déplacer d'un endroit à un autre, d'une position à une autre (du canapé à la table tournante, d'assis à discuter à accroupi pour regarder des vinyles).

⁹ L'ordre des axes n'a aucune importance, et le dialogue entre le chercheur et le répondant a oscillé constamment entre ces deux axes.

Bien que certains entretiens se soient fait avec des personnes que je ne connaissais pas du tout, très rapidement une atmosphère décontractée s'est installée, les rires étaient très fréquents, et les répondants se sont tout de suite senti à l'aise de me faire écouter leurs morceaux favoris et leurs groupes fétiches et me montrer leurs découvertes (jusqu'à me donner, dans le cas de Marc, un Cd de musique qu'il avait lui-même mixé). D'ailleurs toutes les entrevues se sont déroulées avec de la musique, autour d'un café, d'un thé ou d'une bière.

Les entrevues itératives se sont faites répondant par répondant. C'est-à-dire qu'afin de ne pas me perdre entre les différents entretiens, j'ai d'abord fait les deux entrevues avec le même répondant avec de passer au suivant. Ayant enregistré les entrevues (avec l'accord de ces derniers), j'ai laissé un intervalle d'une ou deux semaines entre chaque entrevue afin de me donner le temps de retranscrire la première entrevue et de me l'approprier, de me familiariser avec les propos recueillis et de penser à l'approfondissement des questions et des sujets. Une fois cela fait, nous refixions une date pour l'ultime entrevue qui se déroulait à chaque fois plus ou moins de la même manière que la précédente.

2.5 Comment parler des pratiques et de la nostalgie

Le premier pas vers l'analyse s'est fait après chaque premier entretien avec les répondants à travers la retranscription des entrevues. Au finale, j'ai retranscrit toutes les entrevues en respectant le plus justement possible les propos qui s'y trouvaient. La création de verbatim pour chaque répondant et pour chaque entrevue était essentielle afin que j'aie une matière à travailler et que je puisse me lancer dans l'analyse et mener à bien ma recherche. Le travail de retranscription m'a également permis de me familiariser avec les propos recueillis et de mieux connaître les répondants. De cette manière, petit à petit j'ai commencé à entrevoir des liens, des parallèles, des oppositions. Sans tenter de valider une quelconque hypothèse, le travail de l'analyse permet de rendre compte des éventuelles tendances et similitudes qui émanent des entrevues.

J'ai décidé de faire le portrait de chaque répondant et de l'inclure à l'analyse car ils sont pour moi au cœur de la recherche. Leurs portraits ne représentent pas simplement leurs caractéristiques physiques et ne les décrivent pas de manière générale. Ils sont plutôt une fenêtre sur leurs pratiques qui permet de comprendre un peu mieux leurs relations aux vinyles. Afin de pouvoir parler des répondants et de leurs pratiques, il fallait que je leur trouve une sorte de « langage commun » qui me permettrait de traduire les éventuelles tendances et similitudes et de comprendre leur complexité. Ce travail, communément appelé la « catégorisation » dans le domaine de la recherche, a été un élément clé car il a permis de prendre une première distance vis-à-vis des propos des interviewés en les reconstruisant, à un premier niveau d'abstraction, en fonction de mon objet d'étude.

Le travail de catégorisation ne se s'est pas fait d'un trait. Il a été pour moi un travail de longue haleine qui s'est traduit par des essais erreurs et des allers-retours entre les entrevues et les esquisses de catégories. Bien qu'il ait été, à mon avis, une des parties les plus douloureuses de ma recherche, c'est également, lorsque les catégories prennent forme, un des moments les plus importants et les plus jouissifs. Sans amoindrir l'importance et le travail que représentent la problématisation ainsi que l'élaboration des entrevues, j'ai senti, dans cette première partie de l'analyse, qu'il y avait un réel apport personnel de ma part. C'est également à ce stade que j'ai compris de manière concrète que l'analyse était teintée de ma propre subjectivité et que, tout en respectant les propos des répondants, les pistes et les observations que j'allais faire ne seraient ni représentatifs d'une vérité absolue, ni exactement les mêmes que si quelqu'un avait fait la recherche à ma place. Avec un peu de recul, je peux dire que si je m'intéresse et tente de respecter la subjectivité des participants, je ne peux pas, en tant que chercheur, oublier la mienne.

Afin de me faciliter la tâche, pour chaque entrevue j'ai retranscrit les verbatim sous forme de tableaux avec trois colonnes : mes questions ou remarques, les réponses du répondant, et la catégorie dans laquelle je pouvais les classer.

J'ai d'abord, pour chaque entrevue, identifié et regroupé des questions sous différentes catégories. Je me suis retrouvé avec un nombre beaucoup trop important de catégories parmi lesquelles on pouvait retrouver par exemple : histoire, influences, technique, achat, sensation, mixage, vinyle, son, performance, technologie, équipement, organisation, pochettes, collectifs, préférences, formats, rareté, et beaucoup d'autres. Avec les pieds du tabouret d'Hennion présents à l'esprit, certains éléments de son échafaudage de base pour repérer les goûts et les attachements se sont retrouvés dans mes catégories. Je devais donner à ces premières catégories, qui n'étaient en fin de compte que des étiquettes résumant les propos des répondants, un degré d'abstraction. J'ai donc décidé de regrouper les catégories que j'avais en utilisant les pieds du tabouret que propose Hennion (objets, corps, collectifs, dispositifs). Par contre, pour ce dernier, ces pieds sont les pivots sur lesquels se construit le goût, alors que pour moi, ils ont plutôt été une manière de regrouper des catégories rendant compte des pratiques du vinyle. Je n'ai donc pas gardé intacts les pieds du tabouret et j'ai plutôt exploité les nouvelles sous catégories que j'avais créées qui me permettaient de rendre compte des pratiques du vinyle des répondants : la circulation des vinyles, les acteurs de cette circulation, les magasins, l'engagement du corps, les connaissances, la matérialité, l'espace, etc.

Un autre aspect méthodologique qui illustre le côté exploratoire de ma recherche est le fait de ne pas avoir mentionné le terme « nostalgie » lors des entrevues. Ce terme ainsi que certains thèmes qui me semblaient y être associés sont ressortis d'eux-mêmes dans le discours des répondants. Après les deux premières entrevues, j'avais déjà le sentiment que mon intuition de départ qui construit ma problématique trouverait des prolongements concrets dans les entrevues. Il y a donc certains propos que je me suis permis de conserver afin de les utiliser lorsqu'il serait temps de parler de la nostalgie (dans la partie discussion). L'authenticité en est le meilleur exemple. Bien évidemment, ces thèmes ne sont pas indépendants du reste de l'entrevue et doivent être compris en étroite relation avec l'analyse au complet.

L'analyse des entrevues a pour but d'explicitier l'ensemble des pratiques présentes chez les quatre répondants. D'ailleurs, au cours du processus d'analyse et suite aux entrevues, j'ai réalisé qu'il n'était plus possible d'étiqueter les répondants selon une pratique, et qu'il fallait plutôt comprendre leur relation aux vinyles comme un ensemble d'activités et d'attentions. La pluralité et l'hétérogénéité des pratiques étaient ainsi une porte d'entrée afin de voir ce qui allait émerger, et non un élément théorique. Toutefois, l'analyse s'est construite au gré d'allers retours entre les entrevues et la théorie. Au fur et à mesure de sa construction et de son organisation, elle a pris forme à différents degrés d'abstraction qui m'ont tous d'abord servi à rendre compte des pratiques et par la suite parler de la production de mémoires et de nostalgie.

3. Chapitre 3 : Analyse

3.1 Portraits

3.1.1 Marc

Marc est la première personne avec qui je me suis entretenu. C'est un jeune homme de 21 ans qui habite en appartement à Montréal depuis deux ans et qui mixe et possède des vinyles depuis qu'il y a emménagé. L'entrevue s'est déroulée dans son appartement qu'il partage avec trois autres personnes, plus précisément dans sa chambre qu'il décrit comme son lieu principal de mixage et où se trouvent ses vinyles et tout son équipement de *Djing*. Malgré le fait qu'elle soit relativement petite, elle est divisée deux par deux petits pans de mur. La première section de sa chambre est composée de son lit, son bureau, et son ordinateur, alors que dans la deuxième se trouvent une commode, des vêtements, son matériel de mixage (dont je vais parler plus loin) et sa bibliothèque de vinyles.

Marc n'est pas devenu DJ du jour au lendemain. Au secondaire, il a d'abord appris la trompette et le solfège et s'est intéressé au jazz. Il a donc été initié à la trompette avant de se mettre derrière les platines. C'est après un été de travail dans un camp de vacances et en voyant un autre moniteur mixer de la musique en Mp3 (avec autre chose qu'un iPod) que Marc retourne à Montréal et décide de s'y mettre également.

« Il y avait un gars qui avait amené son petit truc, un petit contrôleur midi, c'est comme deux petits *decks*, deux petites tables, pis il mixait des Mp3 pis y'avait tout préparé son *set*. C'était pour des campeurs. Je trouvais ça vraiment *hot* pis je checkais ça [sic], pis j'étais un peu fan de ça mais sans m'être embarqué là-dedans si je peux dire. » (Marc 2)

Son désir de mixer s'est concrétisé entre autres par des cours particuliers de mixage. Marc a contacté quelqu'un sur Internet qui proposait ses services. Bien que ces cours lui aient été utiles, le mixage qui lui était montré se faisait strictement par ordinateur et Marc n'y trouvait pas son compte.

« Mais y'a quelque chose qui m'attirait pas tant dans le numérique pour mixer. Je trouvais que mixer avec un ordinateur c'était comme regarder ses e-mails. » (Marc 2)

L'ordinateur est donc passé au second plan, ne servant plus au mixage de musique proprement dit mais plutôt à la mise en forme des morceaux. Ce sont donc ses vinyles et ses deux tables tournantes qui lui permettent de jouer la musique, de la *beatmatcher*¹⁰, de l'agencer comme il le souhaite.

« Quand tu mixes avec des vinyles, un vinyle je veux dire c'est imprimé, tsé je veux dire c'est limité en soi. Dans le sens où c'est juste là pis c'est gravé, mais tu peux pas jouer avec pis le digital tu peux pas faire des trucs vraiment *f***ed up* comme un ordinateur. C'est juste des tables, tu mets ton vinyle, pis dans le fond c'est simple. Mais pourtant ça reste là. C'est un peu une sorte de contradiction. Mais c'est ça que j'aime. » (Marc 1)

Suite à ces premiers cours particuliers de *Djing*, Marc a décidé de suivre une formation académique. Cette fois-ci, il ne s'agissait pas de mixage proprement dit, mais plutôt d'un développement de connaissances dans le domaine de l'audio. Sa formation terminée au collège Vanier, Marc a obtenu une Attestation d'étude Collégiale en technologies d'enregistrement audio. Cela lui a donné certaines aptitudes et connaissances à l'égard de l'enregistrement sonore et de tout ce qui entoure les formats, les techniques, et lui a donné l'envie de mixer en vue de l'exercice d'une profession.

Après avoir acheté une table tournante usagée sur Internet, Marc a commencé à écouter les vinyles que son père lui avait donnés après qu'il lui ait manifesté son intérêt pour ces objets musicaux. À ce moment là, Marc ne mixait pas encore, il écoutait plutôt du jazz, de la musique qu'il qualifie de « vieux trucs des années 80 ». Ce n'est que plus tard qu'il s'est mis à acheter ses propres vinyles et à fréquenter les magasins de disques.

« Là c'était *weird* parce que, j'ai ces tables là pis j'ai presque pas de vinyles. Mon père m'a donné tout ses vinyles parce que lui il les écoute plus. Fek je les écoutais,

¹⁰ *Beatmatcher* signifie faire jouer deux vinyles sur lesquels se trouvent deux morceaux différents en essayant de synchroniser les tempos pour que les deux morceaux s'emboîtent.

j'écoutais des vinyles, des vieux trucs des années 80s, du jazz tout ça. Fek j'essayais pas tant de mixer, je faisais juste les écouter. Pis après ça, c'est là que j'ai commencé à magasiner pas mal des vinyles. Y'a le Moog audio, pis juste à côté pas loin y'a le Inbeat mais qui existe plus depuis cet été je pense, ça a fermé. Pis j'allais aussi au Atom Heart, c'est sur coin Sherbrooke et Saint-Denis, pis on m'a proposé des affaires, tout ça. » (Marc 2)

Les vinyles pour Marc, représentent quelque chose de bien particulier. Tout d'abord, il considère leur son comme tout à fait unique et bien différent de celui des autres supports. L'aspect matériel, la présence physique, ne serait-ce que par leur taille, est un des facteurs de cette attirance. Marc accorde une importance à la matérialité du vinyle. En faisant très souvent des comparaisons entre les supports, Marc explique qu'à l'inverse d'un support numérique, le vinyle pour lui est présent, il est « là », il est « vrai », et il va même jusqu'à le comparer à une roche pour expliquer sa forte matérialité et la difficulté de travailler la matière, contrairement à des supports numériques avec lesquels on peut « jouer » et modifier grâce à certains logiciels.

« Le son du vinyle est plus chaud. Pis tu le sens, ça gratte contre l'aiguille pis ça sonne différemment que quelque chose qui est digital. » (Marc 1)

« C'est du numérique, tu peux le déformer autant que tu veux, pis le remettre à l'original autant que tu veux, mais un vinyle c'est comme une roche. » (Marc 2)

Quand Marc mixe, ses tables tournantes sont pour lui un instrument explique-t-il. Même s'il ne fait principalement « que » mixer des chansons ensemble, le mélange de deux morceaux, qu'il exécute, donne naissance à quelque chose de nouveau.

« C'est un instrument en soi je pense. C'est sûr que tu joues pas de la musique tu la mixes, mais mixer de la musique ça prend une certaine synchronisation pis c'est quelque chose qui s'apprend, comme jouer des notes sur un piano. » (Marc 1)

De plus, mixer des vinyles demande une adresse, une dextérité, un entraînement, qu'il ne retrouve pas nécessairement avec les autres supports. Le mélange de deux rythmes, ou le *beatmatching* comme il l'appelle, a été sa première étape du mixage. Il lui a tout d'abord fallu maîtriser le *beatmatching* pour arriver à perfectionner ses *mixs*, ajouter des effets, arranger la basse et les aigus, tourner

d'autres boutons. Cette première étape, le *beatmatching*, revient à faire jouer deux vinyles sur lesquels se trouvent deux morceaux différents en essayant de synchroniser les tempos pour que les deux morceaux s'emboîtent. Lorsque Marc fait du *beatmatching* avec ses vinyles, cela demande une précision, une présence constante, ainsi que des ajustements perpétuels quant au tempo des vinyles.

« Marc : Mais souvent avec des vinyles, il faut que tu corriges un petit peu. Tsé tu peux pas partir trois minutes...

Julien: Revenir pis ça va être au même...

Marc : Non c'est ça. Faut toujours que tu sois alerte face à tes *mixs*. » (Marc 2)

Durant l'entretien, à ma demande, Marc m'a fait une démonstration de *Djing*, de mixage, de ce qu'il faisait lorsqu'il était derrière ses platines. La discussion se faisant dans la partie de sa chambre où se trouvent son lit et son bureau, nous nous sommes déplacés de deux mètres pour nous retrouver dans la petite pièce semi séparée, mais toujours dans sa chambre, où il mixe ses vinyles. Il a donc performé un *beatmatching* de son choix en m'expliquant comment il coordonnait la vitesse des vinyles en comptant le tempo et en réglant la vitesse avec les boutons de sa table tournante de droite, soit avec le *pitch*.

« J'ai deux vinyles de dubstep, pis en fait si je mets celui-là, bon je pars celui-là [Il part le premier vinyle] pis après ça je veux mixer ma *track* avec, faut que je les *beatmatch*. Ça veut dire qu'ils ne sont pas forcément à la même vitesse. Fek je viens jouer avec mon *pitch* qui est là [Sur son mixeur au milieu de ses tables tournantes]. C'est la vitesse du moteur. Pis pour *beatmatcher* je prends admettons, be sur le troisième temps du dubstep t'as un *snare*, souvent ça fait 1-2-3, 1-2-3 [dans le tempo]. Pis là, sur celui-là [en parlant maintenant de l'autre vinyle] c'est à peu près la même chose, des fois c'est placé différemment le drum fek tu t'assures que tes troisièmes temps sont alignés. Clac, là tu pars ça pis c'est ça. C'est ça du *beatmatch* en fait. » (Marc 1)

Il est possible de faire du *beatmatching*, ou de manière plus large, de mixer de la musique, sur des supports différents. Marc donne de temps en temps l'exemple des CDJ, qui sont l'équivalent des tables tournantes pour Cds, des ordinateurs, ou de Traktor qui est un logiciel de mixage. Toutefois, les vinyles lui procurent des sensations bien particulières. Ces sensations associées à la présence physique du médium, à l'implication de son corps, de ses gestes, et le son distinct des vinyles, participerait au plaisir que ressent Marc lors de cette activité.

« Dans le mixage vinyle, tu mixes analogiquement. Je veux dire, t'as pas de *loop*¹¹, t'as rien, tu y vas avec ta main, pis c'est le mouvement de ta main pis du moteur qui fait que tu mixes. Dans le fond tu mixes deux moteurs. Y'a quelque chose d'original là-dedans je trouve. » (Marc 2)

Son intérêt pour les vinyles réside également dans le côté simple et limité de ce support. Mais au cœur de cette relative simplicité se cacherait une contradiction : le geste, la pratique, le mixage lui-même, demanderait un travail plus minutieux, plus attentionné, plus difficile que pour d'autres supports et formats. Rien à voir avec un CDJ dit-il. Le mixage de vinyles exige un contrôle, un exercice, une expertise. C'est justement à travers ce travail que Marc accorde une importance particulière aux vinyles.

« Tandis que des vinyles, il faut que tu saches à quel endroit t'arrêtes telle track pour commencer l'autre. C'est comme, tu peux pas looper un vinyle! Fek tsé, c'est continu en fait. » (Marc 1)

« Je trouve que c'est [mixer avec des vinyles] important parce que, de un c'est la difficulté un peu, c'est quelque chose qui n'est pas pareil du tout que de mixer avec des CDJs ou un ordinateur. » (Marc 2)

Marc s'intéresse aussi beaucoup aux artistes, à ce qui entoure le *Djing*, aux genres de musique, aux influences et aux racines. Sur un plan historique, il associe l'importance de mixer avec des vinyles aux origines de cette activité. Il décrit cette association comme relevant d'une certaine authenticité, comme si le mixage de vinyles fait aujourd'hui respectait une concordance ou se révélait pertinent.

« Je sais pas pourquoi mais je trouve que le *Djing* c'est important de le faire avec des vinyles au début. Parce que ça a commencé comme ça, pis si tu veux vraiment faire du beau *beatmatching*, des trucs comme ça, je trouve que les vinyles c'est le meilleur exercice que tu peux avoir. » (Marc 1)

« C'est parti avec des vinyles, pis le vinyle c'est le premier medium de musique enregistrée quasiment. Avant le premier vinyle ça sonnait comme de rien. Fallait l'amplifier au max. Maintenant c'est plus comme ça mais c'est que c'est comme le début de tout, qui est resté finalement. Pis c'est ça qui fait que c'est original, c'est authentique un peu. » (Marc 2)

¹¹ Dans ce cas-ci, un *loop* est la répétition d'une séquence musicale. Cela peut être un rythme, une mélodie, un son, etc.

Son intérêt pour cet « historique » comme il le dit, sa curiosité et sa soif de connaissances font en sorte qu'il ne se limite pas seulement à du mixage « pur et dur ». Les documentaires qu'il regarde sur Internet par exemple sont parties intégrantes de son rapport aux vinyles, et mettent de l'avant l'importance des origines.

Marc : [...] Comme je disais, c'est important, y'a comme un historique de musique là-dedans [dans les vidéos qu'il regarde], pis c'est comme ça que tu t'intéresses aux vinyles aussi je pense. [...] C'est important d'aller un peu aux racines, comment c'est parti cette musique là. Pis c'est un peu pour ça que j'ai fait ce cours là aussi de son. Parce que t'apprends justement à pas forcément utiliser un ordinateur mais plutôt comment est-ce que tu adaptes ton *stock* pour l'enregistrer. Mettons que t'as ton synthétiseur pis ton *drum machine*, tu pars ton *drum machine* pis tu veux entendre le synthétiseur pis le *drum machine* dans l'enregistrement. Fek qu'est-ce que tu fais? Tu *plug* tout ça pis c'est de même que t'apprends. Tu *plug* tout ça dans la carte de son admettons, pis t'as un tempo, c'est le... Moi ce qui m'a donné le goût d'apprendre à le faire justement, c'est d'avoir vu tout ça, d'avoir été inspiré par cette musique là dans le fond. Pis par le fait même, avoir commencé à mixer des vinyles parce que dans ce temps là c'était vinyle vinyle vinyle. Y'avait pas de CD. Y'avait pas de Serato¹² pis tout ça. » (Marc 2)

Avec le temps, Marc s'est procuré un certain nombre de vinyles qu'il range dans une bibliothèque et organise selon les genres. Dans son parcours, il s'est intéressé à différents courants musicaux, comme le house ou la techno, pour se concentrer maintenant presque exclusivement sur le dubstep. Sa collection regroupe beaucoup de vinyles récents et neufs de musique électronique qu'il a achetés, ainsi qu'une petite section consacrée à des vinyles qu'il décrit comme étant obscurs, rares, voir même qu'il trouve drôles, et qui la plupart du temps lui ont été donnés. Marc a donc disposés ses vinyles à sa manière, et s'appuie principalement sur les genres musicaux pour se retrouver dans sa bibliothèque.

« Ouais, c'est ça ici j'ai classé ça. Ici j'ai du techno, du house, des trucs techno de Detroit, house américain, un peu anglais aussi. Là j'ai du garage. Garage c'est comme du house un peu, mais plus rapide, plus swingué genre. Tsé du house c'est plus carré, pis du garage c'est plus syncopé comme musique. Sinon j'ai du dubstep ici. Ah

¹² Logiciel qui, à l'aide de branchement entre des tables tournantes et un ordinateur, permet de mixer différents formats (Mp3, WAVE, flac, etc), en ayant le contrôle de ceux-ci par l'intermédiaire des tables tournantes.

ça [les vinyles sur la dernière tablette du bas de sa bibliothèque] c'est des trucs plus de collection. Des affaires un peu obscures que j'ai trouvées, tsé du monde qui me les ont données. [Il cherche dans ses vinyles] Mais j'ai des affaires plus rares comme ça, les Grace Jones. [Il continue à chercher] j'ai aussi des affaires plus jazzy comme du Coltrane en vinyle. » (Marc 1)

Encore une fois, contrairement à d'autres supports comme les Mp3 ou les WAVE, Marc accorde aux vinyles une importance singulière. Ses vinyles, à force de les collectionner dit-il, prennent une certaine valeur. Il se doit donc d'y faire attention. Encore plus précisément que le vinyle lui-même, certains morceaux lui sont très précieux, ce qui l'encourage à en prendre soin et à ne pas les abîmer.

La valeur des vinyles perçue par Marc ainsi que son goût pour ce support sont alimentés par l'attrait de la rareté, de pair avec l'exclusivité et l'originalité. Ces caractéristiques que Marc recherche dans les vinyles peuvent être comprises à travers plusieurs éléments. Les différents types de maison de disques, voir l'absence de maison de disques, en est un des indicateurs. Les vinyles venant de loin et les vinyles « *underground* », représentent également une classe d'objets qui stimule son intérêt. D'ailleurs, les magasins, et plus précisément Atom Heart, jouent un rôle important dans cette quête de la rareté :

« C'est original parce que c'est sorti sur un *White Label*, c'est-à-dire que ça n'a pas vraiment de *label* dans le fond. C'est quelqu'un qui l'a enregistré lui-même pis c'est un *crew* de DJs qui a décidé de sortir les *tracks* mais ça sortira pas sur *Beatport*¹³. Fek si tu le veux, essaye de contacter le gars pis tsé, ça se fait un peu genre *underground* justement. [...] Atom Heart, ils avaient réussi à en avoir. Pis il [un des vendeur] a décidé de les mettre en étagère pis tout. Pis là j'ai vu ça pis, f*** *man*, c'est *hot!* » (Marc 2)

Le goût pour la rareté provient également des préférences musicales de Marc. Son dégoût pour ce qu'il qualifie de musique commerciale sans profondeur fait écho à son attrait pour la musique *underground*. Cette musique demanderait un peu plus de recherche que la musique commerciale. Ainsi, Marc s'outille largement

¹³ « Beatport c'est un site un peu comme iTunes, mais c'est *hot* comme truc là, pour voir les sorties de musique c'est quand même cool. Mais c'est ça, c'est comme le leader pour la musique électronique... pour le download là... pis t'as vraiment beaucoup de stock là-dedand là. » (Marc 2)

d'Internet pour découvrir des DJs, des producteurs, des nouveaux blogs, des nouvelles stations de radio.

« Tsé tu vas avoir David Guetta qui va être en premier plan du *Beatport*, commandez toutes ses affaires digitales [sur un ton moqueur], genre ça sonne c'est malade, tu peux faire des concours de *remix*, tout. Pis d'un autre côté t'as le monde qui font de la musique électronique eux aussi mais que tu trouveras pas sur *Beatport*. Faut que tu cherches un peu pour l'avoir. » (Marc 2)

« Be l'Internet c'est vraiment utile pour ça. Y'a le site *Boomcat*, *Excelsator*, *Fat music*. Be ça c'est dans mon genre à moi. Tu vas voir là-dessus pis ils te sortent tous les trucs qui vont sortir bientôt, ils font des critiques, des fois tu vas voir les blogs de telle personne. Comme y'a un gars qui s'appelle Black Dawn, Black Dawn c'est un producteur et il a un label qui s'appelle Key Sound, pis il fait un blog qui est vraiment complet, pis il a une émission à chaque mois à Rinse Fm, c'est genre la radio *underground* de Londres un peu. » (Marc 1)

Bien qu'il mixe majoritairement pour lui-même dans sa chambre, il lui arrive d'accepter des propositions de ses amis pour aller mixer dans des soirées ou de participer à une émission de radio dans un Collège avec DJ ***. Il admet toutefois que cela lui arrive peu souvent. Sans se produire dans des bars ou des salles de spectacle et sans y faire la fête constamment, le mixage fait par Marc a quelque chose de plus personnel, tout en adossant à ses sorties un caractère sérieux et professionnel. Les contacts qu'il se fait dans le milieu deviennent presque constitutifs d'un travail non rémunéré, dans lequel les *mixs* qu'il crée et qu'il enregistre sur CD ou qu'il met sur Internet, deviennent des éléments sur son C.V, des pièces d'un portfolio.

« J'aime bien sortir de temps en temps, mais je ne suis pas un genre de *raver* qui passe son temps là. J'aime la faire la musique, j'aime mixer, c'est *hot* mais je veux dire, passer du temps dans les bars. C'est un côté plus professionnel on dirait pour moi la musique électronique. » (Marc 2)

« J'ai donné beaucoup de mix tapes, je connais Comodo dub tout ça, DJ Osta, tsé y'en a plein dans le fond. Quand on se voit dans les événements tout ça, je laisse mes *mixs* pis après ça on me donne du *feedback* là-dessus. Faut jizzer avec le monde, c'est important, c'est se vendre aussi. [...] Tes *mixs* c'est comme tes C.V dans le fond, toutes les *tracks* que tu fais aussi sur Internet ça montre un peu ce que toi tu fais. » (Marc 1)

3.1.2 David

Le second répondant¹⁴, David, est un homme dans le milieu de la vingtaine, doctorant et chargé de cours à l'université. Il se présente comme quelqu'un qui écoute des vinyles, d'une manière qu'il qualifie de tout à fait ordinaire. Cela signifie qu'il s'écarte de toutes spécialisations et qu'il conçoit son rapport aux vinyles comme un usage « moyen ». Il n'a pas un enthousiasme démesuré envers les vinyles, comme si c'était « trop cool », et il ne perçoit pas non plus son rapport aux vinyles comme le symbole d'une réussite sociale. En rejetant toutes les caractéristiques liées à une expertise pointilleuse, David se voit plutôt comme une « ma-tante » qui écoute ses « petits » vinyles dans son coin.

« Je sais tout comment je ne me vois pas. Je me vois pas comme un vrai audiophile, évidemment pas comme un DJ, ni comme un expert en son. Donc disons que mon premier réflexe ça serait de rejeter tout ce qui relèverait d'un usage spécialisé, élitiste, séparé. Je veux dire, oui j'en écoute, sans penser à ça toujours, sans penser que c'est ni mieux ni pire, ni eu... en trouvant ça intéressant. Mais je pense pas... disons je me sens plus d'affinité avec Ginette, la femme de ménage qui écoute des vinyles parce qu'elle a sa collection, comme que là elle n'en rachète plus mais elle écoute ça une ou deux fois par semaine l'avant-midi, comme ça, toute seule chez elle, sans en parler. Je me sens plus d'affinité avec ce type de consommation là, pis en gros c'est ça que je fais, qu'avec quelque chose qui serait de l'ordre de la spécialité, du séparé, comme de je suis à part parce que j'écoute des vinyles. » (David 2)

De plus, l'objet vinyle n'est pas nécessairement pour lui l'attrait principal. Il affectionne tout particulièrement les vieux systèmes de son, qui selon lui, sont plus puissants et de qualité supérieure et proposent un son plus riche. Ayant toujours eu des petits stéréos avec un son de qualité moyenne, David se retrouve maintenant avec l'ancien ampli de son père, qu'il avait acheté avec ses premières payes.

« C'est ça que j'aime moi, c'est je pense pas tant la technologie vinyle que la puissance des vieux systèmes de son. Le son remplit vraiment ta pièce, c'est un son plus chaud. Tandis que avec les trucs de iPod et tout c'est toujours un son moins enveloppant. Donc ça quand ça joue fort, ça joue fort. » (David 1)

¹⁴ Il faut noter que durant la première entrevue, la copine de David, Éliane, était dans l'appartement et intervenait à certains moments.

Malgré le fait qu'il ait déjà manipulé et écouté des vinyles étant petit, le regain d'intérêt qu'il a pour ce format est récent. Cela fait un an et demi qu'il a une table tournante, et celle-ci a été sujette à de nombreux déplacements, branchement, débranchement, etc. Ce n'est que depuis 8 ou 9 mois que son équipement est disposé à son goût, dans son salon. Son salon comporte une légère division, ce qui sépare l'espace dédié aux vinyles de l'espace de télévision avec le divan. Le côté vinyles renferme un meuble bas à armoires où sont rangés quelques vinyles, la table tournante, l'amplificateur, deux haut-parleurs de chaque côté du meuble, ainsi que des deux ou trois caisses remplies de vinyles.

Petit à petit, de vinyles en vinyles, David s'est monté une collection. Ses vinyles sont dispersés dans la partie de son salon où se trouve sa table tournante, des fois par piles, des fois rangés dans le meuble, des fois dans des caisses. Sous cette disposition, a priori peu réfléchi et aléatoire, se dissimule tout de même une forme d'organisation en fonction des genres, des provenances, et de la fréquence d'écoute.

« En dessous j'ai comme mis les trucs de musique classique ensemble mais c'est aussi parce que je les ai achetés d'un coup. Là, ceux qui sont sur le speaker à droite, je pense que c'est parce que c'est ceux-là qu'on écoute dernièrement, fek c'est pour ça qu'ils se ramassent là. La caisse c'est les parents à Éliane qui me les ont donnés. Fek ils sont classés comme par provenance. Pis en même temps y'a un peu de logique mais c'est pas un truc comme... par genre de manière stricte. C'est comme un espèce de classement, y'a deux trois logiques qui s'intercalent là-dedans. » (David 1)

Malgré ces objets entreposés dans son salon, le terme collectionneur déplaît à David. Bien qu'il les accumule dans son salon, il ne perçoit aucune expertise dans son rapport aux vinyles et s'éloigne par conséquent de ce qu'il détermine comme un collectionneur. Pour lui, ce mot désigne une activité à caractère sérieux, supérieur, quelque chose de passionné, voire presque obsessionnel, dans laquelle il ne se reconnaît pas tout à fait.

« Je vérifie pas tous les jours dans les petites annonces qu'est-ce qui est à vendre, où est-ce que je peux tsé... Donc non c'est pas obsessionnel à ce point là. Mais si j'ai des bons deals pour aider ma collection c'est sûr que je le fais. » (David 1)

Bien que David ne se dise peut-être pas un « vrai » collectionneur, il reste le propriétaire de plusieurs vinyles. Ses vinyles proviennent d'horizons divers et il se les procure de plusieurs manières. Sa mère lui en a donné et prêté quelque uns, des disques de Jean-Pierre Ferland entre autres. Le père de sa copine lui a également légué sa collection. David a aussi acheté, par lot, des vinyles usagés que des particuliers vendaient sur Internet, il a trouvé un vinyle de Lou Reed dans une vente de garage aux Etats-Unis, et certains proviennent de magasins de vinyles usagés, surtout du magasin *Death of the vinyl*. Autant dire que la majorité de ses vinyles sont des vinyles usagés.

« Ah mais sinon y'en a... tu vois ça c'est ma mère qui m'a donné ça, tsé de la musique de maman. Du Jean-Pierre Ferland. » (David 1)

« Tu vois la semaine dernière, on était chez les parents à Éliane pis son père il est venu pour la première fois chez moi y'a à peu près une semaine, pis y'a vu ça, pis c'est un monsieur babyboomer tsé. Là, ah ouais ouais ouais, c'est le fun pis nanana. Là je suis arrivé chez elle, il m'avait préparé comme une grosse caisse avec tous ses vieux vinyles, fek j'ai amené ça. J'en ai écouté quelque uns, il m'en a reparlé quand je l'ai revu. » (David 1)

« J'en ai aussi acheté eu, le magasin dont tout le monde va te parler je pense c'est *Death of the vinyl* sur Saint-Laurent, Rosemont à peu près. » (David 1)

David possède également quelques vinyles neufs : « J'ai peut-être 7-8 disques neufs à peu près, pas davantage que ça. » (David 1) La plupart du temps, il les achète sur le site Internet d'Amazon, mais il dit ne jamais avoir acheter des vinyles neufs en magasin. Cependant, il lui est arrivé une fois d'acheter un vinyle neuf d'un groupe qu'il aime beaucoup lors d'un concert.

Les goûts musicaux de David sont assez variés. Tout au long de sa vie, il a eu plusieurs périodes durant lesquelles il s'est intéressé à différents genres musicaux. Cette diversité se retrouve d'ailleurs dans ses vinyles, allant de Michael Field, à Paul Piché, en passant par Genesis et Georges Brassens, et bien d'autres encore.

« Donc première période après mon adolescence, je suis tombé un peu dans une phase plus découverte de la musique de mes parents. Donc vieux rock, tsé qu'est-ce que j'aime encore écouter pas mal. Après ça, tranquillement j'ai eu les années plus emo après, qui sont arrivées. [...] Pis le classique aussi, ça c'est récent. » (David 1)

Toutefois, David n'accorde pas une attention égale face à tous ses vinyles. L'ensemble de ses vinyles représente pour lui des degrés d'intérêt variés, ce qui fait qu'ils n'ont pas le même statut ni la même valeur. D'ailleurs, ils ne font pas l'objet d'une écoute également répartie. Ceux qui sont le plus souvent écoutés, par le nombre et par la fréquence, sont de manière générale les vinyles neufs ainsi que les vinyles qui lui sont déjà familiers et qu'il apprécie, comme des groupes qu'il a déjà écouté lorsqu'il était plus jeune ou des albums que ses parents mettaient dans leur maison ou dans leur voiture. D'autre part, David n'hésite pas à dépenser un peu plus pour avoir des vinyles qu'il sait qu'il aime et, par conséquent, qu'il écoutera. Tous les deux assis par terre, lors de l'entretien, David m'a montré quelque uns de ses vinyles.

« Eu, celui-là [en me montrant un album d'un groupe que je ne connaissais pas] je l'ai écouté à fond même si je l'ai acheté usagé. Parce que ma mère elle l'écoutait sur cassette dans l'auto fek c'est ça, je les ai entendu un million de fois pis c'était quand même le fun. » (David 1)

« Pis cet album là [du groupe Nada Surf] je trouve que c'est peut-être leur meilleur. C'est un album de 2005 ou 2006, fek ça c'est un disque que j'ai beaucoup aimé, que j'ai beaucoup écouté fek quand je l'ai vu j'ai fait OK j'achète le vinyle. Parce que lui c'est ça, je savais que je l'aimais. Parce que à 22\$ ou quelque chose, fallait que je sache. » (David 2)

Il faut ajouter que David n'est pas tout seul dans cette pratique. Il partage majoritairement son goût et bien souvent ses temps d'écoute avec sa copine qui passe plus de temps chez lui que chez elle. Certains des vinyles neufs qu'ils écoutent sont quelques fois des cadeaux de David à sa copine. Comme pour les vinyles qu'il s'achète, si David achète des vinyles neufs à sa copine, il ne prend pas de chance et se fie aux goûts de celle-ci. Ses dépenses les plus importantes, pour lui comme pour sa copine, vont donc vers ce qu'il considère comme des valeurs sûres.

Il y a toutefois certaines entraves à la règle comme l'éventuelle découverte d'un vinyle inconnu sur lequel se trouve une chanson accrocheuse, ou drôle, ou entraînante, etc. C'est le cas de « Big Bam Bou », une chanson qui se trouve sur un vinyle offert par le beau-père de David, acheté dans les Bahamas au cours de son voyage de noces.

« Julien: Qu'est-ce qu'il t'as filé le père d'Éliane?

David : Le meilleur des disques c'est un truc qui s'appelle Big Bam Bou. Attends, Ah je l'ai. Donc en gros celui que j'ai écouté c'est celui de quand ils sont allés ses parents pour leur voyage de noce, je sais pas trop aux Bahamas, quelque chose de même, dans les années 70 j'imagine. Be là ils ont acheté ça pis c'est leur disque de voyage de noce fek ça a toute une histoire. [...] Ça faut pas que tu l'écoutes trop souvent parce que Big Bam Bou ça revient tout le temps pis tu le chantes pendant la journée après [il se met à chanter]. » (David 1)

Ensuite, se trouve la catégorie des vinyles « moyens », qui font l'objet d'une écoute sporadique. Ces vinyles sont soit des vinyles qui ont été offerts par lot de plusieurs et qui peuvent être écoutés mais qui piquent la curiosité plutôt que de développer un goût à leur égard, soient des classiques. Bien que cette catégorie ne soit pas autant écoutée que la précédente, David démontre un attachement particulier aux groupes cultes qui ont influencé la musique en générale :

« Non ça il me les a donnés, le père à Éliane. Y'a des trucs eu... [il regarde ses vinyles] j'ai aucune idée c'est quoi, y'a une affaire un peu new-wave que j'ai bien hâte d'écouter, Michael Field. Je pense que c'est un peu new-wave ça non? » (David 1)

« [...] des vieux disques de Led Zeppelin, tsé juste pour avoir ça, tsé c'est *hot*. C'était comme 4\$, relativement en bon état. Tsé le Led Zeppelin brun, le II et tout, fek j'étais comme OK, tu veux avoir ça. » (David 1)

Finalement arrivent les vinyles qui n'ont jamais été écoutés et qui ne le seront jamais. Ces derniers ont souvent atterris dans la collection de David sans que ce soit voulu, en achetant un lot de vinyles par exemple, ou en acceptant par politesse tous les vinyles qui lui sont donnés sans faire le tri. Il n'ont pas grande importance à ses yeux et pourraient, dès que possible, céder leur place à d'autres vinyles plus séduisants. Ils tiennent donc en équilibre sur le fil qui sépare sa collection à un nouveau monde extérieur, un don, un débarras.

« Mais le truc, le problème avec ça c'est que tu veux toujours en avoir plus. Là j'en stocke, j'en stocke. J'en jette pas encore mais tsé, James Last et tout, je pense qu'à un certain moment je vais m'en débarrasser, ceux que j'écoute jamais et que j'écouterai jamais et auxquels je ne suis pas attaché pour aucune raison. Mais je suis pas pressé parce que c'est pas comme si je croulais encore sous les disques. Mais je pense qu'à long terme, le truc c'est toujours ça, c'est d'en avoir des meilleurs, des plus rares, des plus intéressants et puis de jeter les autres pis là tranquillement comme... » (David 1)

« Mais pour vrai, les pires, tsé les trucs comme les disques de Noël, de country, bon j'en ai des vieux, je sais pas comment j'ai ramassé ça, mais souvent tsé la personne qui te les donne, tu veux pas nécessairement la blesser. Tu sais que lui c'est sa collection. Disons le père à ma blonde il me donne ça, je vais pas dire, ah ouais be je vais prendre celui-là, celui-là, celui-là, pis eux arranges-toi avec, ça m'intéresse juste pas. Fek tu les prends, tu vas les stocker pour un moment c'est tout. Mais les pires je les ai jamais écouté. » (David 2)

L'écoute de David se fait à un rythme d'environ deux à trois fois par semaine. Sans préciser la durée, son écoute semble dépendre de son humeur et du temps dont il dispose. De plus, elle n'implique pas nécessairement une oreille attentive de sa part, et elle est souvent mêlée à des activités de la vie de tous les jours.

« J'écoute souvent le matin, dans l'avant-midi, quand je suis de bonne humeur et que j'ai le goût d'écouter de la musique pas trop sérieusement, de rire, de me rappeler de la musique des années 80. Je fais pas une écoute attentive. Je me promène dans mon appart, je chante, je fais du ménage, je bois du café, je déjeune, je lis le journal, je fais des *push-ups* dans mon salon, j'ouvre mon courrier. » (David 2)

Puisque la mise en branle préalable à l'écoute de vinyle est relativement longue, le même vinyle peut être écouté plus d'une fois et peut rester sur le tourne disque plusieurs jours. Changer de vinyles représenterait donc, pour David, un effort et du temps qu'il ne veut pas obligatoirement consacrer à cette tâche. Pour cette même raison, à certains moments de la journée, David ne va pas prendre la peine de mettre un vinyle et va plutôt écouter la radio. Certaines situations ou dispositions du corps seront plus propices à un genre de musique, un format en particulier, ou à une situation d'écoute qui pourra, à ce moment, être adapté à l'état d'esprit de David.

« C'est certain que quand y'en a un [vinyle] qui est là je peux l'écouter trois quatre fois avant de le changer parce que sinon c'est un peu long. Je fais juste le revirer de bord des choses comme ça. » (David 1)

« C'est une musique [la musique classique] que j'apprécie vraiment écouter, au quotidien, en me levant. Tsé comme là j'écoute bin radio classique, le poste de Coallier, parce que ça m'évite d'aller changer de poste parce que je sais que je peux mettre ça la journée, pis y'a rien qui va vraiment m'irriter. Tandis que si j'entends une chanson de Keisha à la radio commerciale, ça peut vraiment me mettre en furie, comme de m'obliger à me lever pis me déconcentrer, pis là j'en ai pour comme deux minutes à me calmer. Tsé j'en suis à ce point là. Pour moi c'est insupportable, pis là ça me tente pas. Je sais pas si j'étais sur un bateau l'été, peut-être que ça me dérangerait pas. » (David 2)

Malgré cela, ces contraintes de temps et d'effort à produire ont des vertus. Elles permettent, dans des situations d'écoute, d'augmenter le plaisir de cette activité, et font de la musique une forme d'auto-récompense.

« Ce qui est le fun c'est que ta musique tu la mérites parce que t'as fait l'effort de te lever pis d'aller le... Donc cette espèce de petite difficulté là... Je sais pas y'a comme, je pense qu'il y a comme un espèce d'effet spécial. Le fait que ça te demande un effort, après la gratification ou le plaisir d'écoute est comme un peu augmenté si tu veux. » (David 2)

Outre cette gratification, comme David la décrit, le temps et l'effort passé à apprêter l'écoute d'un vinyle, ainsi que la relative complexité du changement des chansons (surtout comparé à d'autres médiums), incite à écouter les faces ou l'album tout entier. Ce phénomène peut mener à la découverte de chansons plus obscures, moins populaires, qui se dévoilent de cette façon à l'auditeur.

« Et le côté le fun c'est évidemment, comme c'est un peu long à le mettre, d'habitude t'écoutes toute la face. Très rarement je commence un disque eu... tsé parce qu'on les voit les sillons, la chanson elle est où bon, habituellement t'en a des favorites. Mais je sais que si je commence par la première chanson, une face c'est 25 minutes donc je vais être obligé de me relever. Fek je commence toujours au début quand même, ce qui parfois te fait découvrir des chansons qui deviennent tes favorites pis qu'à un certain point avant tu les mettais jamais. » (David 2)

L'ayant déjà démontré avec l'écoute de la radio, les vinyles ne sont pas le seul support ou format de musique enregistrée qu'il utilise. Il écoute par exemple de la musique sur son ordinateur, avec, de temps en temps, des formats différents (Mp3, Flac, etc.). Il a des Cds et des cassettes qu'il associe à des activités particulières. Dépendamment du temps qu'il dispose, de l'endroit où il se trouve, de l'état d'esprit dans lequel il est ou dans lequel il veut être, David choisit un format, voir même un style de musique.

« Mais dans mon bureau c'est ça en fait j'écoutais de la musique sur mon ordi mais finalement j'ai pas continué à écouter du classique tant que ça parce que je travaillais pas ici. Mais dans mon plan quand je les ai achetés c'était comme ah je vais pouvoir... » (David 1)

« Pour moi aussi c'est... quand je travaille à la maison, c'est plus rare maintenant, pis que j'écoute ça, même en vinyle, c'est comme le petit rituel tsé, pis là faut que j'écrive beaucoup fek ça participe de... tsé je mets mon disque, je le part. Là je sais que j'ai 30

minutes pour me plonger là-dedans, pis qu'après je vais avoir une pose pour genre me lever, changer le disque de bord pis continuer ça. » (David 2)

David ne s'en cache pas, il a beau avoir une attirance pour les vinyles, il télécharge tout de même beaucoup de musique illégalement sur Internet. Mais la musique qu'il a sur vinyles et celle qu'il télécharge ne sont pas les mêmes et se différencient par les styles. Ses téléchargements vont vers la musique récente, plutôt indépendante et *underground*, alors que les vinyles restent dans les classiques qui datent d'il y a plus longtemps. Il lui arrive aussi, lorsqu'il cherche une chanson en particulier, de l'acheter sur iTunes. Cette méthode de consommation relève de la facilité et de la gratuité du produit (dans le cas du téléchargement illégal).

« Je télécharge beaucoup de musique classique et aussi quelques nouveautés arty, le genre d'affaires que le monde de Pitchfork¹⁵ aime. La musique classique c'est bien parce que souvent c'est du FLAC, le FLAC te donne un son parfait. C'est l'autre extrême, au contraire du vinyle, le son n'a pas de grain, est parfaitement propre, etc. C'est parfait pour écouter sur ton ordi avec ton casque d'écoute. [...] Sinon je ne downloade pas de trucs style Led Zep, Marjo, Fleetwood Mac, Pierre Flynnn. Ça c'est pour l'écoute à la maison en vinyle seulement. » (David 2)

Par contre il rectifie le tir en expliquant sa joie lorsqu'il achète des vinyles dans des magasins indépendants et son support envers les propriétaires ou vendeurs de ces magasins qui semblent un peu plus passionnés et passionnants qu'une interface d'Apple.

« Pis le truc c'est que iTunes Store, ça me fait toujours un pincement au cœur quand j'achète quelque chose là-dessus. Ça m'énerve. Quelque part j'aime pas ça, mais je les veux les chansons. Je les veux, je les veux, c'est facile. » (David 2)

« Tandis que quand je vais dans le magasin de vinyles, c'est comme plus relax, le gars je sais que c'est sa passion, c'est sa *shop* à lui, lui il vit de ça avec deux employés. Moi je trouve ça cool qu'il ait ça pis même de dépenser 30-40 piasses [sic] d'une *shot*, ça ne me fait pas mal au cœur tsé, c'est correct, c'est cool dans le fond. » (David 2)

Au-delà des vinyles, David ressent une préférence pour une esthétique d'une autre époque. Les objets « vintage » lui paraissent plus attirants, contrairement aux

¹⁵ Site Internet servant de guide de musique indépendante et underground.

objets contemporains qu'il décrit comme étant insignifiants. D'ailleurs son appartement comprend certains objets de la sorte. On note entre autre la présence d'électroménagers d'une autre époque, comme un frigo et une cuisinière avec les poignées en bois, ainsi qu'une télévision avec un téléphone intégré, qui ne peut pourtant pas fonctionner, faute de ligne téléphonique résidentielle.

« Je me rends compte, je sais pas pour quelle raison en particulier, mais je suis attaché à... be j'aime mieux en tout cas au niveau design, des trucs plus vieux, que les nouveaux objets qui me semblent un peu insignifiants. Je pense que ça s'inscrit un peu là-dedans. Tsé pas seulement dans mon rapport à la musique. » (David 1)

« Je pense que je suis un petit peu attaché à une esthétique d'une autre époque, tsé des objets eu... Je sais pas si t'as vu dans ma cuisine, j'ai le frigidaire des années 60 pis le four des années 60. » (David 1)

Cette attirance pour une esthétique d'une autre époque se traduit également par quelques « projets vintage » qu'il a, à moyen et long terme. Ces projets vintage, comme il les appelle, sont en fait la recherche d'objets électroniques spécifiques qu'il aimerait posséder et installer chez lui.

« Ouais ça c'est comme mon prochain projet vintage. C'est d'avoir le lecteur lazer disque. » (David 1)

« Qu'est-ce que je t'ai dit que je voulais? Ah ok, je me souviens, c'est le quadra phonique. Ça c'est l'autre fantasme, j'en ai plein comme ça, j'ai des projets à long terme d'électronique vintage. » (David 1)

David, en décrivant son goût pour une esthétique d'une autre époque finit tout de même, sur une touche sarcastique, par décrire cette attirance comme comprise dans la recherche de la rareté. Ceci tient également pour un album de Nada Surf qu'il a acheté lors d'un de leur concert. Lorsque les bands qu'il apprécie font des sorties inédites, que ce soit une édition limitée ou quelque chose disponible seulement dans un certain lieu (un concert par exemple), ceci pèse dans la balance et pousse David à acheter l'album (dans le cas de Nada Surf, en format Cd¹⁶).

¹⁶ Il faut dire qu'il n'était pas disponible en vinyle lors du concert.

« Faut que ça soit rare, ouais (rire). J'exagère un peu, faut pas que ça soit rare mais c'est cool tsé. [...] Mais je pense que quand je m'analyse moi-même, dans le fond je me dis t'aimes ça parce que c'est rare. » (David 1)

David assume tout à fait son goût pour les vinyles, mais reste un peu sceptique face au regain de popularité qu'a ce médium depuis un moment. Ce qu'il comprend un peu moins dit-il, ce sont les jeunes adolescents qui n'ont pas grandi avec les vinyles et qui achètent des nouveaux vinyles de groupes contemporains. Ce rapport à la musique, pour reprendre ses mots, traduirait plutôt une sorte d'« esthétisation du rapport », une performance sociale. Sa critique se dirige surtout vers les personnes qui auraient des vinyles pour bien paraître, pour projeter une image d'eux qui ne reflèterait pas la réalité et qui tenteraient peut-être de feinter d'être audiophile par le simple fait de posséder des vinyles. Ceci rendrait donc leur rapport à la musique et aux vinyles comme quelque chose de faux et d'illégitime. Pour David, ce rapport serait trop enclin à être basé sur le simple fait d'« aimer l'idée d'avoir des vinyles ». Il résulterait plutôt d'un phénomène de mode que du réel plaisir qui entoure les vinyles et les activités qu'ils peuvent suggérer. David assume jusqu'à un certain point l'espèce de côté mise en scène auquel tout le monde participe à un degré ou un autre, mais il tente au possible de ne pas « tomber dans le panneau ». Si David a du mal à comprendre ce rapport aux vinyles, c'est peut-être que le hasard et la découverte qu'il retrouve à travers les vinyles usagés (qui constituent la majorité de sa collection) lui semble bien distinct du rapport au vinyles neufs et récents ; un rapport qui selon lui serait bien plus ancré dans la structure rigide de l'industrie de la musique.

« À mon sens, ma critique je pense, ou qu'est-ce que je vois de louche là-dedans, dans cette pratique, c'est que j'ai l'impression qu'il y a une espèce d'esthétisation du rapport à la musique. Pas de la musique elle-même, mais c'est un peu trop aimer l'idée de. Chaque chose qu'on fait, oui il faut que tu aimes l'idée de. Pis j'aime bien l'idée d'avoir des vieux disques, c'est comme... Mais... mais je sais pas, à mon sens ça participe d'une espèce de... y'a comme un côté très mise en scène là-dedans, que tout le monde assume jusqu'à un certain point. Mais ton rapport à la musique il ne peut pas juste être fait de ça. Et là je ne dis pas que c'est le cas. Mais, j'ai vraiment de la difficulté à comprendre comment quelqu'un peut arriver, à 13-14 ans, à avoir une collection de vinyles neufs. [...] Je veux dire, un, ça me semblerait quelqu'un qui a beaucoup trop d'argent pour son âge, qui les consomme de manière donc absolument bourgeoise, facile, sans toute l'espèce d'économie de la rareté, ou de la

découverte, du hasard, qui participe complètement à l'idée d'avoir les vieux disques. Tsé tu tombes dessus, tu l'as, c'est pas cher, tu prends des risques. Comme tout ce côté là, je sais pas... » (David 2)

3.1.3 Simon

L'entretien avec Simon est particulier puisqu'il s'est déroulé dans le magasin de vinyles usagés¹⁷ où il travaille et duquel il est copropriétaire. Cela diffère donc des autres entretiens faits chez les répondants¹⁸. De plus, cette entrevue s'est faite majoritairement en français mais certains mots, expressions, voir même passages entiers sont dans la langue maternelle de Simon : l'anglais.

Au début des années 80, lorsque Simon est adolescent, il commence à acheter de la musique enregistrée. Avec ses premiers achats, son engouement pour la musique s'est rapidement développé et son attention face à tout ce qui se passait au niveau musical a augmenté. Les vinyles et les cassettes étant les seuls formats disponibles à l'époque, c'était donc dans ces formats qu'il achetait la musique de son temps. Avec ces formats, il réalisait déjà des *mixs* de musique sur cassettes qu'il écoutait en allant à l'école.

« OK, j'étais adolescent dans le début des années 80, donc c'était le format. C'est soit cassette ou vinyle. J'étais autant collectionneur de cassettes que de vinyles au début des années 80 à cause de l'invention du walkman. Donc c'était efficace de faire des *mixtapes* de mes vinyles, j'écoute en allant à l'école. Aussi, j'ai acheté le format sur vinyle et sur cassette. Mais à cause que c'était le seul format, j'ai toujours acheté des choses nouveaux [sic]. » (Simon 1)

La musique a rapidement pris une place importante dans sa vie. Malgré les efforts de ses parents pour qu'il fasse du sport, Simon n'avait qu'une chose en tête : la musique. Même si ses parents l'encourageaient à jouer au baseball ou au football, ce n'est pas pour autant qu'ils s'opposaient à cette orientation plus artistique.

¹⁷ On y trouve aussi de temps en temps quelques tables tournantes et systèmes de son usagés

¹⁸ Le choix du lieu du déroulement de l'entrevue relève entre autres de questions méthodologiques que j'ai traitées dans le chapitre deux. Je rappelle qu'il était plus pratique pour Simon de faire l'entrevue le matin, dans le magasin, lorsque les clients se font rares, car il était très occupé à l'extérieur de ses heures de travail.

« Mes parents étaient très supportifs [sic] de la musique. Même eux autres étaient pas musiciens, leur collection y'avait peut-être une vingtaine de disques. Ils n'écoutaient jamais de musique. Peut-être de temps en temps ils mettaient la radio. Mais ils étaient supportifs à moi parce que ils ont essayé, quand j'avais peut-être 10-11 ans, de m'inscrire au hockey, ou au football, baseball, pis au milieu de la saison j'ai dis je ne veux plus faire ça moi, *I wanna play music man* (rires). » (Simon 1)

Son goût n'en est effectivement pas resté à la musique enregistrée. L'écoute de vinyles a stimulé une curiosité et une envie de jouer. Il voulait apprendre à faire ce qu'il entendait, et cela n'a pas pris de temps avant qu'il se retrouve avec un instrument entre les mains.

« Quand j'étais adolescent j'ai dit OK, j'adore écouter la musique, comment est-ce qu'ils font ça? *How do they do this? And I wanna do that!* Je veux faire ça aussi. Donc j'étais presque comme tous les petits adolescents et, *you know, get a guitar*, je *jam* dans mon sous-sol, je mets l'aiguille, j'essaye d'accorder avec l'album, pis j'ai appris comme ça. » (Simon 1)

Puis, sa curiosité s'est accrue. Il a commencé à se demander ce qui avait influencé les groupes qu'il écoutait d'une oreille attentive et passionnée. Il a donc commencé à remonter dans le temps pour retracer les influences, puis à s'intéresser aux influences des influences. Il décrit sa fouille archéologique musicale comme une sorte d'écoute « à l'envers » :

« Dans le milieu de mon adolescence, j'étais pas mal dans le rock, mais le rock du temps, pis j'ai pensé, de quoi étaient leurs influences? Donc c'est comme ça que ça a commencé, que moi j'écoute la musique à l'envers (rires). Donc ce temps là j'étais : OK! Qui était l'influence de Motorhead ou de Iron Maiden, dans le temps c'était populaire. Pis ok, Wishbone Ash, Deep Purple, OK. Là j'ai commencé à... Oh pis c'est quoi leurs influences? OK, le Blues, Jazz, c'est ça. Donc j'ai commencé à faire ça. » (Simon 1)

Autant pendant son adolescence Simon s'est intéressé en partie à la musique qui était faite à ce moment là, autant l'arrivée des Cds dans les magasins a eu un impact sur le type de vinyle qu'il collectionnait. En raison du rapport qualité prix et quantité prix, Simon fréquentait plutôt les magasins de vinyles usagés. Selon lui, c'est pour ces raisons ainsi que pour la grande variété que proposait ce genre de vinyles, qu'il a commencé à les collectionner, et qu'il les collectionne toujours.

Au-delà de ces raisons monétaires, Simon se décrit comme quelqu'un de nostalgique. Il préfère écouter de la musique plus ancienne, plus près des racines, qui relève d'un moment où il y avait encore que très peu de monde à faire ce que les musiciens faisaient. D'ailleurs, Simon constate que la majorité du temps, dès qu'il est question d'un nouveau groupe ou d'une nouvelle chanson, cela est comparé à des groupes cultes d'une autre époque, aux pionniers. Simon préfère tout simplement écouter ces points de référence plutôt que l'objet de la comparaison. De plus, il aime le côté innocent des débuts, lorsque les musiciens n'ont pas idée de la portée de leur musique, qu'ils jouent par pur plaisir, par passion.

« Je suis un homme pas mal nostalgique parce que tous les musiciens pis le monde qui fait la musique premièrement comparent, *you know, say a hip hop musician or rock musician says listen to my new track, what do you think? Oh I think it sounds like bla bla bla. Right away! And when they say I think it sounds like, you know, someone, usually it's* quelqu'un *from a long time ago. I just like to listen to the long time ago* (rire). » (Simon 1)

« La raison pour laquelle j'aime la musique un peu plus vieille c'est qu'il n'y avait pas beaucoup d'influence là-dedans. Spécifiquement les artistes des années 50 jazz. *They're just playing jazz cause it's jazzy, it's fast, tililululu, ok let's go. That's all they got.* » (Simon 1)

La musique est une passion dont il ne peut plus se passer. Simon travaille d'un côté dans son magasin de musique avec son partenaire, et de l'autre, il joue de la musique. Ses débuts en tant que musiciens, lorsqu'il s'asseyait devant sa table tournante et accordait sa guitare, ont bel et bien porté fruits, et il joue aujourd'hui dans quatre groupes différents. Il explique qu'il ne peut se passer de jouer de la musique, de la basse en particulier, ou d'en écouter, et que la musique fait partie intégrante de sa personne.

« Je joue dans quatre orchestres [groupes de musique], de plus en plus de basse. J'adore la basse. Je joue dans deux groupes folk, électrique folk, un groupe progressif fusion un peu, pis un autre groupe que ça fait 14 ans que je suis avec eux autres, c'est pas nécessairement un groupe ni un band, c'est juste du monde qui, on fait un meeting chaque dimanche pis on *jam*. » (Simon 1)

« Pour moi je peux pas passer un jour sans écouter un vinyle ou sans jouer un instrument. Ce matin, bou boub bou [il imite un joueur de basse]. Quand je reviens ce soir [il imite un joueur de basse]. *You know*, je suis passionné, c'est une partie de moi. Je dois le faire, *I have to do it!* » (Simon 2)

Le fait qu'il soit musicien contribue également à entretenir sa collection et son désir de collectionner et de découvrir de nouvelles choses. Collectionner est pour lui une nécessité et la musique est quelque chose de sacré. Peu importe la manière dont il l'aborde, que ce soit en jouant, que ce soit en l'écoutant dans son magasin, en vendant des vinyles, en mixant, en l'écoutant chez lui, il la côtoie au quotidien. S'il démontre un attachement si important face aux vinyles, c'est qu'il aime par-dessus tout la « chasse » physique, la recherche d'un vinyle, de quelque chose qu'il n'a jamais entendu, et les sensations que cela lui apporte.

« *I love the hunt, the chase, c'est vraiment quelque chose qui n'a pas de limite.* »
(Simon 1)

« C'est pas la même chose quand tu vas à ton écran sur l'ordinateur, tu choisis un album, tu *download*, ça prend 5 minutes 10 minutes, *whatever*, bon tu le mets dans ton téléphone tu le mets dans ton iPod, tu l'écoutes. Mais c'est pas le même *feeling* que de vraiment faire une chasse physiquement, regarder oh c'est quoi ça? Oh je sais pas. Je pense que ça prend un peu plus de force pour vraiment rentrer dans ça.»
(Simon 1)

Il différencie le désir et le besoin d'acquérir certains vinyles. Lorsqu'il trouve des nouveaux foyers de style, des regroupements d'artistes, de certains musiciens, ou de groupes, à ce moment là il dit en avoir besoin et il doit se dépêcher de les trouver pour les mettre dans sa collection. Par contre les vinyles qu'il veut sont moins difficiles à trouver et ne représentent pas un besoin.

« Mais la différence c'est que le besoin c'est des disques *you know*, vraiment influence... *influential*. » (Simon 1)

« [...] parce qu'il y a des choses que je veux, des choses que je peux trouver *whenever*, je suis pas pressé. Mais quand je trouve quelque chose, ou une petite niche d'un style ou d'une période ou certains musiciens ou *bands*, j'ai besoin *man! I need it!* (rires) *I need it, I need it!* » (Simon 2)

Simon n'accorde pas beaucoup d'importance à la valeur monétaire que peuvent avoir certains vinyles rares. Les vinyles qu'il a ne sont pas rangés sur des étagères en attendant qu'ils prennent de la valeur. Ceci dit, il possède quelques vinyles « obscurs » et moins connus du grand public, que l'on ne trouve pas n'importe où. Sa soif de connaître et de découvrir de la nouvelle musique passe

donc entre autre par des vinyles rares, sans toutefois s'attarder ou reposer sur la valeur monétaire que ces derniers peuvent avoir.

« Mais je ne collectionne pas pour dire, ah c'est rare je vais pas le jouer ou eu... oh peut-être un jour je vais me débarrasser de ça pour 100\$ alors que je l'ai trouvé à 15 ou *whatever*. » (Simon 1)

« Comme j'ai dit, j'ai découvert tout ce qui est pas mal connu dans les époques rock, 70, 80, 60. Je les connais tous. Mais je veux connaître les groupes qui ont fait un album en 74 pis après ils ont rien fait après ça à cause que [sic] soit la compagnie de disque ne les a pas assez aidé, ou le band a cassé, ou pas assez de monde était intéressé avec eux autres, ils ont pas fait des tournées vraiment... succès, mais j'aime ça, j'aime ça trouver des bands que *I'm like, WOW!* » (Simon 2)

Cet attrait de la rareté, ou des choses moins connues du grand public, est aussi présent à d'autres niveaux. Simon, qui collectionne également les vinyles 45 tours, explique dans les entrevues qu'il aime particulièrement ce format car il lui fait découvrir différentes versions de chansons populaires. De la même manière qu'avec les 33 tours, Simon appréciera plus souvent la ou les chansons qui se trouvent sur la face B, face qui, selon lui, la plupart du temps, est réservée à des morceaux plus *weird* ou moins abordables.

Bien que Simon ait eu des moments dans sa vie où il était contraint de consacrer un peu moins de temps aux vinyles, de manière générale, il a toujours fréquenté les magasins de musique et acheté des vinyles à un rythme assez régulier. Maintenant qu'il travaille dans un magasin de vinyles usagés, ses acquisitions se font différemment. Il a dorénavant plus de temps pour écouter les vinyles dans son magasin avant de les ramener chez lui, et il ne se déplace plus dans les autres magasins puisque, par son métier, un grand nombre de vinyles viennent à lui. Ainsi, le nombre de vinyles qu'il récupère reste semblable à celui qu'il amassait avant de travailler dans le magasin. Il en ramène chez lui moins fréquemment mais en plus grand nombre.

« Avant d'être propriétaire d'un magasin de disque, je dépensais peut-être je sais pas, 60\$ chaque deux semaines. J'achète quand même... mais en travaillant ici je vois quelques uns donc je rapporte pas chez nous *right away*. J'écoute ici, je garde pour quelques mois donc après 3 mois peut-être je récupère le même montant de disque. C'est environ 12 à 20 chaque deux semaines. » (Simon 1)

Le magasin dans lequel travaille Simon et son partenaire n'est pas seulement un magasin où les gens entrent acheter leurs vinyles et repartent. Ce magasin, Simon le considère également comme un lieu de rencontres. Les clients peuvent d'ailleurs lire sur un panneau à l'intérieur du magasin une invitation à venir les vendredis en fin de journée pour écouter des gens mixer, pour discuter, flâner, fouiller dans les vinyles, etc. Cet événement est en fait un rassemblement de plusieurs amis adeptes de vinyles, incluant à chaque fois au moins un des deux propriétaires (Simon ou son partenaire). Chacun leur tour ils vont derrière les platines et mixent ce que bon leur semble. Il n'y a pas toujours foule, mais la pancarte pique la curiosité de certains.

« Notre magasin c'est un peu comme un *meeting place* aussi que c'est un magasin [sic]. [...] Chaque vendredi soir, comme vendredi soir passé on était juste trois, pis on *jam*. Quelqu'un met un disque, il y a une chanson funky soul qui joue, là un de nous trois dit ah j'ai une réponse pour ça, OK, fffft, *put it on and it's... that's how we play, we jam, we jam.* » (Simon 1)

Simon participe donc à ces réunions du vendredis soirs, en tant que propriétaire du magasin mais aussi en tant que DJ. D'ailleurs, le magasin n'est jamais sans musique, et c'est son collègue et lui qui en sont responsables. En enchainant lui-même les morceaux, le travail de Simon fait de lui un DJ. Au-delà de cette forme de mixage de vinyles, il arrive que Simon soit appelé à être DJ pour des soirées à la Casa del Popolo¹⁹.

« Je DJ peut-être 2 fois par mois à la Casa del popollo. [...] En ce moment c'est de plus en plus Casa del Popollo parce que je connais le propriétaire, il sait que j'ai une grande collection pis des bons goûts, pis des fois quand leur DJ régulier peut pas venir il m'appelle. Donc ce mois je l'ai fais deux fois. Normalement c'est peut-être une fois par mois. » (Simon 1)

Simon est non seulement collectionneur de vinyles, mais il se considère aussi audiophile. Dans son cas, ceci implique un goût pour des technologies du son bien particulières, datant d'une certaine époque. Le magasin étant fait en long, tout

¹⁹ La Casa del Popolo est un café-bar branché de la rue Saint-Laurent où il y a de temps en temps des DJs qui mixent de la musique.

le matériel audio, dont les tables tournantes, est placé, une fois rentré dans le magasin, contre le mur de droite après le comptoir de caisse. Il fait donc face aux bacs de vinyles et à l'ensemble du magasin. Cet équipement contient deux tables tournantes des années 70, un mixeur, un amplificateur, un lecteur de cassettes, un lecteur de cassette 8 pistes, un VHS, le tout lié à des haut-parleurs. Derrière cet espace se trouvent, dans leur pile respective, les quelques vinyles de Simon et de son associé. Ce sont soit leurs vinyles personnels qu'ils amènent, soit des vinyles qu'il reçoivent mais ne placent pas tout de suite dans les bacs. Sur le mur derrière cet équipement se trouvent aussi quelques décorations (pochettes de vinyles et affiches), et le panneau qui annonce différentes choses, dont les vendredis DJ.

« Je suis un peu audiophile, donc j'adore des systèmes de son qui étaient fait dans les années 70 spécifiquement au Japon. Parce que toutes les compagnies ont décidé que c'était moins cher ou *whatever*, mais la qualité des affaires de ce temps là était superbe. » (Simon 1)

« Ben là on a le setup que moi et mon partenaire appelons the 77 setup. Ça veut dire en 1977, Rodec Mixeta mixeur, pis deux tables tournantes Technics. *That was the setup back in the 70's. It's the shit. Y'a pas de crossfader²⁰ là, c'est ça! It's upfader* (rires). [...] *That was how it was in the 70's.* La personne qui a fait l'invention du crossfader c'était plus dans les années 80s. Aussi, *of course*, on a notre ampli Pioneer, on est des grands fans de Pioneer des années 70 fait au Japon. *Of course cassette deck, 8 track and eu...* Oui ça c'est le *cassette deck* pis aussi le 8 pistes. Pis aussi on utilise un appareil VHS, parce que quand on a des soirées de 4-5 heures de musique, on veut faire des enregistrements. Donc la seule façon c'est de mettre des cassettes de 6 ou 8 heures, on peut mettre 6 à 8 heures de musique. Le son est super. Fek après quand on est trop occupé dans le magasin, on peut jouer les cassettes. » (Simon 1)

Simon a beau passer beaucoup de temps dans son magasin et y écouter beaucoup de musique, la majorité de ses vinyles, ses 45 tours, ses Cds et ses cassettes se trouvent tout de même chez lui. Comme dans son magasin, son équipement sonore et sa musique enregistrée sur différents supports respectent une organisation. Ses vinyles, qui dominant son salon par le nombre et l'espace, sont sur des étagères et organisés selon divers critères, en ordre alphabétique, chronologique, de genres et même de rareté. Avec cinq ou six mille vinyles, Simon

²⁰ Bouton qui se glisse afin de régler le volume entre deux platines.

pense qu'il ne pourrait pas s'en sortir autrement. Ses autres formats respectent aussi une organisation, mais elle est tout de même moins stricte. Ses 45 tours, par exemple, sont organisés par genres, mais sont seulement divisés en deux sections.

« OK, ma collection est dans mon salon. Pis comme j'ai dit, j'ai environ 5-6 milles, *I think!* J'ai mesuré. J'ai mesuré combien il y a, pis j'ai continué, pis j'ai mesuré. Donc j'ai un grand mur qui est juste rock. Mais rock connu comme ACDC, *whatever*. ACDC à ZZ top. Donc tous mes disques sont en ordre alphabétique et chronologiquement. Parce que comme Frank Zappa par exemple, il y a une soixantaine de disques donc je ne peux pas juste le *whatever*, il faut savoir : OK Hot Rats 69, OK, ffff ffff, il faut savoir où est-ce qu'il est. Sinon je vais être perdu. » (Simon 1)

« [...] Des fois j'ai un album d'un band obscure des années 70 Rock, je ne veux pas le mettre dans ma section *regular rock* parce que *I'll never find it*. Pis aussi le [il me montre le côté du vinyle], c'est un peu usagé donc je vois jamais. Là y' a pas longtemps j'ai spliter toutes mes raretés pis des bands obscures dans leur propre section comme ça *I'll be like, OK ohh here we go*. Donc ça c'est une autre section. *Country and blues*, je les mets ensemble. Aussi j'ai une section jazz et le jazz c'est un peu comme mon rock et mon *obscure rock*. Donc j'ai jazz, *straight up jazz*, pis j'ai mon jazz fusion. » (Simon 1)

« Aussi, si on rentre dans mes 45 tours, j'en ai environ peut-être 1000, donc ça je *split* seulement en deux : je mets tout ce qui est funky et soul dans une section et tout ce qui est rock country blues *whatever*, je le mets dans une autre section. Pis il n'y a pas d'ordre, *no order*. Je peux pas, *it's impossible*. » (Simon 1)

« Mais chez nous j'ai seulement peut-être eu... *let me think, I think I only have* peut-être 500 Cds, et j'ai jeté toutes les *cases*. *I throw them right in the garbage*. Ils sont tous rentrés dans un cartable. » (Simon 1)

Le caractère audiophile de Simon se retrouve également dans sa maison. Son équipement sonore, comme dans son magasin, respecte un goût prononcé pour les années 70. On y retrouve plusieurs tables tournantes, toutes différentes, un amplificateur, des haut-parleurs, et tout ce qu'il faut pour faire jouer de la musique, quelque soit son support (cassettes 8 pistes, cassettes traditionnelles, Cds avec graveur de Cds, etc.)

« Oui, j'ai mon ampli, mais je n'ai pas les *speakers* que le monde a dans leur appartement, maison, *whatever*, c'est des petits *speakers*, ou des *speakers* avec juste un petit *woofer* et un *tweeter*. Dans les années 70, c'était toujours trois *speakers* : un *woofer*, un *mid-range*, pis le *tweeter*. Pis c'est important d'avoir les trois pour moi. Pour le son pour le... c'était comme ça. Ils ont changé ça, ils ont intégré le *mid-range* dans le *woofer*, il ont intégré un peu de *mid-range* dans le *tweeter*, là c'est juste deux. » (Simon 1)

« Donc c'est ça. J'ai mon Marantz, les deux Cerwin Vega. Mais en fait j'ai quatre tables tournantes mais j'en utilise juste deux en même temps normalement, des fois quatre quand j'ai un *big party* chez moi (rires). Mais oui, j'ai deux tables tournantes. J'ai une table tournante Thorens, c'était fait dans les années 70 aussi, c'était une compagnie de Suède, aussi une Lenco *turntable*, *vintage*. Pis aussi j'ai un *direct drive* que j'aime utiliser pour DJ, j'ai un Newmark, j'ai payé 150 piastres, ça sonne bien pour moi, *you know*. » (Simon 1)

Vinyphile, Simon a tout de même un intérêt particulier pour d'autres supports de musique enregistrée. Il manipule, utilise et jongle avec différents formats afin de pouvoir faire ses propres mixes de vinyles et les écouter dans sa voiture. Pour cela, il fait appelle à différents objets et techniques tel un graveur de Cds, un ordinateur, un lecteur Mp3, etc.

« J'ai un bruleur de Cds. Donc je fais des mix de vinyles sur Cds et après je transfère le Cd dans mon ordi, dans mon *laptop*, et après je le mets dans mon Mp3. Mais j'utilise le Mp3 strictement dans mon char, dans mon camion (rires). [...] Je suis pas un *beatmixer* moi personnellement, mais quand j'ai une cinquantaine de nouveaux disques, j'aime ça faire un *mix* juste pour écouter de temps en temps, quand j'ai le temps. » (Simon 1)

Si Simon démontre et fait largement valoir son "expertise" par le biais de ses connaissances et ses savoirs acquis (équipements, techniques, genres, musiciens, répertoires), il a aussi développé avec le temps une oreille attentive aux moindres détails, une oreille qui reconnaît les différentes impressions d'un même vinyle, qui différencie les 33 tours des 45 tours, qui apprécie les différents sons des différents supports, et une connaissance des vinyles qui lui permet de savoir très rapidement, au touché et à la vue, quel vinyle est vieux et lequel ne l'est pas.

« Oui, normalement oui, *right away* je vois la pochette je sais que c'est original, *ya definitely*. [...] À cause que, il y a une certaine eu... tu vois, ça c'est pas... ça c'est un collant [le derrière de la pochette] ici tu vois. *It's a piece of paper that they glue on here*, donc je sais que c'est original *just by touching it*. » (Simon 1)

« Je suis un grand collectionneur de 8 pistes, *8-track tapes*. J'en ai environ 5-600. Le format est un peu *weird*, des fois le son n'est pas le meilleur mais quand vous trouvez une cassette... Comme j'ai un album live de Bob Marley par exemple, le reggae ça sonne énormément, rien comme le vinyle, rien comme le Cd [sic]. » (Simon 1)

En termes de genres musicaux, les préférences musicales de Simon sont assez variées. Il y a eu le rock et le heavy metal dans son adolescence, et les débuts de la musique électronique par la suite. Il se définit aujourd'hui comme un grand fan de funk, de soul et de jazz fusion mais a tout de même un domaine de connaissances dans lequel il se sent à l'aise. Ce domaine de connaissance englobe une catégorie d'artistes, de groupes, de styles, et de vinyles. Son domaine de connaissance, ou son *realm* comme il le décrit, se caractérise par des informations particulières sur la musique, des connaissances spécifiques d'artistes, de musiciens, d'ingénieurs du son, etc. Simon est plus attiré vers des groupes qui font des albums et des musiciens qui vont circuler entre les groupes, plutôt que des DJs qui vont sortir une seule chanson ou des vinyles qui ne proposeront que deux ou trois chansons, des 12 pouces maxi par exemple. Ce type d'information est souvent écrit que sur les vinyles et leurs pochettes. Simon décrit ici son domaine de connaissances associé aux groupes qui font des albums, des albums longue durée, aussi appelés « longs jeux », contrairement à d'autres personnes qui connaissent d'autres informations liées à un autre type de musique :

« Comme j'ai dit, y'a du monde qui connaît qui est le *producer*, ou le gars qui a fait le *remix*. C'est la même chose que moi quand je cherche un album, je connais bla bla bla, Ah il utilise le bassiste qui a joué avec eux autres, ou ce gars a fait produire l'album, ou même le gars qui a fait l'enregistrement, *I look for albums that guy recorded because his production was awesome* (rires). » (Simon 1)

« C'est une autre catégorie d'information en vinyle. Comme tout le monde va lire qui a produit, qui a fait la production, bla bla bla. Ou quelqu'un fait un remix, OK j'ai besoin de ça, cette chanson remixée par... *you know*. Pour moi ça c'est un autre monde que je ne peux pas vraiment rentrer dedans. Je suis déjà dans mon *realm* de : OK, lui il a joué la basse sur tel album! *I know that stuff, these guys don't know that you know. But I don't know this* (rires). » (Simon 1)

Outre cette connaissance particulière d'un certain domaine, son *realm*, Simon explique son goût pour les longs jeux à travers son appréciation des albums. Contrairement aux Cds, les vinyles 33 tours seraient le fruit d'une réflexion plus profonde en terme de choix de l'ordre des chansons. L'importance de ce choix lui permettrait d'écouter la musique de manière plus attentive afin de saisir l'essence

du groupe, de l'album, de la chanson. Étant plus complexes à manipuler, les vinyles forceraient également l'écoute d'une face ou de l'album en entier.

« La chose que les Cds n'ont pas, c'est que les musiciens dans le temps ils ont décidé quand ils ont commencé à enregistrer leurs albums, avant les Cds, ils ont décidé OK, côté A il faut commencer comme ça pis finir comme ça, côté B il faut commencer comme ça pis l'album faut le finir comme ça. Sur le Cd, *they don't really do that anymore*. Ils mettent un ordre mais quand même, si la personne aime une chanson spécifique, *skip skip skip skip skip, go! But* avec le vinyle moi j'aime, *I love listening to a full sided record*. Pour vraiment comprendre *what was this song writtter or band wanting to say, what are they trying to tell me here*. » (Simon 1)

Ce goût pour les albums entiers et l'importance du choix de l'ordre des chansons, contrairement aux Cds, font écho à la critique de Simon quant à la musique d'aujourd'hui et ses musiciens. Jouant lui-même de la basse, Simon est très sensible au côté musicien dans la musique, aux instruments dans une chanson, aux notes dans une mélodie. C'est d'ailleurs en partie une des raisons pour lesquelles il aime tant les vinyles. La sonorité des vinyles favoriserait l'écoute attentive et la différenciation des instruments et des notes dans une chanson. Et c'est aussi, à un autre niveau, une des raisons pour lesquelles il ne porte pas grande attention à la musique faite aujourd'hui, qu'il trouve beaucoup moins excitante, dû notamment aux performances des musiciens.

« *I wanna be able to sit down* et écouter la chanson, pis si je veux je peux juste faire un focus sur la *bass*, je peux écouter toute la chanson, *ignoring* un peu ce qu'il se passe dans la chanson, *but I can hear every bass note*, tu tututdu tu, ou le *drum*, ou la guitare, ou le *keyboard*. *I can hear it, I can find it and zoom on it, and I'm like, Oh OK, very cool*. Maintenant aujourd'hui, spécifiquement, comme prend l'instrument la basse, *and in any band you can't hear it. And half of it*, la moitié c'est que le gars qui joue la basse sur l'album joue la même chose que le guitariste, donc tu tuuu tu tuuu, au lieu de faire, tu tu tulutu tudulutududu, *he's just following guitar. Of course, no more bass. You can't hear it*. » (Simon 1)

3.1.4 Céline

Parmi les quatre personnes avec qui je me suis entretenu, Céline est la seule femme. Âgée de 23 ans, Céline a connu les vinyles étant petite, mais ne les redécouvre que depuis environ deux ans. Bien qu'elle soit très heureuse d'en avoir

une, la présence de la table tournante dans son appartement relève de la chance, du hasard. C'est l'accès à cet objet qui lui a permis de redécouvrir les vinyles, sans quoi elle ne se serait pas procuré elle-même une table tournante.

« Ça fait pas très longtemps que j'écoute vraiment des vinyles. Dans le fond depuis que j'habite ici pis que j'ai accès, ça fait comme deux ans. Sinon avant, non, je pense que je portais pas vraiment attention à ça mais c'est vraiment de l'avoir, avoir accès à ça parce que sinon je ne me serais pas acheté une table tournante juste comme ça. » (Céline 1)

Plusieurs de ses vinyles lui ont été donnés par ses parents lorsqu'ils se sont départis de leur table tournante, et appartiennent maintenant à elle et à son frère. Parmi l'ensemble des vinyles qui se trouvent dans son salon, une quantité considérable appartient également à son colocataire, Carl.

« Ça c'est un mélange, la collection de vinyles ici c'est un mélange à Carl et à moi et techniquement à mon frère. Mais à l'origine, la plupart de mes vinyles à moi ou à moi et mon frère étaient à nos parents. Fek on a hérité ça de nos parents. Eux ils ont plus leur table tournante pis ils ne savaient pas trop quoi faire avec ça. Nous ça a juste adonné qu'on avait des colocs avec des tables tournantes fek on a hérité de ça. Après on a commencé à en acheter par nous-mêmes. » (Céline 1)

Les vinyles²¹ dans son appartement sont partagés entre deux propriétaires, Céline et son colocataire. Ils sont tous dans le salon en plusieurs piles qui devraient respecter une organisation par propriétaire mais qui, en fin de compte, occupent l'espace de manière un peu plus anarchique que prévue. L'espace est d'ailleurs un enjeu. Dans la disposition du salon au moment de l'entrevue, selon elle, plus de vinyles aurait été problématique à cause du manque d'espace. Elle réfléchit donc à réorganiser les vinyles car leur organisation actuelle lui déplaît.

« La seule organisation c'est que ceux-là sont à Carl. Y'a la pile à Carl pis y'a la pile qui est à moi. Mais dans le fond même à ça tsé [elle prend deux vinyles dans la même pile], ça c'est à moi pis ça c'est à Carl. » (Céline 1)

« Mais c'est ça, c'est qu'en fait ça devient une question d'espace. Comme là on a plus de place pour des vinyles, ça déborde. Il faudrait vraiment qu'on s'organise pour avoir quelque chose de bien. » (Céline 1)

²¹ Aux fins de la présente, je vais parler des vinyles légués par les parents de Céline comme appartenant à Céline et non à Céline et à son frère.

Puisque ses parents se sont débarrassés de leurs vinyles il y a un certain temps, les vinyles dont Céline a hérité sont des vinyles approximativement des années 60. Mais en plus de ce don, Céline en achète. Le plus souvent, lorsqu'elle s'achète des vinyles, ce sont également des vinyles de cette époque, soit, de manière générale, des vinyles usagés qui proviennent des années 50 à 70. Elle achète ce genre de vinyle car pour elle la musique de cette époque lui semble rattachée à ce format, semble avoir sa place sur les vinyles, mais aussi parce que certains vinyles établissent un lien avec son enfance. Ses vinyles usagés seraient de l'ordre de la revisite, de la familiarité, du réconfort. Assise à table dans son salon, elle me présente ses vinyles en faisant quelques allers retours entre la table où nous nous trouvons et les différentes piles de vinyles pour m'en sortir quelque uns.

« [...] La plupart de ce que j'ai c'était à mes parents. Pis même ce que j'achète aussi c'est plus années 60-70. Je sais pas, pour moi c'est tellement plus rattaché à ça. J'ai vraiment pas le réflexe de, oui j'écoute The National²² beaucoup parce qu'on l'a ici, mais comme je te dis, c'est pas quelque chose que j'aurais le réflexe de m'acheter moi-même. » (Céline 1)

« Pour moi les vinyles que j'achète c'est beaucoup plus... c'est... c'est pas un peu nostalgique, mais j'ai l'impression que c'est quelque chose qui a sa place sur vinyle justement. Comme du Blues ou des espèces de genre « vieux Jazz », des trucs que c'est *weird*. [...] C'est quelque chose de surement subconscient, que si originalement c'est en vinyle, j'ai l'impression que ça a sa place là. Tu comprends? » (Céline 2)

« C'est sûr que j'ai toujours écouté beaucoup de Soul quand j'étais jeune, surtout avec ma mère le soir. Mon père aimait beaucoup la même musique. Comme Tom Waits, mes deux parents ils capotaient sur Tom Waits. Pis c'est même pas que ces souvenirs là sont surement rattachés à eux, mais c'est sûr que quelque part, juste n'importe quoi là qui touche à tes sens évoque un certain sentiment qui peut être loin dans ton subconscient mais quand même, t'as déjà un lien avec pis souvent c'est quelque chose de réconfortant. Tsé, t'écoutes pas de la même manière que t'écoutes quelque chose de nouveau que t'as jamais écouté. Je suppose que c'est plus revisiter quelque chose que tu connais déjà que d'avoir une nouvelle expérience. » (Céline 2)

Mis à part les liens avec son enfance et la compatibilité vinyles et musique des années 50-60-70, l'intérêt de Céline pour les vinyles usagés provient entre autre de la recherche, de la fouille qu'ils impliquent. Cette « chasse » engagerait une

²² Groupe des années 2000.

forme de hasard, de chance qui ne lui laisse pas savoir sur quoi elle peut, va, ou ne vas pas tomber.

« Le premier étage [d'un magasin de vinyles usagés à Montréal] il y a des Cds, des DVD, tout ça. Mais la cave c'est juste plein plein plein de vinyles pis c'est juste le fun fouiller là-dedans parce que tu sais pas... oui c'est classé alphabétiquement plus ou moins, mais t'as aucune idée qu'est-ce qu'il va avoir là-dedans. » (Céline 1)

Céline n'a pas le réflexe de s'acheter des vinyles neufs. Cela n'empêche pas le fait qu'elle en achète et en possède, mais ceux-ci sont à chaque coup l'objet de cadeaux. C'est-à-dire que les vinyles neufs qu'elle a lui ont été offerts, et les vinyles neufs qu'elle achète sont pour offrir en cadeau. Puisqu'elle trouve que les vinyles neufs sont un luxe, les offrir ou les recevoir lui fait plaisir.

« Des nouveaux vinyles, je vois ça un peu comme un luxe, c'est quand même cher pour de la musique. Mais c'est le genre de truc que j'achète en cadeau. Y'a beaucoup de choses que t'achètes pas pour toi même mais que tu vas acheter pour quelqu'un d'autre en cadeau, pis t'es content de le recevoir en cadeau. » (Céline 2)

Quoiqu'elle écoute une variété de musiques, incluant des groupes des années 2000 comme The National, pour les vinyles, Céline se tourne surtout vers la musique des années 50, 60, et 70. Elle écoute des artistes comme, Bob Dylan, Otis Redding, Taj Mahal, Tom Waits, Stevie Wonder, Joni Mitchell, etc. Mais les vinyles ne sont pas le seul format qu'elle écoute. Il lui arrive, par exemple, d'acheter des fichiers Mp3 sur iTunes. Ces formats toutefois suggèreraient des écoutes différentes, en lien à des situations et des envies différentes. Par exemple, ces fichiers Mp3 qu'elle écoute sur son ordinateur sont organisés en listes de lecture, et agissent comme un bruit de fond, quelque chose qu'elle n'entendra plus après un certain moment.

Céline a donc différents styles d'écoute, et, que ce soit avec une liste de lecture sur son ordinateur, ou avec son iPod, ces manières d'écouter se font à différents moments. Par exemple, pour étudier, elle optera pour une liste de lecture sur son ordinateur. Lorsqu'elle a envie de quelque chose de continu, de ne pas avoir à se lever et de ne pas utiliser son ordinateur, pendant un repas par exemple, Céline utilisera à ce moment son lecteur Cds.

« Si je veux quelque chose de continu, pis je veux pas avoir l'ordi dans les jambes ou tout ça, si on mange, je vais juste mettre *play* sur le truc à Cds pis ça va jouer les 5 disques. Mais c'est les mêmes 5 disques qui sont là depuis deux mois (rire), ça fait longtemps. [...] En mangeant ça te tente moins de te lever pis de changer de disque mettons. Sinon je suis vraiment là pour écouter la musique, j'ai pas de problème à mettre un vinyle pis changer le disque de bord. Pis ça ça fait parti du plaisir. » (Céline 1)

Les vinyles aussi seraient écoutés à des moments précis. Céline les apprécierait particulièrement le matin, lorsque elle et son colocataire sont à leurs ordinateurs dans le salon, ou en fin de soirée en compagnie de son copain. Les genres musicaux joueraient également un rôle dans l'appréciation des vinyles. Par exemple, la musique apaisante de Otis Redding et particulièrement le morceaux avec les bruits de vagues serait approprié pour le réveille de Céline et lui rendrait cette première étape de la journée plus agréable.

« Otis Redding c'est souvent le matin. C'est super, souvent en déjeunant j'écoute Otis Redding. [...] C'est spécifique. Ah! C'est super apaisant. Ça commence, Dock of the Bay, c'est une tune avec des vagues. [...] Ou souvent avec Carl, si les deux on est ici, on déjeune, souvent les eux on a nos ordi, on fait nos trucs. The National souvent, on l'a écouté. » (Céline 1)

« J'ai eu une grosse séance d'écoute [sic] de vinyle l'autre soir, mais [en chuchotant] j'étais un peu bozzée [sic] (rire). On a fait de la E l'autre soir (rire), quand mon mec américain était là, pis on s'est tapé bin des vinyles. C'était vraiment une bonne expérience (rire). Quelque chose de viscéral fek ça marchait vraiment avec la soirée! On a écouté du Tracy Chapman (rire)! Non mais c'était vraiment ça, il était rendu peut-être quatre heures du matin pis on était comme OK, c'est le temps! C'est vraiment le temps de sortir le Tracy Chapman (rire). » (Céline 2)

Plusieurs formats cohabitent dans l'appartement de Céline mais ils sont utilisés à des fins et dans des circonstances différentes. À l'inverse des fichiers en format MP3 qu'elle a sur son ordinateur, et où les morceaux peuvent facilement être écoutée de manière aléatoire, Céline trouve que la musique enregistrée sur des objets, cassettes ou vinyles par exemple, impose de manière plus rigoureuse l'ordre des chansons décidé par le ou les artistes. Céline apprécie tout particulièrement les vinyles car ceux-ci, de par leur aspect physique, respectent cet ordre pré établi.

« L'ordre des chansons c'est quelque chose que les gens respectent vraiment pas beaucoup la plupart du temps. Ça je pense que c'est quelque chose qui est facile à perdre quand tu l'as pas physiquement dans tes mains, quand c'est pas imposé sur

toi. Parce que même dans ton iTunes tu peux faire *shuffle* genre pis tu le mets comme tu veux. En même temps c'est la liberté de la personne qui écoute ou qui fait quoique ce soit. Mais y'a quelque chose que j'aime vraiment de ça. » (Céline 2)

Si d'un côté Céline attribue aux vinyles la qualité de suivre et de faire suivre l'ordre des chansons, le son pour elle ne représente pas d'intérêt particulier. Elle mentionne tout de même le son de l'aiguille, un bruit qu'elle apprécie. Pour elle, le son des autres formats n'a pas non plus d'attrait, et elle va jusqu'à trouver prétentieux la différenciation entre certains formats.

« Non mais j'adore quand t'entends l'aiguille, ça fait comme le « tss tss ». C'est sûr que c'est le fun, mais pour moi la qualité du son, non, je vois pas nécessairement la différence. Je ne suis pas assez calée. » (Céline 1)

Comme il en a été question plus haut, Céline garde des souvenirs de ses premières expériences avec les vinyles. Elle a d'ailleurs des souvenirs assez clairs et détaillés de ses interactions avec ces objets. En définissant sa génération comme la dernière génération ayant côtoyé les vinyles, et en mettant de l'avant ses souvenirs, Céline décrit son goût pour les vinyles comme imprégné d'une forme de nostalgie.

« Je me rappelle c'était vraiment le fun aussi de regarder dans les vinyles à mes parents, pis les pochettes, juste les images, c'était tellement cool. Je me rappelle on avait Sargent Pepper sur vinyle, je pense que je l'ai encore ici, mais je passais mon temps à regarder, tsé sur Sargent Pepper tous les visages, c'est tellement le fun. » (Céline 1)

« Ça ça date de notre enfance. Jungle Book, sur vinyle, on écoutait ça quand j'étais petite. Quand j'étais petite, be enfant, on avait notre table tournante pis on l'écoutait tout le temps tout le temps. On l'avait chez mes parents pis j'avais plein de films de Disney comme ça en vinyle. J'avais genre La belle et le clochard, plein d'histoires comme ça. Pis ça c'est vraiment un classique, je veux dire Le livre de la jungle, pis le *sound track* est écœurant, c'est comme super années 50. » (Céline 1)

Même si elle a accepté de me donner de son temps pour me parler des vinyles, la passion première de Céline est les livres. Elle voit d'ailleurs des similitudes dans son intérêt pour ces deux objets. Son goût pour la recherche de l'objet, entre autres, rapproche les livres et les vinyles, et le plaisir qu'elle ressent dans l'acte de fouiller les apparente aussi – plaisir qui, chez elle, s'étend même jusqu'aux vêtements.

« Ouais mais moi je trippe vieux livres, j'ai une obsession avec les vieux livres. Pis c'est le même plaisir de chercher quelque chose. Si tu trouves quelque chose de rare ou que tu vois rarement, c'est vraiment le fun. » (Céline 1)

Pour Céline, la fouille devient un réel plaisir pouvant concerner des objets divers et variés. Peut importe l'objet, c'est l'incertitude de la découverte ainsi que la recherche d'un objet imprécis et inconnu, qui stimule Céline à pratiquer une telle activité. Le plaisir résiderait alors strictement dans la quête, et la part de hasard, comme il en est question avec la recherche des vinyles, serait le moteur de cette activité.

« Tu sais pas ce que tu veux, mais tu sais que tu veux trouver quelque chose. Mais tu veux cet élément là de la surprise pis cet élément là de la découverte que tu peux pas avoir. Que ça soit au HMV, au Indigo ou au H&M ou n'importe quoi, tu sais exactement qu'est ce qu'il y a là, tu sais à quoi t'attendre, pis ça répond à un besoin immédiat, pis, tu l'as! Mais dans le fond c'est peut-être même pas pour la chose que tu magasines c'est trucs là. Tsé c'est pour l'expérience de trouver le truc. » (Céline 2)

Comme Céline le mentionne, la recherche implique la possibilité de trouver quelque chose d'incroyable, et c'est justement ce côté insolite, original, rare, qu'elle cherche dans les livres. Céline est attirée par l'aspect unique d'un objet, ou lorsque celui-ci se rapproche d'un « produit brut ». Elle va même, dans certains cas, acheter un livre spécialement parce qu'il rencontre certains de ces critères.

« J'avais trouvé ça [un livre d'Alice au pays des merveilles] là-bas aussi. C'est comme un genre de manuscrit de quand il l'écrivait. Genre à la main, réimprimé (rire), c'est *freak* un peu. [...] C'est un produit plus brut, pis je sais pas, c'est bizarre de trouver des affaires de même. » (Céline 2)

Dans la famille de sa mère, la littérature est presque une tradition, si bien que, dès son plus jeune âge, Céline recevait beaucoup de livres. Arrivée à l'université, elle s'est lancée en littérature anglaise pour ensuite changer et aller en *creative writing*, le tout à l'Université de Concordia. Alors qu'elle n'était pas sûre de son choix quant à son orientation littéraire, c'est pourtant cette direction qui a fait croître son goût pour les livres.

« Le côté de ma mère est quand même assez littéraire, tsé mon oncle a été journaliste pendant longtemps, mon cousin est écrivain, fek c'est une tradition assez

familiale. J'ai toujours eu beaucoup de livres pis j'ai toujours aimé ça, j'ai toujours trippé là-dessus. » (Céline 2)

« Mon moment préféré de l'année c'était quand j'allais acheter mes livres au début de la session. J'avais tout le temps comme 20 nouveaux livres, moi pis ma coloc on était comme, OK *show me what you got* (rire). Fek c'est clair que ça, ça a vraiment aidé mon obsession. » (Céline 2)

Dans la citation ci-dessus on remarque que Céline partage son goût et ses livres fraîchement achetés avec sa colocataire du moment, mais ses livres font également l'objet d'échanges, soit avec des amis, avec des petits copains, ou avec sa famille.

« Pis tsé il me dit, *you have to read it because I have to have someone to talk about it with at some point*. Parce que c'est un livre qu'il a adoré, pis moi je lui ai prêté une grosse anthologie de nouvelles contemporaines vraiment extraordinaires. Fek lui a un livre à moi, moi j'ai un livre à lui. Même chose avec [un ami], il m'a donné un livre qui lui faisait penser à moi, je lui ai donné un livre que comme, il faut que tu lises ça il faut que tu lises ça. C'est des beaux échanges comme ça. Sinon je prête beaucoup de livres à mes parents. Mon père surtout, je sais pas pourquoi. Ma mère elle lit ses trucs à elle là, mais mon père y'est comme, « T'as-tu de quoi à lire pour moi? » » (Céline 2)

Petite, en plus de recevoir des livres et d'aimer lire, Céline écoutait des vinyles. Elle voit d'ailleurs des ressemblances entre ces deux activités. Tout d'abord, les vinyles qu'elle écoutait étaient très souvent des bandes sonores de films, comme *Le livre de la jungle*, ou des histoires racontées. De plus, ces activités étaient la plupart du temps des activités qu'elle aimait faire seule. Ce caractère solitaire, elle le retrouve également aujourd'hui avec les vinyles.

« Des fois on les écoutait, comme *Le livre de la jungle* on pouvait l'écouter, mais si j'écoutais vraiment une histoire comme *La belle et le clochard*, ici c'était encore quelque chose d'encre très solitaire. C'était vraiment, c'était comme l'acte de lire, c'était j'ai ça pis je suis l'histoire pis même que je pense que je tournais le vinyles, je pouvais le tourner moi-même. J'étais toute petite mais je savais comment ça marchait. Mais c'était vraiment toujours très solitaire. Pis aussi, même maintenant, à quelque part, les vinyles j'aime vraiment ça être toute seule pis le faire toute seule, sûrement parce que j'ai un côté qui est comme ça, que j'ai besoin d'être toute seule. Comme si j'ai l'appart à moi j'aime ça mettre un vinyle dans le tapis [sic] (rire) ou juste faire n'importe quoi comme ça. » (Céline 2)

Le croisement de ces deux activités, ne serait-ce que par rapport à une histoire sur vinyle et non de la musique sur vinyle, Céline le perpétue aujourd'hui,

cette fois-ci en mélangeant les deux activités dans leur entièreté. Ainsi il lui arrive de lire et d'écouter de la musique en même temps.

Tout en étant ouverte à plusieurs courants littéraires, Céline a ses préférences en termes de styles et de genres. La prose l'emporte haut la main, entre autre à cause de sa formation universitaire, et elle aime particulièrement le réalisme fantastique, terme qu'elle utilise pour décrire son livre préféré, *Cent ans de solitude*. Par contre, beaucoup de livres que Céline me montre sont des livres de son enfance. Elle dit avoir des périodes où elle focalise sur ce genre de livre qu'elle aimait étant petite.

« Bon, qu'est-ce que je pourrais te montrer? Ah, un Martine! Tu connais Martine? Hey, ça c'est un exemple, j'ai beaucoup de *buzz* de même [sic] si je tombe sur quelque chose avec lequel j'étais obsédée avec quand j'étais petite. » (Céline 2)

La majorité des livres de Céline sont disposés dans son salon. Cependant, bien plus organisés que leurs voisins les vinyles, ils sont rangés, avec ceux de son colocataire (en bien plus petit nombre), par ordre alphabétique dans une bibliothèque. Manquant légèrement d'espace, les sections « W », « X », « Y » et « Z », se trouvent plus loin dans le couloir. Céline donne une importance particulière à l'organisation de ses livres au point qu'elle n'hésite pas à changer leur organisation pour son pur plaisir.

« Avant, c'est vraiment pathétique, quand j'habitais au centre-ville je les avais, ça fait tellement... (rire) [Elle hésite à le dire] je les avais classés par ordre de date de publication, fek ils étaient vraiment chronologiques (rire). Mais c'était vraiment cool, mais j'ai vraiment des obsessions pour ces choses là, j'avais une progression historique, pis ça m'amusement vraiment beaucoup. » (Céline 1)

« Ma prochaine organisation, je pense peut-être le faire par couleurs, parce que je pense que ça serait vraiment beau. Mais c'est vraiment pas pratique, pis je sais pas, ça durerait peut-être pas longtemps, mais ça me donnerait juste une raison d'en refaire une après fek ça me dérangerait moins. » (Céline 1)

Si Céline meuble une partie de son salon avec ses livres, c'est qu'elle en achète assez régulièrement. Son rythme d'achat varie, mais la quantité de livres qu'elle achète garde un certain équilibre. C'est-à-dire que si elle en achète plusieurs une semaine, elle en achètera moins la semaine suivante. Par contre, son rythme

d'achat ne détermine pas son rythme de lecture car le premier dépasse largement le second.

« Mais c'est clair qu'avec le rythme où je vais, je vais toujours en avoir plus que ce que je vais être capable de lire. » (Céline 2)

« Comme cette semaine je suis allé dans plusieurs librairies parce que mon copain était ici, fek j'ai acheté deux livres, c'est clair que c'est plus que d'habitude. Mais y'a des semaines où j'y vais pas du tout. Y'a un équilibre. » (Céline 2)

Pour Céline, lire renvoie à quelque chose de physique. Elle accorde beaucoup d'importance à l'interaction avec le livre, c'est-à-dire, aux pages qu'elle tourne, la possibilité de voir où elle en est, le sentiment d'accomplissement, etc. C'est pour toutes ces raisons, et parce qu'elle ne fait pas confiance à la technologie, qu'elle n'achèterait jamais un appareil pour lire des livres électroniques. Pourtant, elle compte s'acheter un nouvel ordinateur, et elle sait déjà qu'elle va le remplir de musique.

« Ma passion principale c'est les livres. J'achèterai jamais jamais jamais un Kindle ou un iPad²³, ça me fâche, jamais je succomberai à ça. Mais je viens d'avoir un nouvel ordinateur, il est vraiment beau, pis c'est tellement efficace pis y'a de la mémoire fek je sais que je vais le bourrer de musique, c'est juste clair que je vais mettre plein de musique. » (Céline 2)

3.2 La présence physique des vinyles et leur matérialité

3.2.1 De quels vinyles s'agit-il?

Bien souvent, les répondants différencient les vinyles des autres formats par leur imposante supériorité physique. Leur taille, entre sept et 12 pouces, est combinée à une vitesse de lecture. Toutefois, Simon est le seul à s'intéresser au format sept pouces, qui contrairement aux vinyles 12 pouces qui tournent très souvent à 33 tours par minutes, tournent à 45 tours par minute.

« [En parlant des 45 tours] Et aussi c'est très simple, spécifiquement quand tu fais une soirée DJ, c'est plus simple d'amener une boîte à lunch [il me montre ses deux

²³ Le Kindle et le Ipad sont des objets permettant de lire des livres électroniques sur un petit écran.

petites boites à lunch de 45 tours] qu'un *big* truc. Parce que *you know, you still play one song so...* (rire). » (Simon 1)

« Aussi, si on rentre dans mes 45 tours, j'en ai environ peut-être 1000. [...] J'adore le son, le son est plus épais, plus fort parce qu'ils tournent à 45, plus vite. Donc la plus vite vitesse, le meilleur son. Pis c'est plus fort. Même les 12' maxis, qui tournent à 45 tours au lieu de 33, c'est un son plus fort. » (Simon 1)

Mis à part cette différence de grosseur et de vitesse entre les sept pouces et les 12 pouces, ainsi que du 33 tours et du 45 tours, Simon et Marc savent reconnaître les 12 pouces qui tournent à 45 tours. Cette catégorie de vinyles, semblerait être plutôt pour les DJ car ils possèdent moins de morceaux, mais les morceaux sont plus longs. Dans ce cas, on ne parlerait ni d'album, ni de long jeux. Ces vinyles, Simon les appelle les 12 pouces maxi. De par leur courte durée, environ dix minutes par face, ce type de vinyle n'inciterait pas à l'écoute et seraient réservés, selon Marc, au mixage.

« Les 12' maxi, ça veut dire, normalement il y a comme seulement, côté A il y a une version, pis côté B il y a comme deux versions peut-être. On dit 12' parce qu'un album c'est 12' mais normalement ça ne se joue pas à 33 tours. Ça se joue à 45. Pis quand ça tourne à 45 tours, c'est plus vite, le son est plus épais. Les DJs aiment ça. C'est comme un grand 45 tours si tu veux. Donc on dit 12' c'est maxi parce que la chanson est comme 8 minutes²⁴. Pis un LP c'est un *long play* donc c'est un long jeu, c'est un album complet. » (Simon 2)

« Ouais je l'écoute aussi [un vinyle de sa collection] mais c'est sur que c'est de la musique pour mixer. Tsé souvent dans ce format là [12 pouces à 45 tours], c'est fait pour mixer. Mais y'a du monde qui les collectionnent pis qui font juste les écouter. Sauf que ça dure pas longtemps. Tsé t'as comme dix minutes de *beat* là-dessus là genre. Fek c'est pas comme si tu mets un CD pis que tu le laisses jouer. C'est pour ça que c'est de la musique pour mixer d'habitude. » (Marc 1)

Les sillons, perceptibles à la vue, démontrent le côté gravé des vinyles. Cette gravure, qui est également palpable au touché, représente le côté matériel de ce médium, contrairement à d'autres formats, tels que le Mp3 ou le WAVE, qui sont des fichiers numériques intangibles. À plusieurs reprises, Marc soulève cette opposition entre le vinyle et d'autres formats. Il ne faut pourtant pas mettre tous les autres formats au même niveau car les répondants notent également des différences entre

²⁴ Depuis les années 50, les chansons sont d'environ trois minutes.

ceux-ci. Malgré tout, Marc a tendance à dire que d'un côté, les vinyles sont présents, « là », gravés, gros, directs, texturés, alors que les autres formats sont digitaux, parfaits, vides, virtuels, numériques.

« J'arrêtais pas de le dire, mais les Mp3 et les vinyles ça n'a rien à voir dans le sens où, un Mp3 je trouve que c'est vide un peu. C'est virtuel, dans le sens où eu... c'est ça, c'est tellement virtuel, pis un vinyle c'est gros pis c'est là. » (Marc 1)

Tous ces mots traduisent également le rapport au son. D'un point de vue strictement sonore, la distance qui relie les vinyles aux oreilles du mélomane paraîtrait moins grande, et le son serait reçu de manière plus directe que dans le cas des autres formats. Le mécanisme de l'aiguille qui gratte contre le vinyle est une particularité très forte de cet objet. Il démontre une fois de plus le rôle de la matière et de la sensualité ainsi que leur importance dans le rapport aux vinyles.

« Mais c'est quelque chose qui est imprimé. Pis tu mets ton aiguille dessus pis directement ça marche. Tandis qu'un CD y'a rien d'imprimé, c'est des données. C'est des données, ce qui fait que la différence entre ça tsé, entre des données et quelque chose qui est directement imprimé be c'est pas pareil. Pis c'est pour ça que le son est très différent. Tsé un son d'une aiguille qui frotte contre un vinyle, contre du vinyle ça sonne, le son va vraiment pas être pareil, il va être plus texturé mais pas parfait, comparé à un son qui est complètement numérique qui va sonner pareil partout. » (Marc 2)

3.2.2 Les pochettes

Les pochettes dans lesquelles les vinyles sont glissés, font également en sorte que les vinyles présentent un aspect matériel difficilement contournable. Ces pochettes sont quelque chose que l'on voit, que l'on touche, que l'on manipule. Lorsqu'il est question d'albums, ces pochettes révèlent très souvent un aspect artistique qui attire l'œil, qui stimule l'utilisateur. Dans la majorité des entrevues, les pochettes font l'objet d'une attention particulière. Elles sont, pour David par exemple, une manière de connaître et reconnaître ses vinyles. C'est-à-dire qu'il se crée une image mentale grâce à celles-ci, sans savoir pour autant, de manière précise, de quel album il est question ou de quel artiste il s'agit. Elles permettent également de reconnaître le caractère authentique d'un vinyle grâce à certaines

particularités qui, en raison du développement d'une expertise, deviennent repérables à l'œil et au touché. L'expertise de Simon par exemple, démontre cette capacité. En plus de savoir reconnaître l'authenticité d'un vinyle et de sa pochette, Simon serait de ceux qui pense que les vinyles peuvent être jugés par leur pochette. Et puis, elles peuvent représenter l'intérêt principal. Comme il en a été question dans le portrait de Céline, cette dernière se rappelle avoir passé du temps à regarder, examiner, contempler des pochettes, une entre autre, celle de l'album *Sergent Pepper des Beatles*.

« Mais je sais pas non plus exactement tout ce que j'ai. Je sais en gros visuellement les pochettes. Comme « Ah ouais tsé le disque de Lou Reed celui qui fait *80's*, qui est blanc parce que regarde y'en a un autre qui est noir, qui fait plus *70's dark* » mais je sais même pas le nom des albums. Pis pour le classique c'est la même chose. À part 2-3 pochettes fortes, ou ceux que j'écoute plus souvent, les autres je pourrais pas te dire à ouais tsé j'ai telle symphonie de Mahler » (David 1)

3.2.3 Entre matérialité et malléabilité

Derrière cette dichotomie, quant à la matérialité des vinyles versus d'autres formats, se profile certains avantages et inconvénients de la matérialité ainsi que l'implication de divers objets technologiques. Si d'une part les vinyles ont un enracinement matériel et physique, et que d'autre part les autres formats présentes des caractéristiques intangibles, les formats numériques, à l'aide d'un ordinateur et de logiciels informatiques que Marc utilise dans son activité de mixage, peuvent être objectivés. Ces formats numériques sont beaucoup plus malléables que les vinyles. Les logiciels permettent de voir le « spectre sonore » d'un morceau, de les couper, les accélérer, les multiplier et de faire bien d'autres manipulations. Ces formats deviennent alors des objets que l'on peut travailler et même voir de manière plus concrète. Cela revient à dire qu'entre les vinyles et les autres formats, on n'entend pas la même chose, mais aussi qu'on ne voit pas la même chose, et que l'on ne les module pas de la même manière. Les formats numériques, par exemple, appelleront plutôt à des arrangements informatiques à l'aide de logiciels, alors que les vinyles seront sujets à des gestes physiques qui relèvent de la dextérité et de

l'expérience. Cependant, la malléabilité attribuer aux formats numériques et la manipulation de ceux-ci ne sont présentes que dans le cas de Marc et du mixage qu'il fait.

« Pis à l'inverse de ça quand tu mixes avec des vinyles, tsé un vinyle je veux dire c'est imprimé, c'est limité en soi. Dans le sens où c'est juste là pis c'est gravé. Mais tu peux pas jouer avec comme le digital. Tu peux pas faire des trucs vraiment *fucked up* comme un ordinateur. C'est juste des tables, pis tu mets ton vinyle, pis dans le fond c'est simple. » (Marc 1)

« FLAC²⁵ c'est le top ça. Parce que c'est un fichier qui prend pas de place mais qui sonne vraiment bien. Fek c'est ça, t'es capable de le voir visuellement aussi. Pis le vinyle, tu peux pas le voir visuellement, tu peux juste l'entendre, c'est ça qui est *hot* là tsé. » (Marc 1)

3.2.4 L'écoute continue

Outre cet aspect sonore, la matérialité des vinyles propose une écoute continue. La manière dont sont faits les vinyles, ainsi que le fonctionnement des tables tournantes, fait en sorte que l'intervention de l'auditeur dans le cours de la lecture d'un vinyle demande une minutie et un effort considérable. Le système du bras de lecture très sensible des tables tournantes qu'il faut manier soi-même, et les toutes petites divisions des sillons qui séparent les chansons les unes des autres, est bien différent des simples boutons « avance » et « recule » que l'on retrouve avec les autres formats et systèmes de son. Selon les répondants, le mécanisme des vinyles rend la navigation entre les titres d'un album plus complexe et décourage l'auditeur de perturber le court « naturel » de ceux-ci. En étant forcé en quelques sortes d'écouter la totalité d'une face d'un vinyle ou d'un album, certaines personnes peuvent découvrir de nouveaux morceaux. En présentant les vinyles comme une entité artistique homogène difficilement séparable en plusieurs chansons, les répondants accordent aux vinyles le trait particulier de mettre de

²⁵ Le Free Lossless Audio Codec (FLAC) est un format numérique de haute qualité.

l'avant l'importance du choix de l'enchaînement des chansons décidé par l'artiste ou le groupe.

« Mais l'avantage avec le vinyle c'est que t'es obligé d'écouter l'album. C'est pas vrai que tu vas changer à chaque chanson! » (David 1)

En plus d'inciter une écoute continue et le respect du déroulement de l'album sans qu'il n'y ait d'intervention de la part de l'auditeur, le vinyle pour David peut également jouer le rôle d'un marqueur temporel. Sa durée ou la durée d'une face, connue de David et plus ou moins la même pour tous les albums en vinyles, organiserait certaines activités de ce dernier. Comme j'en ai parlé dans son portrait, lorsqu'il travaille ou qu'il doit se concentrer, il sait qu'il peut mettre un vinyle et que trente minutes plus tard il aura une petite pause pour se lever et changer le disque de côté.

3.2.5 Des vinyles en bon état

Si les vinyles prennent de la place, qu'ils ont une présence physique, une matérialité importante, ils sont aussi l'objet de soins particuliers. Leur état physique est un souci pour les répondants. La maladresse lors de leur manipulation, par exemple, peut entraîner des bris ou des dommages qui font le malheur de leur propriétaire, et ce, par rapport aux vinyles mais également aux pochettes.

« Moi ça m'est arrivé, j'avais un truc *full* bon pis j'ai voulu faire une *twist* de même pour aller plus vite pis là il est tombé à terre, pis il a frotté contre la petite table qui est là, pis il était un peu scrapé (sic). Fek là j'étais comme, ah j'en recommande tu un autre? Quand tu le mets à la lumière c'est une petite trace, pis quand il joue tu l'entends. C'est pas dramatique non plus mais c'est poche. T'essayes de les garder le plus propre possible tes vinyles. » (Marc 1)

« C'est pas bon les avoir empilés. Apparemment ça les compresse ou je sais pas quoi, pis avec la poussière, la poussière devient compressée. C'est quelqu'un qui m'avait dit, faut pas que tu mettes tes vinyles comme ça, fek je les ai comme tous déplacé immédiatement. J'ai eu le minimum de respect de les replacer comme ça. » (Céline 1)

3.2.6 Les dispositions des objets ou la question de l'espace

Comme il en est question dans les portraits des répondants, les vinyles, et dans le cas de Céline, les livres, suggèrent des dispositions particulières. Ces dispositions varient selon les répondants. Disposés de manières différentes, sur des étagères, en piles, ou dans des caisses, ces objets respectent des organisations qui, dans certains cas sont strictes et objectives, et dans d'autres, paraissent un peu moins rigides. Les organisations strictes, s'apparenteraient à une chronologie, un ordre alphabétique, des styles. Elles semblent être prédéterminées et réfléchies, alors que les organisations plus souples seraient la conséquence des manipulations, des utilisations, des écoutes. Ainsi, pour la première catégorie d'organisation, la réflexion précéderait la disposition, alors que dans la deuxième, l'organisation risquerait d'être en constante évolution, changer au dépend des préférences du moment, être sujet à des allers-retours entre organisations et activités concernant ces objets. Marc et Simon pourraient être de la première catégorie, et Céline et David de la deuxième. Quant aux livres de Céline, leur organisation est régie par des règles strictes, mais elle peut également changer selon ses humeurs. Dans ce cas-ci, la disposition des livres de Céline représente une activité à part entière qu'elle répète de temps en temps.

Quoiqu'il en soit, les objets occupent l'espace. Leur emplacement serait le résultat des actions de l'esprit et du corps, l'un qui décide et l'autre qui agit, et les objets seraient ancrés et restreints dans un espace déterminé. L'espace influence donc, dans certains cas, la disposition des vinyles. En occupant physiquement l'espace, leur nombre ou la disposition d'autres objets, comme des canapés ou tous autres meubles, peut contraindre les vinyles à être placés d'une certaine manière. Céline montre que cela peut avoir des répercussions sur leur état et leur entretien.

« Même si je voulais en acheter plus, là tu vois, il y a une pile en permanence. C'est pas bon de les avoir empilés comme ça, fek c'est con. Pis tsé, j'en ai là [à côté d'une plante], mais c'est arrivé une fois que j'arrosais les plantes pis y'a de l'eau qui est tombé dessus (rire) pis j'ai fait comme AHHHH, NON! Mais tsé, ils sont corrects c'est juste que les pochettes sont gondolées. Mais c'est pas bon pour ton vinyle d'avoir de l'eau qui tombe dessus. » (Céline 1)

« Mais, fek là, y'en a [des livres] dans le corridor aussi, jusqu'à « W », fek eu genre le « W » commence là-bas [dans le couloir] (rire). Parce que je commence à manquer de place. » (Céline 1)

Quant à David, la disposition de ses vinyles ainsi que celle de sa table tournante ferait en sorte que, lorsqu'il fouille dans ses vinyles ou qu'il marche dans la même pièce pendant qu'il y a un qui joue, le disque saute. Cette situation illustrerait à quel point la disposition des vinyles ne repose pas sur le simple emplacement d'un objet. Il participe à des dispositifs plus larges qui impliquent d'autres objets, comme le meuble rouge de David qui lui sert de rangement pour ses vinyles et de support pour sa table tournante, mais aussi son canapé, sa télévision qui est orientée d'une certaine manière, etc. En plus de ces multiples dispositifs qui se croisent et se superposent, le corps qui dispose les objets et qui compose avec l'espace, serait contraint de faire attention à ses gestes de sorte que le vinyle qui tourne ne saute pas trop. Ainsi, l'espace est donc un facteur que les répondants semblent prendre en compte mais qui peut limiter, dans certaines circonstances, le côté pratique des dispositions.

« Pis le défaut de l'affaire, quand je viens jouer dans les disques, si y'en a un qui joue, en fait c'est pas trop gagnant parce que en marchant ici tout saute. Fek ça c'est un peu fâchant. » (David 1)

L'organisation des vinyles, ainsi que leur rapport à l'espace, semblent être perçus différemment par Céline que par Simon. La taille des vinyles n'est d'ailleurs pas calculée de la même manière. Céline prétend qu'un vinyle prend plus de place qu'un CD, alors que Simon prétend que l'épaisseur de l'étui d'un CD équivaut à trois vinyles, et que le poids d'un vinyle et d'un CD est le même. Il y aurait ici des divergences de perception dues éventuellement à des systèmes de dispositions différents.

« Là on a plus de place pour des vinyles là, ça déborde. Il faudrait vraiment qu'on s'organise pour avoir quelque chose de bien. La meilleure chose c'est des boîtes à pommes. Ça devient vraiment une question physique. Tsé un vinyle ça prend quand même plus de place qu'un Cd. » (Céline 1)

« Simon : Mais chez nous j'ai seulement peut-être eu... *let me think, I think I only have* peut-être 500 Cds, et j'ai jeté toutes les étuis. *I throw them right in the garbage*. Ils sont tous rentrés dans un cartable.

Julien : Ah OK, mais t'as gardé les pochettes?

Simon : J'ai gardé les pochettes. Je les ai mises dans des cartables. Là j'ai trois cartables, Poum! *That's it*. Mais je garde *I don't know why. But I couldn't throw them all away in the garbage*. L'étui est de la même grandeur que trois vinyles (rires) [Il compare devant moi l'épaisseur d'un étui à CD et d'un vinyle]. C'est presque le même poids. » (Simon 1)

3.3 Circulation et provenance : l'usagé et le neuf

Une des questions qui a été traitée lors des entrevues est celle de la provenance des vinyles. Car il est une chose d'avoir des objets, mais leur acquisition peut en révéler beaucoup. Ainsi, les vinyles que possèdent les répondants peuvent se diviser en deux catégories majeures : les vinyles neufs et les vinyles usagés. De manière générale, les entrevues des répondants suggèrent que les vinyles neufs, comme les vinyles usagés, sont associés à la musique d'une certaine époque. Plus précisément, les vinyles neufs sont très souvent des vinyles de groupes contemporains²⁶, alors que les vinyles usagés sont des vinyles de musique qui datent des années 50 jusqu'au début des années 80. On entrevoit déjà ici une relation au temps qui accorderait le statut des vinyles, usagés ou neufs, à une certaine époque.

« Aussi, si tu fais un petit *fastforward*, entre les années 1987-88-89, tout le monde a décidé d'aller au format de CD. Donc comme j'allais toujours à des places usagées, seconde main, parce que j'avais pas d'argent pour un lecteur CD, ni un CD. Donc j'ai vraiment été plus collectionneur des vinyles usagés que nouveaux parce que j'avais plus de valeur pour mon argent pis y'avait plus de variété. » (Simon 1)

« Ceux-là c'est vraiment des trucs que j'ai acheté. Comme Otis Redding je l'ai acheté, Eva j'ai acheté, Taj Mahal j'ai acheté²⁷. Mais tsé, c'est quand même des trucs reliés à mon enfance. » (Céline 1)

« Julien : T'achètes des vinyles qui viennent de sortir?

²⁶ Le terme contemporain est un terme que j'ai décidé d'utiliser, suite aux entretiens, pour désigner la musique allant de la fin des années 80 jusqu'à aujourd'hui.

²⁷ Ces artistes sont tous nés dans les années 40 et ont connu leur succès dans les années 60-70.

Marc : Ouais, c'est des trucs nouveaux souvent. Tout ça [Il me montre un section de sa collection] c'est des affaires quand même assez récentes. Dans les 4 dernières années je dirais. » (Marc 1)

« J'ai peut-être 7-8 disques neufs à peu près, pas davantage que ça. » (David 1)

3.3.1 Vinyles usagés

Les vinyles usagés, comme le terme l'explique, sont des vinyles ayant déjà été utilisés par autrui. De ce fait, ils suscitent des questionnements quant à leur provenance. Dans le cas de plusieurs répondants, une partie des vinyles usagés qu'ils possèdent leur ont été légués par des membres de leur famille qui en ont déjà fait usage : soient, leurs parents, leurs beaux-parents, ou tout autre membres de la famille. Après avoir été délaissés et remplacés par d'autres formats, les vinyles sont transmis aux enfants, et peuvent commencer une nouvelle vie. Dans certains cas, il arrive que les parents soient restés attachés à leurs vinyles, et s'ils en donnent ou prêtent quelque uns, ce n'est pas pour autant qu'ils se débarrassent de la totalité de leur collection.

« Ma mère me parle qu'elle veut déménager, là y'a trop de stock dans la maison donc est-ce qu'on veut prendre des affaires, nanana. Moi j'y vais, ouais je vais prendre l'ampli avec les vinyles, tsé tous les Beatles, tous les Rolling Stones, ta belle collection. Là elle a fait, ouais... je sais pas ça, peut-être pour l'ampli. Donc là tu vois, curieusement elle n'a pas voulu me les donner, elle m'en a prêté quelque uns. » (David 1)

« Mon père m'a tout donné ses vinyles parce que lui il les écoute plus. » (Marc 2)

Le cercle familial représente donc une des provenances des vinyles. Ce transfert d'objet, comme il vient d'être montré, est d'ordre générationnel et s'inscrit dans un double décalage / contraste temporel. Tout d'abord, celui de l'objet lui-même qui passe d'une première utilisation à une seconde utilisation, et ensuite celui des propriétaires entre lesquels se transmet l'objet. Ce type de circulation est bien singulier car il n'implique ni commercialisation de l'objet, ni rapport monétaire. Il ne sera pas rare pour un vinyle d'avoir plusieurs origines. Des vinyles usagés peuvent donc avoir une histoire chronologique et continue, ponctuée de plusieurs arrêts, utilisations, lieux. Le vinyle « Big Bam Bou » que le

beau père de David a ramené de son voyage de noce aux Bahamas en est un exemple. Ce vinyle est compris dans l'ensemble des vinyles qu'il a donnés à David, mais il vient également des Bahamas.

Cela étant dit, les vinyles usagés ne sont pas que le fruit de dons familiaux. D'autres circuits les mettent en mouvement. L'acquisition la plus fréquente est celle qui passe par l'achat d'un produit, d'un bien, d'un objet, par l'intermédiaire d'un magasin. Ainsi, certains des vinyles usagés des répondants proviennent de magasins spécialisés dans ce type de vinyles.

« Sinon usagé, je vais en-bas [Magasin de vinyles usagés en bas de chez elle], juste en-bas au Fox-Troc. Parce que je suis la voisine il me donne 15 % (rire). Si je lui paye cash! » (Céline 1)

« J'en ai aussi acheté eu, le magasin dont tout le monde va te parler je pense c'est *Death of the Vinyl* là, sur St-Laurent eu... Rosemont à peu près. Ça c'est gros, c'est comme la place à Montréal. Ses prix sont vraiment raisonnables au gars. Entre un dollar pis 12 dollars le disque mais tsé j'ai acheté des trucs comme des vieux disques de Led Zeppelin. » (David 1)

À cet égard, le rapport aux vinyles de Simon ainsi que son statut de copropriétaire travaillant dans un magasin de vinyles usagés, soulève certains points quant à la provenance et la circulation des vinyles. En travaillant dans ce genre de magasin, Simon est amené à manipuler, ranger, observer une grande quantité de vinyles usagés. Faute de temps, mais également pour des raisons pratiques (le fait qu'il y ait autant de vinyles qui arrivent dans ce magasin), Simon ne magasine pas dans les autres magasins et ne se procure ses vinyles qu'à travers son travail. Lorsqu'il reçoit un arrivage, il peut prendre ceux qui l'intéressent, les écouter, les faire jouer dans le magasin, et ensuite choisir s'il veut les remettre en étalage ou, si cela l'intéresse, les ramener chez lui. Il peut ainsi intervenir dans la circulation des vinyles qui passent dans son magasin en les retirant momentanément ou de façon permanente de leur circulation commerciale.

« Depuis que je suis propriétaire ici, j'ai pas le temps d'aller magasiner à d'autres places. C'est pas que je ne veux pas magasiner aux compétitions, c'est pas ça. Fffff, *why bother*, je suis ici, c'est comme si tu travailles dans une place qui fait du pain mais tu vas au dépanneur à la fin de la journée pour acheter du pain. » (Simon 2)

Certains vinyles proviennent également de « clients / amis », comme il les appelle, qui lui amènent des vinyles susceptibles de l'intéresser. Quand ils ne sont pas donnés, les vinyles usagés peuvent être quelques fois l'objet de troc contre une note de crédit. Cette circulation, toujours ancrée dans le magasin, s'inscrit cette fois-ci dans un circuit plutôt collectif, amical, et d'échange. Le magasin de Simon est donc un point de chute dans la circulation des vinyles qui peut soit s'apparenter à une circulation de type commerciale et professionnel ou de type amicale. Ce lieu physique aux multiples facettes est le théâtre d'échanges variés où s'entrecroisent des circulations en lien avec des collectifs différents. Ces collectifs peuvent évoluer pour passer de client à « client / ami », entraînant de ce fait une modification dans la nature des échanges et de la circulation des vinyles. On pense par exemple à l'achat de vinyles de la part d'un client qui au fil du temps va devenir un « client/ami » et échanger des vinyles avec Simon.

« Mais à cause que je travaille ici, j'ai pas le temps de magasiner *anymore, you know*. Mais de plus en plus j'ai des amis qui se débarrassent de leurs vinyles, qui veulent du crédit ou *whatever*. [...] Et je fais la même chose, spécifiquement avec les clients qui sont devenus clients *slash amis, you know, more collector, OK tu connais, alright, si tu vois ça, OK cool. Pis on essaye de s'aider.* » (Simon 1)

La commercialisation peut aussi se faire, de manière moins formelle, sous la forme de ventes de garage. Les vinyles, pour certaines personnes, deviennent désuets, perdent de l'intérêt, et à ce moment là, au lieu d'être conservés sans but précis, ils sont redistribués par des particuliers en échange d'une somme d'argent déterminée par ceux-ci. Ils pénètrent donc dans une circulation qui leur laisse la chance, car les ventes de garage reposent entre autre sur le hasard de l'intérêt d'autrui et du passage d'un potentiel acheteur, d'aspirer à une nouvelle utilisation.

« Où est-ce que j'en ai trouvé d'autres? Dans une vente de garage sur le bord de la route aux States. (En s'adressant à sa copine) Tu t'en souviens, j'avais un disque de Lou Reed. Ça j'étais content. » (David 1)

Internet est une autre source d'acquisition. C'est en réalité un principe tout à fait semblable aux ventes de garage, mais qui passe par un intermédiaire technologique, soit Internet et des sites spécialisés. Ces sites spécialisés, et

quelques fois gratuits, permettent aux particuliers de mettre en ligne des annonces de ventes de toute sorte, dans lesquelles on retrouve des vinyles. Cette technique de vente intègre encore une fois les vinyles usagés dans une circulation. Elle se singularise par le fait qu'elle existe à travers Internet. Elle fait donc partie d'un circuit informatisé, qui dépasse les barrières de la distance géographique et qui se révèle sous une forme de diffusion mercatique ou publicitaire, sans qu'il y ait directement un rapport physique à l'objet.

« Ça [ses vinyles de musique classique] je les ai acheté sur kijiji à 2-3 gars tsé à coup de caisse là, peut-être 20-25 piastres la caisse... » (David 2)²⁸

3.3.2 Vinyles neufs

À l'inverse des vinyles usagés, les vinyles neufs sont utilisés pour la première fois par l'individu qui en fait l'acquisition. Dans le cas des répondants, ils sont un produit commercial qu'ils achètent, et leur prix dépasse très souvent celui des vinyles usagés. Ils s'inscrivent dans une circulation, qui, au même titre que les vinyles usagés, comprend plusieurs circuits. Un des circuits dont ils font partie est celui des magasins spécialisés. Lorsque les magasins de vinyles ne vendent pas uniquement de l'usagé, ils vendent les deux catégories de vinyles : usagés et neufs. Les vinyles neufs proviennent de fournisseurs et s'inscrivent dans des dynamiques commerciales et marchandes bien organisées. Contrairement au caractère plus aléatoire et anarchique des vinyles usagés, il est possible de commander certains vinyles neufs, mais aussi d'en faire mettre de côté en magasin. Ceci représente des manières d'altérer leur circulation, d'intervenir dans le circuit en en faisant venir, en les « mettant de côté » par exemple, ou en les immobilisant dans le temps et dans l'espace.

« Julien : Tu disais, t'achètes principalement au Atom Heart.
 Marc : Ouais, c'est là que je commande beaucoup de trucs.

²⁸ Dans des discussions non enregistrées et que je n'ai donc pas pu retranscrire, Simon me parle également de l'achat d'un vinyle rare dans une vente de garage.

Julien : Ah tu peux les commander. Ça coute plus cher ou pas?

Marc : Non, pas vraiment. Je sais pas si ils prennent une *cut* là ou... mais ça me coûte pas tant plus cher que si je les achetais moi-même sur Internet parce que faut que je paye les frais d'importation dans tous les cas. Pis c'est comme si c'était le Atom Heart qui me le chargeait. Tsé je veux dire, c'est à peu près la même chose. » (Marc 1)

« Eu... neufs, attends, où est-ce que je les ai achetés. Mais ya le Cheap thrills au centre-ville qui est vraiment vraiment cool, pour les vinyles c'est surtout neuf. C'est là que j'avais acheté The National pour Charles. » (Céline 1)

Que les vinyles proviennent de magasins est une chose, mais quelques fois, leur parcours avant d'arriver sur les tablettes d'un magasin peut être important. Ceci leur donne en quelque sorte des provenances multiples. Tout en ayant acheté certains vinyles neufs dans des magasins, Marc par exemple, s'intéresse à leur origine plus lointaine et plus précise, à laquelle il porte une grande importance. Cette seconde origine est précieuse car c'est elle, très souvent, qui donne au vinyle une valeur particulière. Cette valeur est visible aux yeux de celui qui possède un intérêt pour la rareté ou l'originalité du vinyle. L'amateur de musique Country n'appréciera peut-être pas à sa juste valeur un vinyle de Rap difficile à se procurer. Cette originalité, reliée directement à l'origine, renforce une fois de plus l'idée des multiples circulations. Même si les vinyles ne circulent pas dans une logique de succession d'utilisations, leurs provenances peuvent se succéder et ils peuvent occuper différents espaces à différents moments. L'album d'un artiste indépendant, qui distribue lui même ses vinyles, peut passer de l'entreprise de pressage, à la maison de l'artiste, à chez des amis ou parents qui vont eux aussi en faire la promotion, et à des magasins spécialisés. D'une manière plus professionnelle, un vinyle peut passer de l'entreprise de pressage, à la maison de disque, aux magasins. Les vinyles peuvent aussi occuper tous ces lieux en même temps.

« C'est original parce que tsé, ah ça c'est sorti sur un *white label*, c'est-à-dire que ça n'a pas vraiment de label dans le fond. C'est quelqu'un qui l'a enregistré lui-même pis c'est un *crew* de DJs qui a décidé de sortir les *tracks*, mais ça sortira pas sur Beatport. Fek tsé, si tu le veux, essayes de contacter le gars. Ça se fait un peu genre *underground* justement. Pis y'a un gars qui s'appelle Omar S, son label c'est FXHE [il va chercher le vinyle], ça, Omar Detroit US. Ce gars là, si tu veux ses vinyles il faut que tu le contactes (rires). Il est vraiment marrant, il est un peu punk. Mais il charge des frais vraiment élevés pour les avoir. C'est pas moi qui l'aie contacté, c'est au

Atom Heart, ils avaient réussi à en avoir. Pis il [un employé du Atom Heart] a décidé de les mettre en étagère. Pis là j'ai vu ça pis, *man c'est hot!* » (Marc 2)

De la même manière que certains sites Internet sont l'équivalent des ventes de garages, d'autres sont l'équivalent des magasins. On retrouve donc sur Internet, des plateformes de ventes et d'achats de vinyles neufs, grâce auxquelles les individus peuvent parcourir les vinyles virtuels qu'on leur présente. On trouve ici aussi un circuit informatisé, une circulation numérique et dépourvue d'objets physiques, mais les vendant dans des espaces bien précis incarnés par Internet et les sites spécifiques.

« J'en ai jamais acheté des neufs, à part sur Amazon. Dans les magasins de disques j'ai jamais fait ça. » (David 2)

Dans une des entrevues, un piste à été lancée quant à un autre mode d'acquisition, et par conséquent, une provenance différente : celle des spectacles. En effet, David a acheté un CD lors d'un concert d'un groupe qu'il aime beaucoup. Sachant que les vinyles font maintenant partie de la marchandise que les groupes de musique vendent, l'acquisition de David laisse suggérer également l'achat de vinyles lors de concerts. Les objets vendus lors de ces performances sont intimement liés à un espace et un moment précis : dans telle salle, à telle date. D'autant plus qu'ils ne sont pas la cause première de l'achalandage de ces évènements. Ici, les vinyles neufs, ou autres objets commercialisés, sont dépendants des déplacements du groupe ou de l'artiste et des dates de leurs tournées. Quelques fois, puisque se sont des évènements très ponctuels, la marchandise offerte est limitée et donc plus rare.

« Tu vois Nada Surf, le band que je suis un peu, j'ai acheté un de leurs Cds dans leur show. C'est rare mais bon, là ça adonnait. [...] Mais si c'est quelque chose de nouveau, souvent c'est cool c'est comme seulement disponible là. Comme Nada Surf c'était ça. Fek j'ai fait, OK bon je vais l'acheter. » (David 2)

Céline aussi présente une particularité dans son rapport aux vinyles neufs. Elle ne s'est jamais achetée de vinyles neufs, et tous ceux qu'elle a ou qu'elle achète sont soit des cadeaux qu'elle a reçus, ou des cadeaux qu'elle offre. Ces vinyles neufs sont en quelque sorte réintroduits dans des circuits amicaux, beaucoup plus fermés

et intimes. Ainsi, leur provenance devient symbolique et peut renvoyer à une personne, un moment, un endroit.

« Je me suis jamais acheté de nouveaux vinyles. Si j'en ai des nouveaux, c'est toujours des gens qui me les ont donnés, si j'en ai acheté c'était pour d'autres personnes (rire). Fek tsé, c'est ça, c'est comme un beau cadeau pis c'est quelque chose que je serais super contente de recevoir. » (Céline 2)

L'acquisition des vinyles neufs ou usagés met de l'avant la question de la provenance. Lorsqu'on pense aux vinyles neufs, on pourrait tout d'abord croire à une rigidité et une linéarité de leur part : production, distribution, achat. Pourtant, on réalise que dans certains cas, une seconde origine se dissimule derrière la première, et qu'elle peut être la source d'une valeur bien particulière. Ces vinyles peuvent être compris dans une circulation, au sein de laquelle s'entrecroisent plusieurs circuits. De par leur nature, on pourrait penser que leurs activités post acquisition en tant qu'objet neuf sont limitées. Mais que dire des vinyles encore sous plastique qui passeraient d'une collection à une autre²⁹? Toutefois, pour les répondants de ma recherche, les vinyles neufs semblent être moins systématiquement portés à passer d'un propriétaire à un autre que les vinyles usagés. Pour cette deuxième catégorie de vinyles, que leur passage d'un propriétaire à un autre soit vu comme le début d'une nouvelle vie ou simplement comme son extension dans le temps, ils sont plus enclins à connaître différents cycles de vie. Ces cycles prennent appui et participent à des circulations dans lesquelles les vinyles usagés se déplacent et se régénèrent.

Cette division qui a surgit des entrevues diffère de la séparation qui relève des préférences ou de la chronologie. Sans qu'elle fasse l'objet de dispositions concrètes chez les répondants, la différenciation usagé / neuf est intéressante car elle ne confine pas les vinyles dans des catégories figées. Les questions de circulations qui en émanent me semblent importantes car elle permettent

²⁹ Pour avoir rencontré quelqu'un qui collectionne les vinyles encore sous emballage, je peux affirmer que ce type de pratique existe.

d'étendre la réflexion et d'incorporer les vinyles dans des dynamiques plus larges qui seront abordées par la suite, comme l'implication du corps, les collectifs, le rapport au temps, le rapport à l'espace, la valeur, etc. De plus, ces circuits qui s'entrecoupent, se superposent et se succèdent dans le temps et dans l'espace explicitent et donnent une profondeur aux pratiques. La possession de vinyles suggère un processus d'acquisition et par conséquent l'interruption de la circulation. Cette circulation ne concerne donc pas seulement le mouvement des vinyles, mais elle met également en lumière les portes d'entrées sur ces vinyles, leurs points de chute et les différentes prises qu'ont les répondants sur les vinyles.

3.4 Entre efforts et connaissances

Dans les entrevues que j'ai menées, les répondants ont tous soulevé une certaine implication du corps et de l'esprit dans leurs pratiques du vinyle. Avant d'élaborer ce nouvel élément de l'analyse, je voudrais clarifier mon emploi du terme « corps ». Le corps, comme l'explique Hennion lorsqu'il en parle en tant que pied du tabouret conceptuel, ne signifie pas uniquement le corps. Il doit plutôt être compris comme le corps et l'esprit. Ainsi, il est plus près de l'âme et l'esprit dont parlaient les psychologues du début du siècle et du « body and soul » des *bluesman* que d'un corps compris comme quelque chose d'uniquement anatomique (Hennion, 2005).

3.4.1 Engager son corps

L'achat, le magasinage, ou la simple exploration de vinyles, requièrent des efforts physiques. Puisque les vinyles se trouvent dans des lieux précis (magasins, ventes de garage, etc.), ils demandent de prime à bord la présence du corps afin de les voir, les toucher, les chercher, les acheter, les écouter, les ramener chez soi. Comment le côtoiement des vinyles et la relation physique et sensorielle qu'offre la coprésence de l'individu et de l'objet procure des sensations et des émotions

particulières? Par exemple, Simon accorde beaucoup de plaisir à la recherche physique des vinyles et dénigre le téléchargement de musique. La recherche physique peut être plus ou moins structurée dépendamment des techniques et des expériences des individus en question. Lorsqu'elle se fait en magasins par exemple, elle peut se faire complice de l'organisation des vinyles et répondre à des dynamiques d'organisation et au roulement des stocks. Mais elle peut également se faire de manière plus spontanée, sans réelle réflexion. Dans tous les cas, il y a mise en œuvre d'un travail, production d'un effort, engagement du corps.

« Parce que c'est pas la même chose quand tu vas à ton écran sur l'ordinateur, tu choisis un album, tu *download*, ça prend 5 minutes 10 minutes, *whatever*, bon tu le mets dans ton téléphone tu le mets dans ton iPod, tu l'écoutes. Mais c'est pas le même *feeling* que de vraiment faire une chasse physiquement, regarder, oh c'est quoi ça? Oh je sais pas. Je pense que ça prend un peu plus de force pour vraiment rentrer dans ça. » (Simon 1)

« Y'a une autre section de disques classés par artiste comme dans un magasin de disques neufs si tu veux. Et là il (le propriétaire) le fait seulement pour des gros vendeurs, des artistes connus. Donc t'as une section Beatles, Rolling Stones, ces trucs là, que les gens veulent. Et tout le reste du magasin, c'est je pense, tout à 1\$. Donc là le problème il est complexe sé. Tu veux un peu te garocher dans les nouveaux pour en pogner un pas trop cher avant qu'il le classe, mais là faut que tu sois aussi ouvert et... bon. Sinon tu prends ceux qui sont par artiste mais là souvent t'as pas le... ouais... » (David 1)

Pour certains, la découverte de vinyles stimule une attention constante, un corps et un esprit toujours à l'affut. Comme les sportifs, ils sont tout le temps sur la pointe des pieds, prêts à réagir. Simon fait partie de cette catégorie de personnes qui ne rate pas une occasion pour trouver un vinyle qui lui manque ou dont il a envie. Pour d'autres, comme Céline, le corps agit principalement dans la spontanéité de l'événement, le moment présent, quand il sillonne les bacs et les tablettes. Ce n'est pas tellement la recherche d'un vinyle spécifique mais plutôt le plaisir de tomber, par chance, sur des objets qui lui plaisent : vinyles, livres, vêtements. L'intérêt de cette activité réside donc dans les possibilités de trouver quelque chose. Ces possibilités n'attendent que le travail de l'individu, son acharnement, le temps qu'il y passe. L'incertitude de la découverte est étroitement liée avec les objets usagés qui ne sont pas le fruit d'une mise en marché formelle ou

d'une collection saisonnière. En attendant de trouver une nouvelle trajectoire, ils sont disposés sur des étagères ou vulgairement entreposés, au risque de se dissimuler dans la masse et d'être recouverts de nouveaux objets usagés. L'aspect aléatoire des objets et le caractère chaotique de la circulation participent à la découverte surprise, au destin incertain, au hasard des trouvailles. Qu'il soit question d'un objet en particulier ou d'un objet encore inconnu, sa découverte repose sur un travail physique et en mouvement qui implique le corps.

« Mais ça c'est l'acte qui est le fun aussi. C'est comme avec n'importe quoi. C'est comme aller dans un magasin de livres usagés ou dans une friperie, c'est tellement plus, c'est le hasard qui fait la chose, qu'est-ce que tu vas trouver versus qu'est-ce que tu trouveras pas, tsé c'est tellement plus... y'a tellement plus une satisfaction quand tu trouves quelque chose de vraiment cool! J'ai fais ça cette semaine d'ailleurs, avec des livres, pas avec des vinyles. » (Céline 2)

Le plaisir de l'incertitude de la découverte est accentué par la possibilité de trouver quelque chose de rare. Cette recherche de la rareté peut être un état d'esprit qui relève d'une quête de longue halène, d'une attention constante. Le corps ne sera donc pas toujours en action, mais toujours prêts à sauter sur l'occasion. Au lieu de s'engager dans la recherche d'un objet inconnu, il connaît l'objet désiré mais ses actions ne sont pas constamment en liens avec cette recherche. Comme il le démontre avec son attrait pour les groupes peu connus qui ont sorti un seul album, Simon à une idée précise de ce qu'il cherche, ou du genre de vinyle qu'il cherche. Il concède même une place dans sa bibliothèque pour les groupes qu'il qualifie de rock obscure.

À l'inverse, Céline qui aime les vieux vinyles et les vieux livres, n'a pas de quête précise et préfère fouiller dans les magasins d'usagés. Ses préférences ne sont donc pas prédéterminées et très souvent, les objets qu'elle acquiert sont le fruit du hasard ou un coup de cœur. L'aspect aléatoire et incertain des trouvailles d'objets usagés, ainsi que le côté rare est ce qui stimule Céline à engager son corps dans une fouille, à fréquenter des magasins usagés, à passer au travers d'objets bien souvent classés avec peu de rigueur. Même si elle ne se lance pas dans des recherches précises et pointilleuses, Céline met son propre corps dans des

dispositions qui favorisent la découverte de ces objets rares, ou qui lui paraissent rares.

Le premier contact avec les vinyles, dans leur acquisition, le magasinage ou la simple exploration, demande du corps une participation. Mais le corps agit également dans d'autres circonstances et dans d'autres activités. L'engagement suscité par l'écoute de vinyles par exemple serait quelque chose de propre à ce format. L'effort demandé afin d'écouter un vinyle et la courte durée des faces font en sorte que l'écoute obligerait une présence, créerait une sorte de responsabilité face au vinyle qui tourne. Celui ou celle qui met en action son corps dans le but d'écouter un vinyle, en passant par les petites technicités que ce format demande, se doit d'être un minimum attentif car une face ne dure que 15 à 20 minutes et, en faisant autre chose en même temps ou en s'absentant un instant, il risquerait de gâcher les efforts déployés. L'écoute de vinyles implique la participation du corps, un engagement dans l'espace et dans le temps, un esprit à l'affût. L'écoute ne se ferait donc peut-être pas de la même manière si le corps et l'esprit n'étaient pas prêts à ce genre d'engagement, s'ils ne se trouvaient pas dans des dispositions adéquates.

« C'est semblable avec les Cds, mais en même temps, parce qu'il faut que tu sois plus engagé en écoutant ton vinyle, parce que c'est toi qui le changes de bord. Faut que tu fasses le mouvement, il faut que tu fasses le geste fek, t'as pas le choix d'être plus là. Tsé tu le sais, ah OK là c'est fini. Parce qu'un Cd c'est facile à oublier aussi quand tu le mets sur *play* pis ça joue pendant je sais pas combien de temps. Quand t'écoutes des vinyles, c'est ça que tu fais. C'est clair que tu peux faire autre chose en te levant, tu peux faire ton ménage, faire ce que tu veux, *whatever*. Mais en même temps, il faut tout le temps que tu reviennes. Pis juste l'acte, il est tellement le fun, de changer de bord pis l'aiguille, pis c'est toute une précision, pis c'est un rituel, pis t'es plus présent. Il t'oblige, t'as pas le choix! Il t'oblige à revenir pis à te rappeler que OK, t'es en train d'écouter de la musique pis que tu t'engages avec le médium en même temps. Tandis que... sinon c'est ton ordi qui fait la job. » (Céline 2)

L'engagement lors de l'écoute de vinyles, aurait une ressemblance avec la lecture de livres. Céline, qui refuse catégoriquement de lire des livres électroniques, fait l'éloge du format papier, de la présence physique d'un livre et de sa matérialité tactile. Ces aspects sont indispensables et participent fortement à son plaisir de lire.

Le tenir dans ses mains, tourner les pages, placer son signet, tous ces gestes favorisent son attachement aux livres. Dans la lecture comme dans l'écoute, l'interaction avec l'objet et l'implication du corps sont parties intégrantes de l'activité.

« Pour moi lire c'est tellement quelque chose de physique, si je suis pas capable de tourner une page, c'est que tu perds le fil, t'as pas le, je pense que lire un livre c'est pas juste lire une histoire, c'est que t'interagis avec pis tu progresses, tu sens physiquement que t'es rendu à telle page pis, je sais pas, c'est clair que t'as pas ça avec eu... J'aime, t'as comme un sens d'accomplissement quand tu lis un livre aussi. T'as le sens de progresser pis tsé c'est le *fun* de voir où est-ce que t'es rendu. » (Céline 1)

Le corps est également sollicité dans d'autres activités liées aux vinyles. Le mixage de musique sur vinyles fait par Marc et Simon demande au corps d'agir et d'être présent. Certaines techniques sollicitent toutefois plus d'engagement. Le *beatmatching* réalisé par Marc par exemple, demande une présence constante et une attention élevée. Le corps doit constamment effectuer des actions sur le ou les vinyles qui tournent tel que toucher le vinyle à plusieurs reprises pour qu'il reste agencé à la vitesse de l'autre vinyle qui tourne simultanément.

« Julien : Une fois que tu l'arranges pis que toi tu trouves que ça sonne bien, c'est pas sensé rester comme ça tout le long?

Marc : Pas tout le temps. Pas avec des vinyles en tout cas. C'est pour ça que tu donnes un petit coup. Mais c'est sûr tsé, du monde qui sont très bons, ils ont presque pas besoin de toucher à leurs affaires. C'est genre... je pense que c'est dans l'expérience que t'as avec les tables aussi. Mais souvent avec des vinyles, il faut que tu corriges un petit peu. Tsé tu peux pas comme, partir trois minutes. Faut toujours que tu sois alerte fasse à tes *mixs*. Mais tsé c'est des *tricks*. » (Marc 2)

Puisque le rapport aux vinyles demande la participation et l'implication du corps, l'aspect physique des activités liées à ces objets est perçu par les répondants comme une exigence. Cependant, cela n'a rien de péjoratif. Au contraire, cette exigence fait partie du plaisir, du goût pour les vinyles. Elle est une des raisons pour lesquelles les individus pratiquent de telles activités. La difficulté est comprise dans la recherche physique de vinyles, en particulier les vinyles usagés. De par l'aspect aléatoire de la recherche, celle-ci demande à l'individu une sorte d'acharnement. Rien à voir avec les vinyles neufs en plusieurs exemplaires classés dans les

magasins, que l'on peut même commander. L'exigence paraît constituer le moteur et la nature de la fouille et de la recherche, et illustrerait ainsi le rejet de la facilité.

« Mais tsé, je pense qu'on est plusieurs à avoir ça de comme... pis c'est la recherche aussi parce que c'est comme un rejet de cette espèce de facilité là d'avoir tout accessible à toi tsé. Pis c'est comme le plaisir de chercher que tu retrouves. » (Céline 2)

La difficulté est également un aspect important du mixage. Il existe des objets, des technologies (CDJ, logiciels de mixage, etc.) qui facilitent le *DJing* et le mixage de musique numérique, le *beatmatching* par ordinateur à l'aide d'un logiciel par exemple. Le recours aux vinyles en revanche est un bon exercice pour apprendre le mixage car il demande un engagement important et une technique particulière. En ce qui concerne le *beatmatching* de Marc, les vinyles semblent exercer le corps, lui donner une expérience singulière accessible qu'à travers cet objet.

« Mais tu pourras jamais faire des mixes aussi *tight* qu'avec des CDJs là. C'est pour ça que c'est plus dure, pis que ça vaut la peine de le faire là je trouve. Pis dans le mixage vinyle, tu mixes analogiquement. Je veux dire, t'as pas de *loop*, t'as pas rien fek tu y vas avec ta main, pis c'est le mouvement de ta main pis du moteur qui fait que tu mixes. Fek dans le fond tu mixes deux moteurs. Y'a quelque chose d'original là-dedans je trouve. Pis en musique électronique je trouve que... c'est important là... be tsé c'est mon opinion des choses pis moi c'est comme ça que je l'ai un peu appris là aussi. » (Marc 2)

3.4.2 Le corps qui connaît, le corps qui ressent

Certaines actions auxquelles le corps se prête sont physiques et donc procurent des sensations. Par exemple, lorsque Céline lit, elle engage son corps dans la lecture et lui dicte des gestes pour tourner les pages. En retour, elle dit ressentir la progression du récit et connaître le chemin qu'elle a parcouru physiquement ainsi que l'endroit où elle se trouve, en tenant peut-être dans sa main droite ou gauche un certain nombre de pages. Le vinyle et les objets connexes, comme ceux qui constituent un système de son (amplificateurs et haut-parleurs), procurent aussi des sensations. Marc compare le mixage de vinyles au mixage de musique en format numérique, ainsi que le son qui en sort, en terme de « *feeling* ».

Si les morceaux numériques, bien qu'ils soient malléables, semblent peu affecter le corps, le mixage de vinyles à l'aide de tables tournantes stimulerait les sens, les actions du corps seraient physiques et le son serait bien différent. La ligne est donc mince entre le corps qui agit et le corps qui ressent. D'ailleurs, le son particulier et identifiable des vinyles serait le fruit de l'expérience et d'un corps qui s'exerce. Ces sensations se développeraient avec le temps et seraient donc en quelque sorte le résultat d'un double engagement qui se fait physiquement au travers des actions, mais également dans le temps.

« Ouais c'est plus chaud comme (le son). C'est à force de mixer pis d'entendre des trucs que tu le sens ça. Un fichier *wave*, quand tu joues avec un logiciel, t'es capable de l'étirer, t'es capable de jouer avec. Un vinyle tsé, le seul moyen de jouer avec c'est avec des tables. Pisc'est surtout dans le son là je pense. » (Marc 1)

S'il y a bien un aspect sonore sur lequel les répondants paraissent s'entendre, c'est celui du bruit de la tête de lecture sur le vinyle et la « chaleur » du son. Les objets associés aux vinyles dans le cadre d'activités comme le mixage et l'écoute tel que l'amplificateur, la table tournante et les haut-parleurs, participeraient également à ce que le corps ressent. Par exemple, en terme de sonorité, Marc met l'accent sur le son des vinyles et la différence qu'il y a entre un 33 tours et un 45 tours, alors que David fait l'éloge des vieux systèmes de son. Ils sont pour lui le vecteur de sensations particulières liées à l'écoute (le son qui remplit une pièce et/ou qui fait vibrer le plancher par exemple), qu'il contraste avec des systèmes de son qui seraient moins performants, tel que ceux pour iPod. De son côté, Simon aussi fait part de ses connaissances en expliquant les différences de son entre un 33 tours et d'un 45 tours, ainsi que l'importance d'avoir des enceintes constituées d'un *woofer*, d'un *mid-range* et d'un *tweeter*.

La comparaison entre ces trois répondants quant à l'attention portée au son, illustre l'idée selon laquelle ils ne seraient peut-être pas attentifs aux mêmes choses. Pour Marc, qui est DJ, la relation son / vitesse importerait car il utilise ces deux formats pour mixer, alors que David, qui ne mixe pas, se concentre sur la sonorité des vieux systèmes de son. Quant à Simon, en étant propriétaire d'un

magasin de vinyles où se vendent également quelques tables tournantes et quelques systèmes de son, mais peut-être aussi parce que c'est un collectionneur de longue date, plusieurs objets participent à l'attention qu'il porte au son (33 et 45 tours, et systèmes de son). Le corps s'exercerait donc à travers les expériences singulières et développerait des connaissances distinctes. Les différents domaines d'expertise dont font preuve les répondants seraient en lien avec le parcours individuel au cours duquel évolue le corps. Les connaissances seraient-elles liées à l'identité? Serait-il possible de penser cette relation en terme de : « Dis-moi ce que tu entends, je te dirai qui tu es »?

Pour Céline, le son semble ne pas avoir grande importance. Elle n'a pas de réelle préférence en terme de formats et de qualité sonore. Il lui arrive de pouvoir différencier le son provenant d'un ordinateur et celui provenant de haut-parleurs et apprécie tout de même le bruit de l'aiguille sur le vinyle, mais elle estime peu connaître et ne pas s'intéresser à ce pan de la musique.

« C'est clair que si je joue directement de l'ordinateur c'est de la merde. Branché aux *speakers* c'est sûr que ça fait toute la différence. Mais honnêtement, je m'y connais pas assez pour vraiment voir une différence. » (Céline 1)

« J'adore quand t'entends l'aiguille, tsé ça fait comme le tss tss. C'est sûr que c'est le fun, mais pour moi la qualité du son, non, je vois pas nécessairement la différence. Je ne suis pas assez calée. » (Céline 1)

De leur côté, Simon et Marc semblent avoir développé une expertise distincte. Ils accordent une grande importance au son mais n'en parlent pas de la même façon et ne la perçoivent peut-être pas tout à fait au travers des mêmes objets. Dans son mixage et dans son cheminement personnel, Marc travaille beaucoup avec des formats différents, il enregistre des *mixs*, passant du mixage de vinyles à des morceaux en formats numériques sur son ordinateur. Ses propos, d'ailleurs, sont souvent ponctués de comparaisons entre les vinyles et les formats numériques, et même entre les formats numériques eux-mêmes, qu'il aborde en termes très technologiques et mécaniques. Simon, qui affectionne les vieux vinyles et les vinyles rares, est capable quant à lui de différencier un vinyle original de sa

réimpression, sans tenter de l'expliquer de manière presque mathématique, mais plus comme quelque chose qu'il sent et qu'il connaît.

« Ouais c'est ça. Pis à force de l'écouter, t'es capable aussi de dire que ça c'est du Mp3 de basse qualité pis ça c'est du WAVE. Parce que le Mp3 va sonner plus... je sais pas comment dire. Pas caca mais, plus compressé comme format. Pis un vinyle ça va sonner... ça va sonner comme un vinyle genre. Tu peux pas eu... c'est comme chaud comme son. Tu sens, tu mets une aiguille pis tu lis quelque chose. C'est un son analogique en fait. Tsé, c'est pas un son digital dans le fond. Mais, y'a pas de 0 pis de 1 pis de binaire là-dedans. C'est une lecture de vagues dans le fond. Pleins de vagues qui font que ça sonne, pis les vagues sont plus longues d'un vinyle, fek t'es capable de l'entendre plus loin pis si tu crainques le volume d'un vinyle, ça va sonner *fat!* » (Marc 1)

« Simon : Parce que ce qu'ils ont fait avec le Cd et le processus digital, ils coupent le *high*, ils coupent le *low*, pis ils compressent. Le vinyle il fait pas ça, c'est vraiment un son ouvert et plus analogue, la *bass* est plus pure. Même le *repress* je peux te dire des fois si tu mets le *repress* contre l'original, *I'll tell you right away which one's which*.

Julien : C'est quoi la différence?

Simon : Y'a juste un son que je connais. » (Simon 1)

Les vinyles, pour certains, semblent aussi avoir une emprise sur le corps. Dans certaines circonstances, Marc et Simon décrivent les vinyles comme quelque chose pouvant mener vers une sorte de dépendance qui engendrerait certains sentiments lors de l'absence de ceux-ci. Pour Simon, ces manques se traduiraient, par exemple, par le désir brûlant d'un vinyle précis dont il viendrait d'apprendre l'existence et qui inciterait la recherche du vinyle désiré. Pour Marc, il s'agirait plutôt d'une sensation particulière que seul le mixage des vinyles lui procure (à l'inverse du mixage avec d'autres formats). Le vocabulaire de Marc et de Simon, avec des mots comme « accro » ou « besoin », laisse croire à ce genre de désir inassouvi en rapport aux vinyles.

« [...] c'est aussi surtout le son, pis ça rend accro là aussi. Quand tu commences à mixer avec des vinyles, je sais pas moi, c'est comme une texture. Tu scratches avec un vinyle, c'est pas comme si tu scratchais avec n'importe quoi d'autre. Un CDJ c'est cool là aussi. » (Marc 1)

Comme pour les différentes qualifications et expertises s'appliquant au son, il existe des disparités entre les répondants en matière de connaissance des vinyles qui peuplent leurs collections. Autrement dit, le rapport aux vinyles des répondants

et le rôle de la connaissance des vinyles et de leur contenu ne se développe pas de la même manière pour chacun.

Pour Marc, en raison d'une de ses utilisations spécifiques des vinyles, comme le mixage ou le *beatmatching*, la connaissance des différents vinyles qu'il possède ainsi que leur contenu est nécessaire. L'essence du *beatmatching* étant de fusionner deux morceaux entre eux, avant de se lancer dans son mixage Marc doit réfléchir aux vinyles qu'il va utiliser. Il doit donc connaître d'une part ses vinyles, les genres auxquels ils appartiennent, les tempos, les rythmes. C'est éventuellement pour cette raison que ses vinyles sont classés par genres. Il y aurait, à ce moment là, une cohérence entre la disposition des vinyles et le choix des vinyles lorsqu'il mixe. D'autre part, il doit également connaître leur contenu, soit le ou les morceaux qu'il veut mixer, afin de savoir, *grosso modo*, l'évolution de chaque chanson et faire un mixage qu'il considèrera de qualité. Cela n'implique pas qu'il connaisse absolument tous ses vinyles, mais ceux qu'il utilise ou qu'il veut utiliser à des fins de mixage exigeraient une expérience, une écoute, une réécoute, des tentatives de mixage, qui exerceraient le corps et l'esprit à reconnaître les caractéristiques de certains morceaux.

« Ouais c'est ça, faut que tu connaisses tes vinyles, faut que tu connaisses tes *tracks* pour pouvoir les lancer, pour pouvoir les mixer pis tout le reste. » (Marc 2)

Les vinyles de David ne font pas tous l'objet d'écoutes, si bien que l'existence de certains vinyles de sa collection est encore ignorée. Par contre, quelques vinyles tournent plus régulièrement que d'autres sur sa table tournante, comme un album de Neil Young ainsi que d'autres vinyles spécifiques. Une des raisons qui le pousserait à écouter certains vinyles plus que d'autres, serait une préférence préétablie pour cette musique. David serait donc moins porté à découvrir des vinyles qui lui sont étrangers et préfèrerait écouter des choses qu'il « aime déjà ». Il y aurait donc la connaissance de vinyles et des préférences musicales. On pourrait supposer (avancer?) alors que le corps connaît et se connaît.

« Eu ça je l'ai écouté beaucoup, Neil Young. Eu j'en ai un autre. Ça je trippe là-dessus. Mais ça c'est de la musique que j'aime. » (David)

De plus, lorsqu'il achète des vinyles, le prix qu'il acceptera de mettre semble dépendre également de son intérêt pour l'objet en question. Plus il aime un vinyle, et donc plus il le connaît bien, moins il aura de difficulté à mettre une somme un peu plus élevée qu'à l'habitude. Au-delà même de la musique qu'il aime déjà, David achèterait également des vinyles parce qu'ils lui sont familiers. Sans avoir un engouement démesuré pour certains vinyles, en ne les qualifiant que de « quand même le fun », il peut en acheter et les écouter simplement parce que, par exemple, sa mère les écoutait dans sa voiture quand il était petit.

Pour sa part, Simon doit, à certaines occasions, revisiter sa collection. Étant le répondant possédant le plus de vinyles et ayant également le rythme et l'intensité d'achat le plus élevé, soit environ 6 à 10 par semaine, certaines fois Simon achète des vinyles pour se rend compte par la suite qu'il ne les a peut-être pas écoutés assez attentivement. Bien que les vinyles qu'il se procure semblent passer par une ou plusieurs écoutes avant d'aller occuper les étagères de sa bibliothèque (ceci ne veut pas dire qu'une fois rangés, les vinyles ne sont plus jamais réécoutés), Simon sent que certains albums mériteraient d'être revisités. Ceci serait dû, très souvent, à un manque de temps et à la surabondance des vinyles autour de lui et qu'on lui fait découvrir. À certains moments, il remettrait donc en question la connaissance de sa propre collection et désirerait combler certaines lacunes. Quoiqu'il puisse s'agir ici d'un travail intellectuel lié à la connaissance de ses vinyles et donc de son corps qui connaît, la connaissance que Simon cherche à atteindre passe par des actions, des réécoutes ou l'observation de pochettes par exemple, qui représenteraient une forme d'exercice pour le corps.

« Mais comme je t'ai dit avant, des fois il faut que je me calme de trouver des choses et revisiter ma collection. Mais ici au magasin j'ai l'opportunité comme, quand je trouve des choses, je peux écouter peut-être 5-6 fois ici, et après quand je ramène chez nous, je peux mettre dans ma collection, cool! Mais il y a des fois que je trouve des choses, j'écoute, cool, cool. J'ai trop de choses, trop de choses, trop de choses. Pis après je remet dans mon mur *and, I'm like, maybe I didn't listen to that long enough.* » (Simon 1)

Cette connaissance présente dans le rapport aux vinyles de Marc, David et Simon, est moins claire et précise dans le cas de Céline. L'entrevue s'étant déroulée peu longtemps avant son déménagement, la question du déménagement des vinyles et de la table tournante s'est posée, et Céline affirme que si elle devait déménager toute seule, puisque la table tournante n'est pas à elle, elle s'en achèterait une. Elle ajoute qu'il serait triste de ne pas pouvoir profiter des vinyles et de les faire jouer.

« Julien : Si jamais tu devais déménager toute seule, pense tu que tu t'achèterais une table tournante?

Céline : Ouais on emmène ça avec nous. Ah, je pense qu'il faudrait que je m'achète une table tournante. Ouais be parce que ça c'est à Carl, fek si j'habitais pas avec Carl, ouais. Pis là tsé j'ai quand même une pile de vinyles, je serais triste de pas pouvoir mettre un vinyle là. » (Céline 2)

Pour elle, le plaisir des vinyles semble passer par l'écoute, et, par conséquence, par le contenu. Son corps développe une connaissance de la musique elle même, et non pas seulement de la matérialité de l'objet, de la pochette, de l'aspect artistique. Pourtant, l'inverse semblerait être vrai pour les livres. En déterminant son rythme d'achat comme étant supérieur à son rythme de lecture, Céline affirme posséder des livres qu'elle ne lira jamais. Dans ce cas, la connaissance de certains de ses livres en est plutôt une de l'objet que du texte. Cela suggère qu'il peut y avoir des rapports différents pour le même objet et que, bien que Céline aime lire, son attirance pour les vieux livres ne serait pas basé uniquement sur le plan de la lecture. D'ailleurs, en me présentant un vieux livre (Celui qu'elle a « *bought at the house of seven gabels* ».), Céline avoue ne pas aimer l'auteur ni le thème du livre, ce qui fait qu'elle ne le lira certainement jamais.

« J'ai toujours lu, mais clairement pas assez. Tsé j'ai pas tout lu là-dedans [en parlant des livres qu'elle a dans sa bibliothèque], vraiment loin de là. Parce que comme je te dis, je rentre dans une librairie, j'achète un livre c'est presque certain. » (Céline 2)

3.5 Les pratiques du vinyle : personne n'est seul

3.5.1 Les acteurs de la circulation

Comme je l'ai expliqué plus tôt dans la partie dédiée aux vinyles neufs et usagés, les vinyles proviendraient de personnes proches, de personnes éloignées, de magasins, etc. Ils participeraient à des formes de circulation qui mettraient les vinyles en mouvement et qui constitueraient des circuits ponctués d'arrêts, d'achats, d'acquisitions, de nouveaux propriétaires. Toutefois, les vinyles et leurs objets périphériques ne circulent pas d'eux-mêmes. Les rapports aux vinyles des répondants seraient imprégnés, à plusieurs égards, de collectifs, et la circulation de ces objets en dépendrait.

Tout d'abord, il est intéressant de souligner le fait que la famille, et très souvent les parents, contribuent à la collection de vinyles des répondants. Une part de la circulation s'appuie donc sur des échanges ou des dons effectués à l'intérieur d'un collectif familial, et ce pour des vinyles, mais également du matériel sonore : l'ampli du père de David par exemple.

« Um... ça c'est comme mélangé. Je te dirais moi tsé Billy Holiday c'est à ma mère là. Sinon y'en a quelques uns à Carl mais ça sinon le reste ceux là c'est à mes parents, ça aussi (rires). » (Céline 1)

« [...] ça il me les a donné, le père à [Sa copine], des trucs eu... [Il parcourt rapidement ses vinyles] j'ai aucune idée c'est quoi. Y'a une affaire un peu new-wave que j'ai bien hâte d'écouter, Michael Field. Je pense que c'est un peu new-wave ça non? Tsé y'a du québécois genre Paul Piché, genre de la musique française. Du Prog genre Genesis tsé ça va ça peut s'écouter des fois. » (David 1)

Outre ce transfert de vinyles, la circulation qui suit les liens de parenté implique également une similitude dans les préférences musicales avec les parents en question. Par conséquent, ceci suggérerait en quelque sorte le partage d'un collectif artistique commun, pas nécessairement simultané mais présent à certaines périodes de la vie des répondants et de leurs parents, et peut-être même au partage d'un symbole historique ou générationnel. Cela ne veut pas dire pour autant que tous les vinyles donnés par les parents sont obligatoirement appréciés et écoutés.

« C'est comme la même chose avec Bob Dylan pis Tom Waits. Quand j'étais petite j'étais terrifiée par Tom Waits. J'avais vraiment vraiment peur de sa voix. Mais elle disait tu vas voir, un jour tu vas aimer ça. Pis Bob Dylan la même affaire, sa voix elle est dégueulasse. Elle disait « Un jour! », pis je disais, « non non non ». Mais en effet, la mère a toujours raison. » (Céline 1)

En ayant grandi avec les vinyles dans les années 80 et avec des parents possédants, selon lui, une très petite collection de vinyles ainsi que des préférences musicales différentes, les parents de Simon ne lui ont jamais donné leurs vinyles. Dans ce cas, la provenance et la circulation des vinyles de Simon ne s'inscriraient pas dans un collectif familial. Par contre, à plusieurs reprises, il exprime le fait que ses parents, malgré la divergence d'intérêt avec lui, l'ont toujours soutenu dans son cheminement et son développement musical, que ça soit dans l'écoute ou dans la pratique d'un instrument.

« J'ai commencé avec la guitare *bass* et *drum* en même temps. Parce que y'avait toutes sortes d'amis, j'avais un gars qui jouait pas le *drum*, OK je vais jouer le *drum*. No *bass*? OK je vais jouer la *bass*. J'étais pas mal tout mélangé. Mes parents étaient très supportifs [sic] de la musique. Même si eux autres étaient pas musiciens, leur collection y'avait peut-être une vingtaine de disques, ils n'écoutaient jamais de musique. » (Simon 1)

Pour tous les répondants, même si les magasins dans certains cas ne sont pas le lieu de prédilection des achats, ils seraient tout de même un point de passage obligatoire dans le développement de leur rapport aux vinyles. D'ailleurs, leur fréquentation s'applique aussi bien aux amateurs de vinyles usagés que de vinyles neufs.

« Pis après ça c'est ça, c'est là que j'ai commencé à magasiner pas mal des vinyles. Je suis allé au... y'avait le Inbeat avant, sur St-Laurent. Y'a le Moog audio, juste à côté du Inbeat qui existe plus depuis. Ça a fermé cet été je pense. Pis je vais aussi au Atom Heart, c'est sur coin Sherbrooke et St-Denis. » (Marc 1)

3.5.2 Les magasins : lieux d'interaction et de dispositions particulières

Si les répondants fréquentent des magasins de vinyles, il semblerait qu'ils n'y cherchent pas ou qu'ils n'y trouvent pas la même chose. Pour Marc, les magasins sont un lieu d'interaction avec le personnel qui s'y trouve. Entrer dans un magasin

impliquerait de discuter avec le ou les vendeurs par exemple, d'échanger, de parler de musique, et même d'en écouter. Les vendeurs des magasins qu'il fréquente, ceux du Atom Heart en particulier, sont d'ailleurs eux aussi des DJs, ce qui ancrerait le magasin dans un collectif précis auquel Marc s'identifierait. À travers les discussions que les vendeurs peuvent entretenir, ceux-ci auraient aussi une influence sur le développement de l'attrait des vinyles de Marc ainsi que ses préférences musicales. Plus qu'un simple lieu d'achat, les magasins que fréquente Marc seraient pour lui des lieux de socialisation, d'échanges de connaissances, dans lesquels il pourrait développer des liens avec des personnes qui seraient du même milieu que lui, ou du moins avec lesquels il aurait un ou des intérêts communs.

« Y'a quelque chose de l'fun aussi quand tu vas là. Tsé à force d'y aller tu connais le monde pis tu jase musique, tout ça. Pis je pense qu'il y a un côté social à ça. C'est comme dans tout dans le fond. C'est la musique pis t'en parles pis, ah telle affaire est sortie, écoute ça, on le met sur la table, on met ça plein volume, pis *-*- que c'est bon. » (Marc 1)

Cette relation, avec les individus qui travaillent dans les magasins, entretient également l'attrait qu'ont les vinyles rares et exclusifs pour Marc. À force de fréquenter ces magasins, de côtoyer les mêmes vendeurs et de discuter de leurs préférences musicales et de leurs découvertes, Marc se fait proposer des vinyles que l'on trouve moins facilement sur le marché. Par les réseaux des gens qui y travaillent et qui semblent avoir des contacts qui intéressent Marc, les magasins deviendraient un tremplin vers des vinyles exclusifs, un professionnalisme, une expertise, des connaissances.

« Marc : C'est ça qui est le fun, quand t'as des affaires exclusives, c'est le fun. Comme hier je suis allé au Atom Heart, pis il m'a dit, Olivier, c'est un DJ lui aussi...

Julien : Le gars qui travaille là-bas?

Marc : Ouais, c'est un producteur aussi, il s'appelle Bauli. Il va jouer au IglooFest. Pis il m'a sorti des *dubplates*. Des *dubplates* c'est comme des vinyles de Dubstep qui sont vraiment rares. Pis il m'a dit, j'ai reçu ça, mais je pense que tu vas mieux t'en servir que moi, tu vas mieux les apprécier que moi, fek il me dit, je te les laisse si tu veux. [...] Mais tsé, c'est c'est à force de connaître du monde comme ça pis de jaser musique que, des fois tu reçois des affaires. » (Marc 1)

Pour d'autres, comme David, il ne s'agit pas nécessairement d'interagir avec le personnel du magasin. Par contre, les gens qui travaillent dans les magasins qu'il

fréquente sont souvent des personnes qui l'inspirent et qui ne le laissent pas indifférent (il faut tout de même rappeler que David ne fait pas les magasins très souvent). D'ailleurs, ceci ne tient pas seulement pour les magasins de vinyles, il en est de même pour un magasin de meubles usagés où il est déjà allé.

« Meuble Elvis c'est sur Papineau plus bas, pas loin je Rachel je pense. Lui il vend des meubles depuis je sais pas combien d'année, c'est une vieille place pis y'a juste de l'usagé. [...] Pis il est cool tsé, il a une grosse moustache pis des photos de Fidel Castro partout dans son magasin pis, il niaise pas. » (David 1)

Étant lui même propriétaire d'un magasin de vinyles usagés ainsi que vendeur, Simon représente un cas particulier en ce qui concerne les magasins. Tout en se trouvant dans la situation inverse de Marc, quant à la relation client-magasin, Simon considère lui aussi son magasin comme un lieu de rencontre et d'échange. Comme il en a été question dans le portrait de Simon, ce qui illustre le mieux cette caractéristique de son magasin, ce sont les sessions de mixage entre amis le vendredi en début de soirée. Sans être faites sous la forme de performances ou de spectacles, ces soirées ont été créées afin d'avoir un moment un peu plus détendu et informel entre amis, à la fin de la semaine.

Avec un petit peu de publicité pour cette soirée, soit une annonce écrite à la craie sur un tableau dans le magasin, ce lieu aurait une double fonction : celle de vendre des vinyles usagés et celle de rassembler des amis et des personnes intéressées à discuter de musique, à découvrir de nouveaux disques et artistes, et écouter des DJs mixer. Ayant assisté moi même au début d'une de ces soirées, je peux affirmer que les gens qui y participent sont très enthousiastes à l'idée de mixer et de partager leurs connaissances musicales, que l'atmosphère est très chaleureuse et les gens très accueillants. Sans négliger une possible visée marketing, Simon semble y prendre beaucoup de plaisir même s'il n'y assiste qu'une semaine sur deux (en alternance avec son collègue). Pour lui, cela serait un peu comme jouer de la musique avec des amis. Ils mixent chacun leur tour, respectant certaines règles ou conduites qui paraissent assez souples. En devant

trouver une sorte de réponse au morceau du DJ précédant, cette activité testerait les connaissances des individus impliqués.

« Comme j'ai dit, vendredi passé on était juste trois qui faisait les DJs ici, un gars qui s'appelle Denis, il a 52 ans, l'autre gars c'était Nicolas, il a seulement 27 ans, pis moi. *All three generation dudes, you would never know that we are into this music but we have this connection you know.* » (Simon 1)

Le magasin de Simon représente donc un lieu aux multiples facettes. Il peut être un magasin où les clients entrent pour acheter des vinyles et ensuite repartent. Il peut être un lieu de rencontre pour tous ceux qui ont un intérêt particulier pour les vinyles. Mais au-delà de cet aspect collectif, amical et social, où peuvent se construire et se développer des liens interpersonnels, ce magasin est aussi le terrain de jeu des propriétaires et de leurs amis qui, dans certains cas, étaient à la base des clients. Il enracine donc certaines activités de Simon dans un lieu et à des moments bien précis lors desquelles il exerce son corps, expérimente, affute ses connaissances, et les met en relation et les confronte à d'autres. Ce magasin serait donc le point d'encrage de plusieurs collectifs, des collectifs qui évoluent et qui se démarqueraient par l'usage ou le non-usage des tables tournantes.

Contrairement à Marc, pour qui le collectif prend une place importante dans la fréquentation des magasins, le plaisir de Céline réside dans la trouvaille personnelle d'un objet, et n'engage pas nécessairement un collectif et des relations sociales. Les magasins seraient, dans son cas, des lieux spécifiques renfermant des dispositions particulières qui mettraient le corps à l'épreuve, comme des boîtes et des sous-sols pleins de vinyles. En faisant participer des vendeurs à sa recherche, on peut s'imaginer que le plaisir ne serait pas le même. Que ce soit pour les livres, les vinyles ou les vêtements, la circulation qui place les objets dans des lieux qui ne demanderaient qu'une faible participation du corps, lui rendrait ces derniers beaucoup moins attirants.

« Ça c'est 10 piastres [un vieux livre]. Quand même! Fek c'est rare, c'est ça l'affaire, c'est rare. C'est pas quelque chose que tu vas tomber dessus souvent [sic]. [...] Pis je l'ai acheté dans une cave, tsé c'est pas comme la librairie à Sutton. » (Céline 2)

« C'est surtout usagés pour moi les vinyles. Tu fouilles là, une espèce de... tu fouilles dans des grosses boîtes, dans des caves là tsé comme, y'a celui-là sur le coin de, c'est pas la rue Saint-André, pas Mentana, en tout cas. À deux rues d'ici, sur Mont-Royal. Pas l'échange, c'est la place avec l'enseigne verte et jaune. » (Céline 1)

Céline semble porter une plus grande attention à l'espace physique que représentent ces magasins. Ils peuvent devenir, dans certaines circonstances, des endroits où elle se sentira à l'aise, et qui perdent, dans une certaine mesure, leur aspect commercial. Par exemple, la friperie Eva Bay sur Saint-Laurent, pourrait devenir un lieu de relaxation ou de flânerie entre amis. Pour que cela soit le cas, les corps des individus devraient se trouver dans des dispositions propices à cette activité.

« C'est Saint-Laurent en bas de Sherbrooke. Pis vraiment pas loin d'Ontario. Fek entre Sherbrooke pis Ontario sur Saint-Laurent. Si t'es rentré là tu le sais genre. Tu rentres là pis c'est massif, tu rentres pis y'a un long corridor, y'a un bar où ils ont du thé et tout ça. Pis tsé y'a du linge qui pend du plafond là. Tsé, c'est vraiment une grosse friperie. Parce qu'il y a une autre place, ça ressemble un peu pis c'est vraiment du linge indien là nanana, mais c'est pas là. Tsé y'a comme une place devant les salles d'essayage où il y a plein de brassières qui pendent du plafond (rires). C'est comme plein de couleurs, pis c'est ça on était assis pis on avait rien à faire (rires). » (Céline)

3.5.3 Appartenances

Mis à part les magasins et les activités qui touchent directement les vinyles, les répondants s'insèrent dans d'autres collectifs. Par contre, David semblerait être une exception. Comme il vient d'en être question avec la famille, les magasins et les personnes qui y travaillent, le collectif joue un rôle important dans sa relation aux vinyles mais ce dernier ne semble pas entretenir de liens avec un collectif précis associé aux vinyles comme cela semble être le cas pour les autres répondants.

Pour Marc, Simon et Céline, certains collectifs semblent tisser des liens ou du moins avoir des parentés avec les vinyles (les livres pour Céline) ainsi que de possibles répercussions sur les activités qui les impliquent. Dans bien des cas, l'intérêt pour les vinyles ne serait pas isolé et ferait appel à des collectifs particuliers. Par exemple, Marc et Simon sont tous deux musiciens. Ayant joué de la

trompette et appris la théorie pendant son secondaire et lors de sa technique au collège Vanier, Marc ferait ainsi partie d'un collectif musical. Sans que la pratique de cet instrument soit intimement liée à des interactions sociales, il l'intègre à son mixage.

« J'ai joué de la trompette pendant tout mon secondaire, j'ai appris la théorie musicale en même temps que j'apprenais à jouer de cet instrument. J'ai été initié au jazz vers la fin du secondaire, et je joue toujours de la trompette de temps en temps. Je m'en sers pour échantillonner des morceaux que j'enregistre, puis j'intègre les échantillons dans mes productions, avec Ableton³⁰. » (Marc³¹)

Ce collectif pourrait simplement l'insérer dans la catégorie générale des personnes qui jouent d'un instrument et expliquer en partie sa perception des tables tournantes comme d'un instrument. D'ailleurs, Marc fait un rapprochement entre les tables tournantes et les instruments de musique au niveau de leur apprentissage, de l'exercice qu'ils demandent et de la performance des DJs ou des musiciens devant un public. Sa pratique de la trompette ne serait donc pas complètement innocente dans son rapport aux vinyles et le mixage qu'il fait.

Ses connaissances théoriques de la musique, probablement issues de ses cours au secondaire ainsi que sa formation en enregistrement audio, semblent aussi influencer son rapport aux vinyles ainsi que son mixage. Lorsque Marc décrit ses premières tentatives de *beatmatching*, il explique qu'il devait compter les temps afin de réaliser de bons *mixs*. De plus, sa description du son des vinyles ou les comparaisons de formats passaient entre autres par des explications très techniques.

« Pis pour beatmatcher, admettons je prends... sur le troisième temps du dubstep t'as un *snare*³² souvent là ça fait 1-2-3, 1-2-3 (dans le tempo). » (Marc 2)

³⁰ Ableton est un logiciel de musique qui permet d'enregistrer, de mixer, de produire de composer, etc.

³¹ Citation issue d'une discussion post entrevue, écrite sur Facebook.

³² Abréviation courante de « snare drum » en anglais qui signifie caisse claire.

« Mettons tu fais, ah ça c'est du techno ou du house fek ça sonne plus dans le 120 BPM³³, be c'est bien moins rapide que ça (ce qui joue). Pis ça c'est du dubstep fek c'est plutôt 135-140. Fek à partir de ça t'es capable de t'ajuster tsé. Si tu décides de mixer un truc plus techno avec du dubstep, be va falloir que ta track de techno tu l'ajustes beaucoup dans le *pitch*, t'aïlles vraiment la rendre rapide là tsé. » (Marc 2)

Simon aussi est musicien. Il ne peut pas passer une journée sans musique ou sans jouer de la basse. Les groupes de musique dont il fait partie sont constitués de personnes d'horizons différents qui se retrouvent à certains moments pour « jammer ». Ces groupes représenteraient un collectif dont Simon ferait partie. Il y aurait donc, comme pour Marc, une certaine appartenance aux groupes de gens qui font de la musique et qui partagent des connaissances liées à leur pratique, mais également un aspect collectif qui renverrait à la socialisation et aux interactions sociales présentes dans les jam-sessions.

« Les autres *bands*, je joue dans un *band* qui s'appelle Nadia and the Chutchkers, c'est un peu un *weird* nom, je joue dans le groupe Caroline Glass Band, ça c'est l'autre band folk. Pis le band fusion progressif c'est tout instrumental, on n'a pas de nom. C'était un band que j'ai commencé il y a 2 ans pis on a arrêté, pis la on vient de recommencer il y a 3-4 mois. Pis c'est des pièces très difficiles à écrire à cause que c'est tout instrumental et tout est changement, et on veut que chaque chansons finissent pis commencent pour l'autre, comme ça on peut jouer un big cycle quand on va être prêts peut-être en juin (rires). » (Simon 1)

Ce dernier groupe, dont Simon fait partie, est un groupe de musique qui compose ses propres morceaux strictement instrumentaux, et derrière lesquels semble se trouver une réflexion approfondie, ne serait-ce que par la volonté de réaliser un concert où les chansons se succèderaient sans aucune coupure. Cette manière d'écrire de la musique demande certaines connaissances musicales. On peut ainsi imaginer que Simon est un musicien assez expérimenté, et qu'il a un certain penchant pour la musique très réfléchi, technique, ou théorique. D'ailleurs, ceci ferait écho à ses préférences musicales et le type de musique ou de musicien qu'il apprécie. Les préférences de Simon, ce qu'il écoute, et ce qu'il joue, seraient reliées, et placeraient Simon dans un autre collectif, peut-être plus précis que le

³³ BPM signifie « battement pas minute ».

collectif de musicien, celui par exemple de musicien qui accorde de l'importance aux instruments et qui a une connaissance académique de la musique.

Pour Céline, il ne s'agit pas de collectifs associés aux vinyles, mais plutôt de collectifs associés aux livres et à la littérature. En étant à l'université dans un programme double de création littéraire et littérature, elle partage des cours ainsi qu'un intérêt avec d'autres personnes pour cette discipline. L'Université l'insérerait donc dans un collectif, qui ne serait pas le même, ni dans un autre programme, ni dans une autre université, du fait de l'emplacement physique de son département et de son programme, des types de cours qu'elle suit et des personnes qu'elle y rencontre.

« J'ai fait un an juste en littérature à Concordia. Pis après j'ai réappliqué au même programme *creative writing* à Concordia pis j'ai été acceptée. C'est quand même un gros programme. C'est un double, be double majeur en littérature et en écriture. Mais tsé le BAC en écriture c'est comme 24 crédits, quelque chose comme ça. Juste des crédits d'écriture là c'est comme quelque chose comme 24 crédits fek tu feras jamais ça. Si t'as un BAC juste en *creative writing*, il faut que tu fasses ça avec quelque chose d'autre, c'est pas quelque chose que tu fais juste de même. Fek souvent ça va avec la littérature. »
(Céline 2)

D'ailleurs, l'Université est un lieu de rencontre et de socialisation. En tant que collectif, elle met en relation des individus avec des intérêts communs ou semblables. Du moins cela semblerait être le cas avec Céline, qui aurait des amis de son programme avec lesquels elle peut partager sa passion des livres et de la littérature. La rentrée, synonyme de nouveaux livres à acheter, serait le moment où Céline et sa colocataire se montrent les livres qu'elles se sont achetés.

Il lui arrive aussi de découvrir des vinyles qui font référence à des connaissances littéraires (qu'elle aurait éventuellement acquises dans ses cours). Ayant peut-être acquis des connaissances assez pointillues dans ce domaine, ses trouvailles risquent de ne pas être appréciées par ses amis de la même manière. Dans le passage qui suit, elle raconte la découverte d'un vinyle qui reprend les histoires d'Edgar Allen Poe sous format d'opéra rock, par le groupe *The Alan Parsons Project*. Ce mélange entre littérature et musique, et livres et vinyles, qui

pour Céline paraît inusité, serait surtout compris par ses amis universitaires et littéraires.

« [...] j'avais acheté un truc vraiment *nowhere*, je sais pas si tu connais *The Alan Parsons Project*. C'est vraiment *wierd*. Be c'est lui qui avait réalisé *The Dark Side of the Moon* pis tout ça. Pis il a décidé de faire une version rock opéra des histoires de Edgar Allen Poe. Je sais pas si tu connais Adgar Allen Poe? C'est un écrivain américain, genre de *tale teller*, tsé vraiment genre horreur gothique un peu, pis y'a rendu ça en espèce de tune rock, c'est vraiment *wierd*. J'ai acheté ça parce que Adgar Allen Poe est vraiment incroyable. Je savais trop pas à quoi m'attendre. Je connaissais pas ce gars là pis je me suis juste dit, faut que je l'achète, parce que c'est unique. Mais je l'écoute parce que ça me fait rire. J'ai eu des phases! À l'automne je l'ai écouté beaucoup pis tsé, je disais à tout le monde, ouais tu sais pas ce que j'ai trouvé pis tout, pis surtout en littérature, mes amis de littérature ils étaient comme « Ah pas pour de vrai? » » (Céline 1)

Leur étonnement face à cet objet lui donnerait d'autant plus d'importance aux yeux de Céline car il rendrait légitime sa découverte. Malgré le fait qu'elle effectue ses recherches seule, et que ses recherches n'engagent majoritairement que son corps, le collectif intervient tout de même, comme pour justifier l'attrait qu'elle a pour son nouvel objet. Ceci pourrait aussi être perçu comme faisant partie de l'exercice auquel se livre le corps de Céline dans le rapport aux livres ou aux vinyles de manière générale. L'acceptation de l'objet par ses pairs serait en quelque sorte une approbation, le signe d'une réussite, d'un corps bel et bien entraîné à chercher et à découvrir.

La formation que Marc a suivie à Vanier peut également être comprise comme l'insérant dans un collectif. Un peu comme pour Céline dans son programme universitaire, cette formation représente un lieu où se regroupent plusieurs personnes ayant les mêmes intérêts, et avec, à priori, la même volonté d'acquérir de nouvelles connaissances. Les cours auxquels il assiste ainsi que les étudiants qu'il fréquente seraient une manière de mettre en œuvre les connaissances acquises, de collaborer avec les personnes qu'il rencontre, mais aussi, à travers les différences d'opinion ou de style musical, une manière de mettre à l'épreuve ses propres connaissances et ses propres préférences. Ainsi, en favorisant les rencontres et les interactions sociales, sa formation à Vanier lui aurait permis de faire la connaissance d'individus, qui, tout comme lui, s'intéressent à la musique et

à l'enregistrement audio, et qui participent possiblement, de manière plus périphérique et indirecte, à l'élaboration de ses *mixs*, à l'évolution des ses préférences musicales, à son rapport aux vinyles. Par exemple, même si cela n'a pas pu être réalisé, Marc avait l'intention avec un ami qui possédait une batterie, d'échantillonner chacun des tambours et cymbales.

« Julien : T'as gardé contact avec des gens?

Marc : Ouais je les garde toujours sur Facebook pis des fois, tsé je voulais enregistrer le *drum* de ce gars là. Be on voulait le faire à l'école pis on a même pas eu le temps finalement avec tous les projets. Mais on voulait juste enregistrer un *drum* pis prendre tous les *samples*. Fek genre je voulais reparler avec ce gars là parce que lui y'a un *drum* chez lui. Je serais venu, on aurait enregistré ça. Tsé c'est le genre de contact qui est cool à avoir. Pis en même temps on se fait écouter des nouveaux trucs qu'on a faits. » (Marc 2)

Cette formation a d'ailleurs contribué à donner l'envie à Marc de faire du mixage et de l'enregistrement sonore son métier. Ceci ajoute à son rapport aux vinyles une orientation plus professionnelle.

En voulant faire une carrière dans le *Djing*, ou du moins dans l'enregistrement sonore de musique électronique, Marc semble inscrire ses activités musicales, et par conséquent son rapport aux vinyles, dans une visée plus professionnelle que récréative. Contrairement à Simon par exemple, qui mixe avec des amis parfois sous la forme de jeu, Marc mixerait plutôt pour développer sa popularité, développer une notoriété, s'améliorer, dans le but d'en faire son métier. Son réseau représenterait, la plupart du temps, des personnes pouvant l'aider à avancer dans cette direction. Par exemple, un des avantages des contacts qu'il se fait, est de pouvoir distribuer les *mixs* qu'il enregistre à des personnes clés, des artistes relativement connus ou qui se trouvent déjà dans le milieu professionnel qu'il tente d'intégrer.

« Y'a un gars qui s'appelle Boss. Boss c'est DJ Boss, pis Boss je le connais seulement parce qu'il mixe du garage pis que je suis allé à leur soirée. Je veux dire, je dis bonjour à ce monde là pis on parle un peu de musique. Mais c'est de même que tu te fais des contacts. Pis justement ce gars là il connaît d'autre gens qui sont encore plus proche de gros artistes, qui sont genre en Europe, pis c'est de même que tu te fais des contacts. Mais mon réseau à moi, je veux dire il n'est pas énorme. Il est en

devenir peut-être. Mais c'est juste de parler avec des gens je pense, qui œuvrent dans la même chose que toi. » (Marc 2)

4. Discussion

4.1 Les vinyles comme médias résiduels : le terrain de tensions temporelles

Comme j'en ai déjà discuté dans le chapitre problématique, j'emprunte à Charles Acland le terme « média résiduel » afin d'insérer les vinyles dans une dynamique particulière qui brise la polarité anciens/nouveaux que certains prêtent aux médias. Pour moi, les vinyles sont donc des objets résiduels dans le sens où ils ne sont pas arrêtés dans le temps et ne peuvent être réduits à des catégories statiques. Ainsi, ils seraient plutôt enclins à des passages qui les mettraient en relation avec d'autres médias. Ceci apporte donc un bémol quant à la dualité innovation-obsolésence que l'industrie de la musique propose. La dualité serait remplacée par une relation entre anciens et nouveaux médias, qui eux non plus ne sont pas fixes : ce qui est ancien a déjà été nouveau. Cette relation serait entretenue à travers le temps, et suggérerait un travail de mémoire. Le terme « média résiduel », que j'utilise pour parler des vinyles, permet donc d'insérer les objets dans différentes temporalités qui se côtoient et s'entremêlent : des vinyles de différentes époques dans une même collection mais aussi des objets, des lieux et des techniques d'époques différentes impliqués dans les pratiques, ainsi que les différentes mémoires qui sont produites dans les activités reliées aux vinyles.

4.1.1 Remettre en cause l'opposition « ancien/nouveau »

Dans leurs pratiques du vinyle, les répondants utilisent et combinent une multitude d'objets et de technologies. C'est pour cette raison que, lorsque je parle de pratiques du vinyle, cela ne signifie en aucun cas uniquement le vinyle. Les vinyles ne sont pas isolés des autres objets et technologies, mais seraient plutôt inscrits dans des organisations qui regroupent ces derniers, des agencements qui mettent en œuvre la créativité des répondants à les combiner. Comme ils l'ont démontré dans les entrevues, les répondants ont développé des capacités à jongler avec différents objets et dispositifs, afin de créer, par exemple, certaines

dispositions ou de répondre à des envies. La relation aux vinyles se construit donc à travers et par des objets et des technologies de toutes sortes issues d'époques diverses qui mettent en rapport différentes temporalités. C'est pour cette raison que la dichotomie « ancien/nouveau » doit être remise en cause.

Par exemple, Internet fait partie des technologies récentes qui réactualisent les vinyles en les réinstallant dans un contexte contemporain. Que ce soit par la recherche de vinyles usagés sur des sites d'annonces mises en ligne par des particuliers, la navigation sur certains blogs musicaux qui informent de la sortie de vinyles et qui font la promotion d'artistes, ou l'écoute de certaines émissions de radio qui permettent entre autres le mixage simultané de vinyles avec les morceaux qui y sont diffusés, tous ces « objets » issus d'Internet participent à la relation des participants aux vinyles. Ils illustrent bien la cohabitation entre les objets des différentes époques, et brouillent ainsi les différences temporelles entre ceux-ci.

Comme Straw l'illustre dans *Residual Media* (2007) en parlant des anciens parfums qui perdurent grâce à leur existence sur Internet, certaines technologies donnent un second souffle aux vinyles et les insèrent dans de nouvelles dynamiques qui ouvrent de nouvelles possibilités. C'est en partie en ce sens que la relation entre ancien et nouveau ainsi que l'innovation technologique ne peuvent être comprises ni comme dualité stricte, ni comme un changement radical.

« The value of new media, Straw contends, is to be found in the way it renews the life of older artifacts by complicating history: since technologies often rely upon each other, new innovations necessarily make the relation of old to new and new to old 'more richly variegated and dense', which reduces 'the sense of relentless change' that often accompanies new media technologies³⁴ » (Adam Bryx, s.d.)

Par exemple, Simon et Marc ont trouvé le moyen, à travers des technologies plus récentes, de repousser les limites physiques des vinyles et de leurs propres pratiques. Simon, à travers le transfert en Mp3 de ses mixes sur vinyles, peut ainsi

³⁴ <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/168/149>

écouter dans sa voiture des mixes qui à l'origine ont été faits avec des vinyles (dans son magasin, lorsqu'il est trop occupé, il passe également des enregistrements sur des cassettes VHS de ses *mixs* réalisés avec des vinyles), et Marc, à travers l'écoute de radios londoniennes sur Internet, découvre de nouveaux artistes et affine ses techniques de mixage en jouant simultanément avec les morceaux diffusés. Plus que cela, Internet, comme les autres technologies et objets, n'offre pas seulement des appuis qui aident les vinyles à persister dans le temps, il fait aussi partie des éléments qui permettent de donner un sens aux vinyles et aux pratiques dans lesquelles ils s'inscrivent, et qu'ils réinventent. Les arrangements réalisés entre objets et technologies pourraient-ils être perçus comme des moyens d'accroître les possibilités des vinyles et de remettre en question les barrières d'espace et de temps de ceux-ci ?

En engageant des objets et des technologies d'époques différentes, c'est l'ensemble de ceux-ci, qu'ils soient périphériques ou centraux (aux pratiques), qui participe à l'organisation et à la production des pratiques. Ainsi, les éléments constitutifs des pratiques du vinyle sont imprégnés d'une certaine temporalité relative aux objets. D'un point de vue strictement matériel, la cohabitation de ces temporalités incorporées dans les objets fait des pratiques du vinyle un lieu où se croisent des objets de différentes époques. Les différents objets et technologies, en reposant les uns sur les autres et en créant un sens mutuellement, illustrent les relations entre anciens et nouveaux, et me permettent une fois de plus de parler des vinyles comme d'un média résiduel.

L'organisation des objets et technologies autour d'un continuum temporel qui traite de l'ancienneté ou de la nouveauté pourrait aussi être pensée en terme de contextes d'utilisation de ces objets et technologies et la manière dont ils seraient associés à différentes situations. Dans la partie dédiée aux entretiens de Céline et de David par exemple, ceux-ci expliquent comment ils utilisent les différentes technologies dans différentes circonstances : les Cds quand Céline mange pour ne pas avoir à se lever, les vinyles le matin quand elle déjeune, les Mp3 pour David

quand il va à l'école ou qu'il étudie, etc. L'écologie de ces objets et technologies serait une manière de s'éloigner de la dichotomie temporelle. Elle n'amenderait pas pour autant toutes les questions relatives à la mémoire et au temps, mais changerait d'angle et soulèverait des problèmes de natures différentes.

Dans son article « Recovering a Trashed Communication Genre : Letters as Memory, Art, and Collectible » (2006), Jennifer Adams s'intéresse à la lettre manuscrite. Bien qu'elle soit un support de l'écriture parmi tant d'autres, Adams en parle comme étant un media bien particulier qui ne présente pas les mêmes caractéristiques que les technologies de communication de notre époque.

« The letter is a communication genre that is defined by its ability to obtain the phenomenological experience of presence with other through the negotiation of temporal and spatial absence. Letters achieve this end partially because of their physical presence as object in the world, a characteristic that has allowed them to survive so that scholars and others may appreciate their historicity as memory, art form, and collectible item. » (Adams, 2007, p.189)

La lettre, écrite à la main, serait plus personnelle et traduirait des fragments de la vie du destinataire. Elle mettrait en jeu des questions de temps et d'espace, d'absence et de présence. Plus que cela, les lettres que les individus préservent pourraient s'étendre à des collectifs plus large auxquels font ou faisaient partie le destinataire et le destinataire, et ainsi représenter des foyers pour certains souvenirs et mémoires collectives.

Dans son article « « Take Those Records off the Shelf » : Youth and Music Consumption in the Postmodern Age » (2006), David Hayes relate les récits de ses répondants en démontrant à quel point les vinyles peuvent être différents des autres support d'enregistrement. Il semble y avoir, dans ce texte comme dans celui d'Adams, certains points communs quant à la relative présence et proximité que les lettres manuscrites et les vinyles produisent.

« [...] several of the pro-youth and one member of my project's wider subject pool took the audiophile's position that the digitization of analogue recordings cleaned up the music too well. They argued that the overall ambience of a recording session (such as the warmth of the studio, the physical presence of the artists, and other inaudible but nevertheless distinct aspects of a recording) was inaudible after each

element of performance had been digitally separated and scoured during the encoding process. For example, Jonathan (age 16) claimed that an LP recording sounded better than its CD equivalent because of “a certain richness... that you can just never get with a CD.” » (Hayes, 2006, p.59)

Les entrevues des répondants évoquent à certains égards la présence et la proximité des artistes à travers les vinyles. Contrairement à la dématérialisation de la musique que l'industrie semble promouvoir aujourd'hui (l'achat de musique sur Internet en format Mp3 par exemple), on peut s'imaginer que certaines caractéristiques des vinyles, la taille des pochettes et des vinyles, le travail artistique et l'information écrite qui s'y trouvent, et la chaleur du son (dont Marc parle par exemple), contribueraient au rapprochement entre les amateurs et les artistes. De plus, la perpétuité dans le temps des objets résiduels, ainsi que leur circulation, soulèveraient une autre forme de proximité, une proximité liée par exemple à leurs usages antérieurs. Céline nous en donne l'exemple à travers son affection pour les traces des anciens propriétaires à l'intérieur de certains livres, comme le « *Happy Easter uncle Brian* » qui se trouve dans son livre *Alice au pays des merveilles*. Bien que les questions de la présence et de la proximité ne semblent pas être centrales aux travaux des chercheurs cités plus haut, elles me paraissent représenter une manière de s'extirper de la catégorisation trop facile entre vieux et nouveaux et de donner un nouveau visage aux relations entre « objets musicaux ». Comment cette proximité est-elle produite? Certaines questions pourraient être liées à la production et à la réception d'objets culturels, car les émetteurs d'une part, et les récepteurs de l'autre, semblent partager quelque chose. Comment la circulation et la provenance joueraient-elles un rôle dans la présence et proximité des objets? Et comment la proximité pourrait-elle être produite tout en relevant d'une absence?

Le terme « résiduel » pourrait aussi faire référence à des vinyles qui persistent non seulement dans le temps, mais également dans l'espace. Dans plusieurs articles, dont celui intitulé « *Music as Commodity and Material Culture* » (2002), Straw explore la manière dont des cultures périphériques se sédimentent de manière informelle et abritent leurs mémoires culturelles, à travers

l'accumulation d'objets. Il prend comme exemple la masse de vinyles québécois impopulaires, comme les faux albums *brass* de Tijuana produits à Montréal ou encore les symphonies *disco* célébrant les jeux olympiques de 1976. Alors que d'autres classes de vinyles, comme le rock des années 60 ou les *singles* de disco des années 70 ont trouvé des acheteurs, ces albums québécois invendus prennent racine dans les magasins. Straw perçoit un paradoxe dans ce phénomène : c'est justement l'absence de popularité et l'accumulation de ces vinyles qui contribue à leur donner un sens. Ces magasins, dont il parle, représenteraient pour lui des « musées de l'échec ».

« The record stores I am talking about are, at one level, museums of failure, but by collecting failure in one place they endow it with a monumentality and historical solidity, and that is one of the paradoxes of material culture. » (Straw, 2002, p.163)

Au-delà de l'accumulation des vinyles dans certains espaces, les « musées de l'échec » joueraient un rôle dans la transmission de la culture québécoise et aurait par conséquent une dimension mémorielle. L'éducation des Québécois anglophones par rapport à la musique québécoise francophone se ferait malgré eux, à travers les manières par lesquelles les résidus de production culturelle s'accumulent dans les magasins. Ils seraient donc plus enclins à côtoyer ces vinyles, parcourir les pochettes, les regarder, que de tomber sur des émissions québécoises francophones à la télévision.

Cette dernière idée (qui aborde la question de la mémoire culturelle) donnerait au terme « résiduel » une autre signification. Comme il en a été question, le terme « résiduel » peut être relié à la matérialité des objets et des technologies, et, par exemple, soulever des questions liées à l'écologie de ces derniers. Toutefois, Straw démontre avec l'accumulation des vinyles invendus, que ces objets peuvent aussi évoquer une certaine mémoire, comme c'est le cas avec l'éducation des Québécois anglophones par les vinyles québécois francophones qui restent dans les bacs. La perpétuelle construction de notre mémoire serait alors une des manières de comprendre le terme « résiduel ». Ceci pourrait-il également être le cas des vinyles achetés et joués par les répondants? Peu importe la nature de la mémoire,

qu'elle soit de l'ordre du souvenir personnel ou du collectif, elle semblerait être aussi produite et reproduite par des pratiques du vinyle. Elle serait renouvelée à chaque contact avec les vinyles et s'étendrait donc dans le temps. En considérant les pratiques du vinyle comme productrices de mémoires, il faut maintenant se demander de quelle mémoire s'agit-il.

4.2 Les productions de mémoires

4.2.1 Les souvenirs

Le travail de mémoire fait à travers les vinyles qui occupent l'espace des magasins de musique et qui prennent la forme de monuments à caractère mémoriel, pourrait soulever la question de la production de mémoire chez les répondants. Les vinyles des collections des répondants sont très variés : vinyles de styles différents, d'époques différentes, de provenances différentes, écoutés ou pas, usagés ou pas. Étant compris dans des pratiques diverses, ils pourraient stimuler des travaux de mémoires distincts, dans lesquels la mémoire elle-même pourrait être de nature différente. La collection individuelle pourrait-elle ainsi représenter un « musée » quelconque en lien avec une certaine mémoire ? Comment est-ce que ces vinyles que les répondants collectionnent, formeraient-ils eux aussi un monument ou un chantier au travers duquel une mémoire serait continuellement produite ?

En faisant référence à l'étirement de l'existence des objets dans le temps, le terme résiduel impliquerait d'une part un travail mémoriel en relation à une connaissance antérieure. Ainsi, ces mémoires pourraient être individuelles et représenter des souvenirs. D'ailleurs, les répondants ont partagé, à des égards différents, leurs souvenirs liés aux vinyles. Les entrevues imprégnées le plus concrètement de ces souvenirs sont celles de David et de Céline. Leurs collections de vinyles, ainsi que les livres pour Céline, pourraient donc être envisagées comme productrices de souvenirs. Dans son article « Beyond the 'High Fidelity' Stereotype: Defining the (Contemporary) Record Collector » (2004), Roy Shuker explique les

différentes relations que Susan Pearce perçoit entre les collectionneurs et les objets collectionnés. Une de ces relations est celle du « souvenir collecting » :

« [...] the individual creates a romantic life-history by selecting and arranging personal memorial material to create what ... might be called an object autobiography, where the objects are at the service of the autobiographer' (Pearce 1995, p. 32). » (Shuker, 2004, p. 327)

Une part de la collection des répondants serait donc composée de vinyles autobiographiques qui permettraient de construire les souvenirs et l'identité du collectionneur. Même Marc, qui n'a pas exprimé de souvenirs précis, semble avoir, dans sa collection, des vinyles ayant un rôle autobiographique. Par exemple, Marc garde les vinyles de ses débuts en tant que DJ, même s'il ne les écoute et ne les mixe plus. En gardant ces vinyles, Marc, comme les autres répondants, construirait des souvenirs liés à son identité. Les vinyles qui établissent un lien avec une expérience antérieure permettraient de lier le passé et le présent, comme une sorte d'auto-rétrospection entre ce que l'on était et ce que l'on est devenu. Ils pourraient être vus comme les repères d'une évolution, des marqueurs temporels de la vie des individus.

« Au début je mixais des affaires là que maintenant je mixe plus, quasiment, je suis content de les avoir. Je mixais du house, du tech house, pis tsé, maintenant eu... c'est pas ce que j'aime mixer en fait. Mais je les ai, pis je les garde. » (Marc 1)

Le récit des souvenirs peut aussi être fait de manière plus concrète. Les souvenirs produits peuvent représenter des aspects matériels précis, comme la pochette de *Abbey Road* que regardait Céline quand elle était petite, mais également des situations ou des moments particuliers, comme l'album que David a acheté en vinyle car sa mère l'écoutait sur cassette dans sa voiture. Que ce soit à travers l'exploration de sa propre collection, l'écoute d'un vinyle, l'organisation ou la réorganisation de sa collection, le mixage ou la recherche de vinyles, les souvenirs et les mémoires ne sont pas tout entières contenues dans les objets eux-mêmes. La production de souvenirs doit être comprise comme un travail qui se fait à travers les pratiques et qui impliquent différentes gammes de collectifs, d'objets, de connaissances et de dispositions. Serait-il alors possible de penser la collection

personnelle comme un amas de préférences, musicales ou autres, qui représenteraient des éléments de la frise chronologique de la vie du collectionneur et qui pourraient ainsi être considérés comme des « objets-références » d'une expérience vécue? Parmi les collections, certains vinyles pourraient ainsi avoir des fonctions mnémotechniques et représenter des objets mémoriels personnels? On pourrait alors imaginer deux collections identiques à travers lesquelles serait produit un travail de mémoire différent, mais peut-être également un même vinyle qui participerait de travaux de mémoire différents, selon qu'il a ou non, une fonction mnémotechnique qu'active telle pratique spécifique, dans un contexte spécifique.

Il y aurait ainsi une forme de souvenir qui serait strictement liée à l'expérience antérieure de ce format, soit l'écoute d'un certain vinyle étant plus jeune par exemple ou l'utilisation d'un amplificateur. Mais comme le suggère David avec l'achat d'albums sur vinyles qu'il avait étant plus jeune sur un autre format (Smashing Pumpkins, ou l'album en cassette qu'écoutait sa mère dans sa voiture par exemple), les vinyles feraient également appel à des souvenirs qui ne renvoient pas nécessairement à ce format. Des souvenirs pourraient donc être médiés par les vinyles sans pour autant qu'ils y soient associés. Si l'on pense un instant au vinyle des Smashing Pumpkins, la mémoire que produit David à travers ce vinyle n'en est pas une directement liée à l'objet-vinyle proprement dit, mais plutôt au contenu, à la musique. Alors que Céline a des vinyles, comme *Le livre de la jungle*, qui lui rappelle son enfance car elle les écoutait étant petite, David produirait certains souvenirs par et à travers des albums en vinyles qu'il avait au par avant en CD ou en cassette. Les pratiques du vinyle suggèreraient donc la réactualisation d'une mémoire sans pour autant qu'il s'agisse d'une mémoire du vinyle.

Le corps, quant à lui, n'est pas innocent dans la médiation de la mémoire dans les pratiques du vinyle. Tout d'abord, il contribue et rend possible la disposition des objets, et construit physiquement son « temple mémoriel ». La mise en action des vinyles, leur écoute par exemple, demande aussi une mise en

disposition du corps. La participation des individus dans l'écoute des vinyles, mais également dans d'autres pratiques comme le mixage ou la recherche, demande un certain degré d'engagement, et rend le corps attentif à ce qui se passe. Les souvenirs pourraient-ils alors être produits à travers l'attention et l'engagement du corps qu'impliquent les restrictions d'espace et de temps dans les pratiques du vinyle? En ce qui concerne l'écoute par exemple, l'implantation de la table tournante dans un lieu fixe, ainsi que la nécessité de changer régulièrement les vinyles de face, semblent demander au corps une certaine attention. Les différents degrés d'attention et d'engagement des formats pourraient-ils être un des éléments de la production de souvenirs? Les questions de présence et de proximité seraient ainsi doublées du degré d'attention et d'engagement que les formats demandent. Une écoute attentive, en opposition à une écoute distraite ou de fond, pourrait-elle être un des facteurs qui permettrait de faire l'écologie des objets dont il était question plus tôt? Ainsi, on pourrait penser que la mémoire n'est pas strictement produite par l'objet et qu'elle n'émane pas des vinyles par elle-même. Elle serait alors une coproduction de l'objet et de l'individu, et se terrerait dans les pratiques. Les vinyles pourraient donc être perçus comme des marqueurs temporels qui prennent part à la création de souvenirs, mais ils doivent être compris dans leur contexte, dans leur pratique.

4.2.2 Les mémoires culturelles

Les vinyles que les répondants possèdent ne semblent pas tous être uniquement liés à des souvenirs personnels, des expériences vécues, ou des pratiques antérieures. Bien que certains vinyles puissent être compris comme des marqueurs mémoriels et temporels d'une mémoire individuelle, ils semblent également impliquer des relations avec un contexte plus large. Comment ces vinyles s'inscriraient-ils dans de nouvelles relations temporelles? Comment serait produit ce nouveau travail de mémoire?

Par exemple, chacun des répondants ont des vinyles qu'ils considèrent comme étant des classiques. Pour eux, c'est classiques sont importants à avoir. David va jusqu'à dire qu'il est presque inconcevable pour quelqu'un qui a des vinyles de ne pas vouloir des classiques en vinyle, et pour lui, ses vinyles Led Zeppelin II et Dark Side of the Moon font parti de la catégorie « *must have* ». Cependant, les classiques ne sont pas les mêmes pour chaque répondants. Par exemple, les classiques pour Marc seront les vinyles des pionniers de la musique l'électronique ou du Dubstep, alors que pour Céline, ça sera la bande sonore du *Livre de la jungle*, et plus précisément la chanson de la marche des éléphants : « Bare Necessities ».

Les classiques pourraient être compris comme des incontournables agissant à la fois comme les fils conducteurs des préférences musicales et comme des points de référence. C'est notamment ce que les propos de David suggèrent :

« Ouais c'est ça, c'est comme des standards qui ont marqué une époque, auxquels tu te réfères. Tu sais que tu peux comparer d'autres disques à ça en te disant, ah ouais tel band vient de sortir un album de gros rock sale, on dirait du Led Zep tsé. Tu comprends ce que ça veut dire pis c'est *hot* là. » (David 2)

De plus, les classiques pourraient soulever quelques questions quant à leur statut. On pourrait se demander, par exemple, comment se créent les classiques à travers le temps? Lorsqu'ils se construisent et qu'ils sont en devenir, comment se positionnent-ils entre passé et présent? Comment, pour qui, et à travers quelle mémoire sont-ils actualisés?

Au-delà des préférences musicales, les vinyles semblent entretenir une relation complexe au temps. Ils érigeraient une sorte de « tableau culturel » construit d'albums de musique de différentes époques à travers lequel serait produit une mémoire. La production de cette mémoire bien particulière, qui s'éloigne des souvenirs individuels pour embrasser des contextes plus larges et des points ponctuels dans le temps, pourrait être ce que Jan Assman (1995) appelle la « mémoire culturelle ». L'emploi de ce terme serait un moyen de parler d'une mémoire dans laquelle seraient impliqués des éléments historiques incorporés par

les objets culturels. Les classiques que possèdent les répondants représenteraient des points fixés d'un passé, indépendants du passage du temps, et serviraient de points de référence à l'élaboration d'un paysage culturel.

« Just as the communicative memory is characterized by its proximity to the everyday, cultural memory is characterized by its distance from the everyday. Distance from the everyday (transcendence) marks its temporal horizon. Cultural memory has its fixed point; its horizon does not change with the passing of time. These fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance). » (Assman, 1995)

Bien que certains albums classiques puissent être compris comme des vinyles-références à caractères historiques, ils s'incarneraient de manières différentes selon les pratiques et les répondants. Comme j'en ai déjà parlé à la section 3.3.2, les vinyles peuvent être sujets à des dispositions singulières. La disposition serait, dans certains cas, un moyen d'amplifier l'aspect historique de ceux-ci. Par exemple, la disposition des vinyles (ou des livres pour Céline) en ordre chronologique serait un moyen très concret de refléter le passage du temps en faisant se succéder les vinyles selon leur date de sortie. La classification par genre, quant à elle, serait au moyen un peu plus subtil de faire valoir leur historicité. Par exemple, en organisant ses vinyles par genres, Marc retrace, dans une certaine mesure, l'évolution des genres musicaux : garage, funkyhouse, dubtep, etc. Pour certains genres, Simon sépare les albums selon leur statut en tant que classique, ou du moins, selon lui, les artistes plus connus qui ont marqués l'histoire.

« J'ai aussi une section jazz, et le jazz c'est un peu comme mon rock et mon rock obscur. Donc j'ai jazz, straight up jazz, pis j'ai mon jazz fusion. [...] Straight up jazz ça veut dire que c'est un peu comme Miles Davis, John Coltrane eu... *the dudes, the guys you know*. (Simon 1)

Certaines dispositions permettraient d'établir des comparaisons, des rapprochements, des similitudes quant aux styles, aux époques ou aux artistes. Cette diversité permettrait alors d'éclaircir et de délimiter les époques associées aux vinyles, mais également de mettre en relation les champs temporels : ce vinyle est des années 70 alors que celui-ci est du début des années 2000, celui-ci n'est pas de cette époque, il est plutôt de celle-là, et vice versa. On pourrait imaginer ainsi

que les vinyles se soutiennent les uns les autres et prendraient tout leur sens à travers les liens qu'ils établissent avec les vinyles qui les entourent. La cohabitation des vinyles de différentes époques ancrés dans les pratiques des répondants établirait alors une sorte de continuum entre le passé et le présent? Permettrait-il également aux répondants de se situer dans le temps historique à travers la production de leur mémoire culturelle? Par exemple, des vinyles pourraient-ils être à la fois des marqueurs de l'évolution individuelle (comme David qui raconte qu'il écoutait différents styles et différents albums à différentes époques de sa vie) et des objets qui situent le praticien dans un contexte historique plus large? Quoiqu'il en soit, la construction des collections de certains d'entre eux illustrerait la mise en œuvre de l'historicité, et l'importance de la collection dans la production de mémoire culturelle.

Pour d'autres (David et Céline), la mémoire culturelle semblerait passer par la concordance entre contenu et contenant, c'est-à-dire l'écoute de vieille musique sur un vieux support, ou avec de vieilles technologies ou de vieux objets. David définit cette relation comme une « double expérience historique ».

« Mes vinyles de classique (il entend ici la musique classique et non les classiques) je les écoute aussi mais pas de la même manière, pas trop pour travailler, des fois oui mais ça gosse. C'est plutôt pour le fun. Vieille musique sur vieux support, les deux s'entrecroisent, double expérience historique qui sature l'ambiance! » (David 2)

Ce terme permettrait d'illustrer les points fixes dans le temps que peuvent représenter les vinyles (la musique classique d'une époque antérieure), mais également les autres objets et technologies (la table tournante par exemple), et qui, sans perdre leur historicité, s'actualiseraient dans les pratiques en établissant un rapport réflexif à l'histoire. Le terme « réflexif » permettrait de comprendre la mémoire culturelle comme une contemplation rétrospective (Assman, 1995) qui engagerait la réflexion et impliquerait l'individu dans une relation au temps. Elle pourrait peut-être, à ce moment là, participer à la construction identitaire des répondants. Cette réflexivité n'aurait rien de passif, et serait présente lors des

pratiques. L'engagement du corps n'annulerait en aucun cas l'aspect réflexif de la production de mémoire culturelle.

La production de mémoire culturelle pourrait aussi s'effectuer, par exemple, à travers la recherche de vinyles, et donc, sans l'acquisition d'objets. De la même manière que Straw l'explique lorsqu'il parle du transfert de la culture québécoise à travers les « musées de l'échec », la recherche de vinyles pourrait participer à la production de la mémoire culturelle chez les répondants. L'exploration des bacs de vinyles des magasins serait comme le parcours d'une époque ou d'un genre ainsi que la visite et la mise en relation avec ces points fixes, ces événements du passé. On peut aussi s'imaginer que la production de cette mémoire serait peut-être plus importante lorsqu'elle engage le corps dans la recherche, lorsqu'il y a un travail, et qu'il ne s'agit pas de la recherche d'un vinyle précis qui nous tomberait sous la main, avec l'aide d'un vendeur par exemple.

La mémoire culturelle ne serait donc pas produite de la même manière chez les répondants. Sa production se ferait au sein de pratiques différentes et à des degrés divers. Les pieds du tabouret d'Hennion qui ont été discutés dans le chapitre méthodologie pourraient maintenant servir à identifier les différentes façons de produire cette mémoire. Les différentes façons de faire pourraient être perçues à travers les quatre pivots que sont le corps, les objets, les dispositifs et les collectifs. Ils seraient des entrées permettant de rendre compte de la production de mémoire et des différentes modalités et intensités de cette production. Par exemple, chez certains, la mémoire culturelle serait plutôt produite à travers les objets et les dispositifs, c'est-à-dire l'organisation des collections, et chez d'autres, elle pourrait plutôt passer par l'engagement du corps. Ces façons de produire la mémoire ne doivent pas pour autant être comprises comme des manières de faire strictes et imperméables, et seraient plutôt enclines à des combinaisons. En d'autres termes, l'importance de l'organisation des collections dans la production de mémoire culturelle n'enlève en rien celle du corps ou des collectifs, et inversement.

Contrairement à la mémoire collective dont parle Maurice Halbwachs (1950), la mémoire culturelle ne s'approche pas de la nation, mais plutôt de collectifs qui ne seraient pas nécessairement reconnus sur la place publique. Il serait plutôt question de groupes comme la famille, une génération, un mouvement musical, etc. Dans la production de mémoire culturelle, les vinyles joueraient aussi le rôle de lignes directrices et d'images identitaires d'un groupe dont l'actualisation serait assurée par les pratiques (Marchal, 2001/3, p.567). D'ailleurs, chez les répondants, les vinyles semblent pouvoir s'étendre à des époques, des contextes, des objets et des technologies différents. Par exemple, un vinyle de Led Zeppelin ne ferait pas simplement référence à du « rock sale », mais également à la fin des années 60 ou le début des années 70, à Jimmy Page et ses vêtements étranges, à l'émergence d'un nouveau style musical. L'image de Led Zeppelin en est une très forte, mais l'on pourrait s'imaginer que les collections des répondants soient bourrées de ces albums, peut-être bien des classiques comme celui de Led Zeppelin, mais peut-être aussi des vinyles moins connus ou plus personnels, produisant ainsi, pour les répondants, une mémoire culturelle en relation à l'identité d'un groupe.

Outre le fait de produire une mémoire culturelle, l'acquisition des vinyles d'une époque antérieure, comme les classiques par exemple, dénotent également un intérêt particulier pour l'Histoire de la musique, les origines, les évolutions, etc. En effet, chaque répondant détient des vinyles d'époques différentes liés à ses préférences musicales. Peu importe le genre de musique, une importance particulière semble être accordée aux filiations.

Si l'on s'arrête un instant sur la circulation des vinyles usagés, grandement favorisée par la famille dans les récits de la majorité des répondants, et qui révèle une autre forme de filiation, on peut se demander si cette circulation est simplement matérielle ou si elle ne représente pas également un travail de mémoire plus important. La découverte des préférences musicales des parents lorsqu'ils étaient plus jeunes, le rock entre autre, pourrait entraîner la circulation

d'objets de cette époque comme les vinyles, les amplificateurs, les haut-parleurs, les tables tournantes, etc. La circulation de ces objets ne serait pas un simple transfert matériel, mais serait la transmission d'une culture et représenterait quelque chose de bien plus lourd. Dans sa recherche menée pour le programme interministériel « Culture et Territoires en Ile de France » intitulé « La circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en île de France », Francois Ribac parle de la musique rock comme d'une musique qui serait aujourd'hui intergénérationnelle et qui impliquerait la transmission d'un patrimoine.

« Cette association continue entre les parents et le rock des seventies nous rappelle que le vieillissement de ses auditeurs a abouti à un phénomène de patrimonialisation. La musique rock n'est plus seulement une "musique de jeunes", elle touche plusieurs générations et qui dit patrimoine dit... transmission. Le sociologue Marc Touché avait déjà remarqué que des pères achetaient à leurs fils les guitares électriques de marque (Gibson ou Fender) qu'ils rêvaient d'acquérir étant adolescents. Loin de contredire les observations de Touché, l'enquête montre qu'il faut probablement généraliser ce constat. La passation de témoin concerne non seulement des instruments, mais aussi des répertoires musicaux, elle ne s'effectue pas seulement dans les familles où les parents sont musiciens ou audiophiles (cf. Cathy et Sabine) mais, quoique de façon discrète, dans la plupart des familles du panel. Par conséquent, et malgré l'absence manifeste de prosélytisme des parents, on est bien en face d'un phénomène de transmission de la culture pop-rock d'une génération à l'autre. » (Ribac, 2007, p.84)

Cette transmission de patrimoine participerait, quant à moi, à la production d'une mémoire culturelle qui s'appuierait à la fois sur le récit des souvenirs et les expériences d'autrui, ainsi que sur des objets culturels. Ceci démontre comment les souvenirs et la mémoire culturelle ne peuvent être complètement séparés et comment ces deux formes de mémoires s'entrecroisent. Pouvant être relativement personnelles, car possiblement affiliées à la parenté, quelles relations seraient établies entre une mémoire de l'ordre du vécu, et une mémoire qui passe par le récit d'un autre vécu (accompagné d'un don de vinyles par exemple) qui n'est pas le nôtre? Quelle place auraient pour nous les souvenirs d'autrui? La mémoire prosthétique que propose Alison Landsberg pourrait être une manière de

comprendre cette forme de production de mémoire³⁵.

« Prosthetic memories emerge at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which a person sutures him or herself into a larger historical narrative. In this process, the person does not simply learn about the past intellectually, but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live in the traditional sense. » (Landsberg, 2004)

Sans qu'il y ait une sorte de formalisation et d'institutionnalisation des lieux où se produiraient cette mémoire (comme semble le décrire Landsberg en parlant des salles de cinéma et des musées comme des « *experiential sites* »), la mémoire prosthétique des répondants serait produite par un transfert ou un don matériel accompagné du récit des souvenirs d'autrui (sans pour autant que les deux soient effectués au même moment) dans des lieux du quotidien, la cuisine ou une voiture par exemple.

Dans le cas de Céline, une forme de mémoire prosthétique pourrait aussi être produite par les marqueurs d'une mémoire retrouvés sur certains objets. Son livre, *Alice au pays des merveilles*, qui contient des inscriptions à la main du dernier propriétaire, pourrait peut-être être compris comme une forme de cette mémoire qui renverrait à un collectif plus large mais indéfini, à des souvenirs d'autrui plus ou moins précis. Dans tous les cas, ces inscriptions seraient pour elle les traces d'un passé vécu médié par l'objet. Il serait peut-être plus juste de voir cela comme une mémoire à plusieurs niveaux.

Les soirées de mixage dans le magasin de Simon seraient, quant à moi, un terrain fertile à la création d'une mémoire culturelle. Ce genre de pratique permettrait entre autres de soulever la question de la co-construction d'une mémoire par les DJs. Peu importe le nombre de DJs, les conditions dans lesquelles

³⁵ La notion de post-mémoire proposée par Marianne Hirsch (1997) serait aussi une manière de concevoir la production ou le transfert d'une mémoire qui n'est pas la nôtre et qui serait transférée de manière inconsciente par la famille. Elle se différencie toutefois de la mémoire prosthétique car elle aiderait plutôt à penser les façons dont les individus sont affectés par des traumatismes de l'Histoire récente à un niveau collectif et culturel.

se déroule cette activité leur permettraient de construire un tableau culturel, sans pour autant connaître le paysage qui en résultera. Dans cette confrontation des préférences musicales et cette mise en pratique des connaissances, chaque DJ joue quelques morceaux de manière à répondre aux précédents et à donner son coup de pinceau. Il serait donc légitime de se questionner quant à la mise en relation des différentes mémoires culturelles, et il serait peut-être plus logique de parler d'un travail collectif de mémoire? Les regroupements de DJs les vendredis soirs dans le magasin de Simon pourraient être perçus comme un chantier collectif où se construit une mémoire culturelle propre à ce groupe de DJs. Cela impliquerait que, chaque vendredi, les personnes présentes actualiseraient leur mémoire culturelle pour construire en bout de ligne une mémoire culturelle partagée. Cette pratique, ancrée dans un lieu précis, celui du magasin, permettrait également de faire appel aux vinyles qui s'y trouvent et de multiplier et complexifier la production de la mémoire culturelle. Dans cette activité très interactive qui regroupe à chaque fois au moins deux personnes, la production de mémoire culturelle pourrait également être une expérience productrice de souvenirs. Le déroulement de la soirée ou la réponse comique d'un DJ en mettant une certaine chanson comme réponse à une autre, pourrait faire des vinyles des éléments de production de souvenirs futurs. Un même vinyle pourrait, dans certaines circonstances, médier une mémoire culturelle, et dans d'autres, médier des souvenirs. Entre la production d'une mémoire culturelle partagée liées à des points fixes du passé, la pratique au présent ancrée dans un lieu, et la possibilité d'imprégner des souvenirs dans les objets, y aurait-il ici une sorte de continuité entre passé, présent, et futur?

Si d'un autre côté je reprends l'exemple de Marc qui me parlait de la possibilité de faire du *beatmatching* entre ses propres vinyles et les morceaux diffusés par des radios londoniennes, il y aurait non seulement des questions en lien à la mémoire culturelle, mais également la possibilité de croisement temporels entre les musiques qu'il mixe (un morceau du début des années 80 avec un morceau de 2010 par exemple). En réalité, cette activité pourrait être comparée à celle de Simon les vendredis soirs. Marc confronterait sa mémoire culturelle et ses

préférences musicales à celle des DJs de radios. On pourrait ainsi s'imaginer les DJs radiophoniques de Londres diffuser des nouveautés pendant que Marc tente de les *beatmatcher* avec ce qu'il considère des classiques : Jeff Mills, Juan Atkins, Plasticman, etc. Ceci représenterait à mon avis une forme d'actualisation des vinyles dans un contexte contemporain, tout en brouillant les frontières temporelles des genres musicaux mais aussi des objets et des technologies.

Les collections regrouperaient ainsi des vinyles à travers lesquelles serait produit un travail de mémoire. La mémoire produite se trouverait quelque part sur le continuum entre autobiographie et culture, et impliquerait des relations et des glissements entre ces deux aspects mémoriels. Ceci n'implique pas pour autant une séparation stricte entre les deux pôles. La frontière entre souvenirs et mémoires culturelles est poreuse, et permettrait la production de plusieurs formes de mémoires, dépendamment des pratiques et du contexte. Les pratiques du vinyle seraient donc le terrain de production de mémoires diverses et multiples, qui peuvent se croiser, s'entremêler, et se superposer. La constante reproduction de souvenirs et de mémoires culturelles illustrerait ainsi la perpétuelle actualisation des vinyles dans le moment présent, à travers les activités pratiquées. Ces rapports temporels et mémoriels contribueraient d'ailleurs à faire des vinyles un média résiduel. Finalement, les entrevues et certains aspects de l'analyse laissent penser que cette mémoire pourrait être envisagée à l'aide de la notion de nostalgie. Elle serait au centre de la coproduction de ce travail mémoriel et des pratiques du vinyle; elle serait médiation. Il reste à voir, maintenant, quelles formes prendraient cette nostalgie.

4.3 Entre nostalgie restauratrice et nostalgie réflexive

Le terme « nostalgie » est ressorti dans deux entrevues, celle de Simon et celle de Céline. L'intuition de départ qui construit ma problématique, soit la production d'une forme de nostalgie dans les pratiques du vinyle, semble trouver des prolongements concrets dans les entrevues que j'ai menées. Ainsi, la nostalgie

serait pour moi une manière d'incorporer les travaux de mémoire dont il vient d'être question dans de nouvelles dynamiques afin de comprendre leur production et de leur donner une forme et un sens.

« Je suis un homme pas mal nostalgique. » (Simon 1)

« Mais non, c'est sûr que les vinyles aussi faut faire attention mais... je sais pas. Je pense que ça vient surtout d'une nostalgie. » (Céline 1)

La nostalgie a largement été débattue ces dernières années dans le milieu académique et comporte donc plusieurs facettes (Jameson, 1991; Baer, 2001; Grainge, 2002; Tacchi, 2003; Drake, 2003; Cook, 2005; Wildschut et al, 2006; Wildschut, Stephan, Sedikides, Routledge, et Arndt, 2008). Toutefois, c'est surtout le travail de Svetlana Boym présenté dans les chapitres « Restorative nostalgia : Conspiratices and return to origins » et « Reflexive nostalgia : Virtual reality and collective Memory » de son livre *The Future of nostalgia* auquel je recours. Comme il en a déjà été question dans la section 1.2, il existe pour elle, deux types de nostalgie : une nostalgie restauratrice, et une nostalgie réflexive. J'ai choisi d'adopter cette manière de concevoir la nostalgie car, bien qu'il ne s'agisse pas de catégories absolues, elles semblent placer la nostalgie sur un continuum qui permet de rendre compte de l'occupation de l'écart temporel compris dans la distance entre passé et présent. La distinction entre restauratrice et réflexive, la première fixée dans le passé et l'autre plus flexible qui occupe le fossé temporel, permettrait aussi d'envisager des mouvements et des allers-retours entre ces deux formes de nostalgie et ne pas se cloîtrer dans une définition fixe de la nostalgie. D'ailleurs, à la lumière des entrevues, celles-ci sembleraient ne pas être mutuellement exclusives mais plutôt cohabiter au sein des pratiques. Comment ces deux nostalgies se côtoieraient-elles?

4.3.1 L'authenticité dans la production de nostalgie

La relation des répondants au temps, à travers leurs pratiques du vinyle, semble tisser des liens entre une époque antérieure et celle dans laquelle ils vivent, et relèverait d'une certaine authenticité. Cette authenticité peut être comprise

comme le respect d'un état original, une sorte de « pureté », quelque chose à l'état « brut ». Comme le mentionne Émilie Da Lage dans son article « Politiques de l'authenticité » (2009), l'authenticité aurait « à voir avec la construction d'un principe de vérité ». On pourrait s'imaginer par exemple qu'en effet, pour Marc, mixer des vinyles serait la « vraie » manière de faire du *Djing* car elle représente à son avis l'origine de cette pratique. En reprenant les propos de Charles Guignon dans son livre *On Being Authentic*, et en les appliquant aux pratiques du vinyle, l'authenticité pourrait être produite à travers des actions qui représentent « réellement » les vinyles, leur « essence », leur « *true self* ». La notion d'authenticité, qui provient des récits des répondants, pourrait, en l'appliquant aux vinyles, se résumer à cette expression de Guignon : « *be true to your self* ».

« [...] the project of authenticity involves living in such a way that in all your actions you express the true self you discovered through the process of inward-turning. » (Guignon, 2004)

Comme il en a été question avec la production de mémoires collectives, les vinyles se présenteraient comme des objets résiduels pouvant traduire des temporalités antérieures. L'authenticité résiderait donc dans la cohérence établie par les répondants entre les temporalités des pratiques et des objets. C'est-à-dire par exemple qu'écouter de la musique de l' « époque des vinyles » sur vinyles serait un moyen pour eux de se rapprocher du moment durant lequel les vinyles représentaient le support de musique enregistrée dominant, tout comme faire du *Djing* avec des vinyles serait une façon d'imiter les premières formes de mixage. Cette manière de se « frotter » à une époque antérieure ou de se rapprocher d'une quelconque origine aurait quelque chose de véridique et serait, pour les répondants, une manière de produire de l'authenticité.

« [...] c'est comme le début de tout, qui est resté finalement. Pis c'est ça qui fait que c'est original, c'est authentique un peu. » (Marc 2)

« [...] si originalement c'est en vinyle (la musique), j'ai l'impression que ça a sa place là (sur vinyle). » (Céline 2)

Par ailleurs, dans son article sur les jeunes et leur consommation de musique, Hayes parle de l'imitation des manières de faire d'une autre époque par

ses répondants. Cette imitation pourrait-elle être comprise comme une recherche d'authenticité ?

« Although these youth are relatively new enthusiasts for vinyl LPs (all were previous purchasers of CDs before their switch), they have adopted decoding practices that mimic those used by previous generations to purchase, experience, and respond to music. » (Hayes, 2006, p.54)

Toutefois, l'authenticité ne serait pas uniquement médiée à travers les objets. Comme pour la production de mémoires, les quatre pieds du tabouret conceptuel d'Hennion pourraient permettre de rendre compte des différentes manières dont les répondants produisent et envisagent l'authenticité. Les objets, les dispositifs, le corps et les collectifs mettraient en lumière les différents pivots sur lesquels s'appuient les répondants, et permettraient de mieux comprendre les pratiques, ce qu'elles impliquent, et ce qu'elles produisent.

La concordance entre l'époque des vinyles et les objets ne se limite pas simplement aux vinyles. Elle s'étend également à des objets comme des amplificateurs, des haut-parleurs, des tables tournantes, etc. En s'appuyant sur certains objets d'une époque antérieure qui coïncident souvent avec l'époque des vinyles, les répondants semblent restituer des éléments du passé dans leurs pratiques. L'authenticité produite à travers ces reconstructions ferait écho, dans une certaine mesure, à la nostalgie restauratrice dont parle Boym. Cette concordance entre objets et pratiques pourrait-elle faire de l'authenticité un élément de la nostalgie restauratrice ? Le « 77 set-up » du magasin de Simon serait-il un exemple de la manifestation de la nostalgie en tant que composantes de la restauration d'un passé dans son exactitude, un des « total reconstructions of monuments of the past » (Boym, 2001, p.41) ? Si tel est le cas, l'amplificateur du père de David, que ce dernier utilise, serait-il aussi un élément des pratiques participant à produire une forme de restauration du passé ? (Toutefois, dans le cas de David et de cet amplificateur, l'accessibilité de cet objet et le facteur économique pourraient être des facteurs qui entrent en jeu.)

Les dispositifs de mixages de Simon, et les objets que cela inclus, sont minutieusement arrangés pour correspondre à un moment précis, à un passé relativement lointain (1977) qu'il réactualise dans le présent à travers son magasin. Il est donc possible, ici, d'imaginer l'authenticité des objets et des dispositifs comme participant à une forme de nostalgie restauratrice à la recherche d'une image spécifique d'un passé révolu. Toutefois, l'authenticité ne résiderait pas seulement dans la matérialité de la reconstruction de monuments du passé. Pour Simon elle serait aussi présente dans les dispositifs : telle table tournante de telle époque avec telle sorte de *fader*, avec ce type de haut-parleurs, etc. Autrement dit, l'authenticité dont il est question chez les répondants n'est pas que relative aux objets et les reconstructions du passé ne seraient pas que matérielles.

Pour Céline, l'authenticité n'est pas uniquement produite dans ses pratiques du vinyle mais passe aussi par ses livres. L'authenticité de son livre *The house of the seven Gables* (publié en 1851) résiderait dans l'objet, mais également dans le lieu d'acquisition, soit « *the house of seven gables* ». Le fait qu'elle ait acheté ce livre précisément dans cette maison suppose l'engagement du corps dans l'achat, ainsi que l'implication de collectifs et de lieux spécifiques. Ces éléments participeraient-ils ainsi à l'authenticité de l'objet ? Le fait que Céline ait acheté ce livre dans ce lieu précis lui attribuerait un statut qui ne serait pas le même que si quelqu'un lui avait offert ou si elle l'avait acheté dans quelque librairie par exemple.

Marc aussi semble percevoir quelque chose d'authentique dans les vinyles. Certes, il pourrait percevoir certains objets comme étant authentiques, mais la spécificité de Marc est qu'il mixe des vinyles avec des tables tournantes. L'authenticité pour lui serait peut-être plutôt ancrée dans la technique. Marc produirait donc une authenticité à travers l'engagement de son corps, la pratique, et la connaissance de certaines techniques. Il imiterait les coutumes, habitudes et activités des premiers DJs (Non pas qu'il soit le seul aujourd'hui à faire cela, mais beaucoup de DJs aujourd'hui mixent de la musique numérique.). Produirait-il une nostalgie restauratrice à travers la restauration d'une technique de mixage ?

Quant à David, on pourrait s'imaginer que sa recherche d'authenticité passe également à travers ses « projets *vintage* » et les objets d'une autre époque que cela implique, et donc le désir de restaurer une esthétique qui, selon lui, serait démodée. Pourtant, il semble y avoir une différence entre l'authenticité de David et celle de Simon. Cette différence, quant à moi, résiderait dans l'intensité et le « professionnalisme » avec lequel ils s'investissent. Au contraire de Simon qui semble avoir une certaine expertise et de très vastes connaissances en ce qui concerne les objets et les technologies qui forment son *77 set-up*, la relation de David à ses objets *vintage* semble avoir quelque chose de comique qui tendrait même vers l'autodérision. Par exemple, il parle de la lumière sur sa cuisinière ainsi : « Pis là regarde y'a comme un néon (rires). 18 secondes mais c'est parti (la lumière s'allume). Fek c'est comme, tu peux aller dans l'espace avec ça. Tsé, c'est fait pour ça.» (David 1) En parlant de sa télévision/téléphone : « Donc tu vois ici y'a un *space phone*, donc tu peux parler aux gens à travers ta télé. Parce que ça c'est pas juste une télé, c'est une télé-téléphone. » (David 1) Mais l'authenticité et l'imaginaire qu'il se crée ne s'arrêteraient pas ici. Les collectifs, en particulier les magasins où il achète ses objets *vintage* et les individus qui y travaillent, semblent participer à l'authenticité et à la production d'une forme de nostalgie. L'authenticité serait-elle également produite par les collectifs? Les relations à ce collectif seraient elles-mêmes productrices de nostalgie? David dit du vendeur de meubles et de son magasin : « Pis il est cool tsé, il a une grosse moustache pis des photos de Fidel Castro partout dans son magasin pis il niaise pas. » (L'image de Fidel Castro révélerait-elle aussi la production d'une nostalgie?) En parlant du magasin de vinyles et du propriétaire : « Pis le gars qui possède cette affaire là il est cool. C'est un espèce de *hipster* concordien (de l'Université de Concordia), je pense qu'il a fait une maîtrise en communication pis il a lâché pour partir un magasin de disques tsé. » Et en parlant de sa télévision/téléphone : « Pis ça je l'ai acheté dans une vente de garage à une vieille italienne. » Ces collectifs, c'est-à-dire les individus ainsi que les lieux, dans lesquels David et Céline voient des liens au passé, produiraient-ils une forme d'authenticité?

Alors que la restauration des éléments du passé dont Boym parle semble trouver appui sur la production d'authenticité chez les répondants, l'authenticité, à mon avis, ne serait pas nécessairement le gage d'une nostalgie restauratrice. Le « 77 set-up », les électroménagers des années 60³⁶, la technique de *DJing*, les lieux d'achats, évoqueraient la perpétuité dans le temps de certains éléments du passé. Mais comment cette continuation doit-elle être comprise, et comment participerait-elle à la production d'une nostalgie? La continuité que semble impliquer l'authenticité serait-elle, dans certains cas, de l'ordre de la « sauvegarde » d'objets ou de manières de faire du passé, ne laissant aucune place à d'éventuelles évolutions, ni à la possibilité de mouvement, de changement, ou de créativité? Bien que le « 77 set-up » de Simon semble être un exemple d'une restauration à la manière dont Boym l'entend : « *That was the setup back in the 70's* » (Simon 1), et par la même occasion de quelque chose d'authentique, cherche-t-il pour autant la restauration d'un passé fixe et rigide? Après avoir présenté les vinyles comme des médias résiduels et les pratiques comme le lieu de croisement de différentes temporalités, qu'elles soient liées aux objets, aux collectifs, aux dispositifs et/ou au corps, est-il réellement possible de penser l'authenticité comme un élément cautionnant uniquement la nostalgie restauratrice?

Par exemple, l'authenticité du livre de Céline serait-il le symbole d'une reconstruction du passé ou plutôt de l'ordre d'une nostalgie réflexive qui chérirait la distance temporelle? Peut-être que l'authenticité du lieu d'achat médierait une nostalgie restauratrice et donnerait au livre une authenticité, mais la nostalgie que produit Céline ne serait pas pour autant dirigée vers la reconstruction exacte d'un passé. Elle chérirait les fragments brisés du passé tout en s'appuyant sur la production d'authenticité et la possible restauration de certains éléments d'époque antérieure. Le *set-up* de Simon pourrait aussi être le garant d'un passé et d'une authenticité, mais en l'incluant dans des dynamiques et des contextes

³⁶ « Je sais pas si t'as vu dans ma cuisine tsé, j'ai comme le frigidaire des années 60 pis le four des années 60. Ils sont en bois. » (David 1)

contemporains, comme la diffusion de musique dans le magasin, les soirées de mixage, et même les discussions dont il pourrait faire l'objet, il semble proposer quelque chose de plus réflexif qui n'est pas nécessairement orienté vers le passé. La distinction entre la nostalgie restauratrice et la nostalgie réflexive ne devrait donc pas être comprise comme une séparation stricte, mais devrait plutôt être envisagée comme une frontière poreuse.

La figure du tabouret d'Hennion pourrait être une manière de comprendre cette relation entre ces deux types de nostalgie et leur cohabitation, ainsi que les multiples façons qu'ont les répondants de les produire. Des différences pourraient être observées d'une part entre les répondants, et d'autre part entre la production de nostalgie restauratrice et de nostalgie réflexive chez un même répondant. Le tabouret permettrait ainsi de rendre compte des intensités avec lesquelles le corps, les objets, les dispositifs et les collectifs sont sollicités, dans des contextes précis, lors de la production de mémoires et de nostalgies.

4.3.2 Le fossé temporel : lieu de la nostalgie réflexive ?

Ne pas faire de l'authenticité le gage de la nostalgie restauratrice ne signifie pas pour autant qu'elle n'existe pas, mais plutôt qu'elle devrait être comprise en relation avec la nostalgie réflexive. L'authenticité pourrait être à certains moments une forme de continuité se rapprochant de la nostalgie restauratrice et prenant appui sur les différents pieds du tabouret. En reconstruisant des éléments du passé, une partie de l'authenticité serait-elle une manière d'apaiser la douleur temporelle et de compenser la distance par « [an] intimate experience and the availability of a desired object. »? (Boym, 2001, p.44) Toutefois, l'authenticité et les reconstructions présentes dans les pratiques des répondants ne seraient pas uniquement productrices de nostalgie restauratrice, et la frontière poreuse dont il était question plus tôt démontrerait les relations entre les deux formes de nostalgie et la possibilité de leur coexistence. Les éléments de reconstruction et d'authenticité devraient être compris dans un contexte plus large, c'est-à-dire celui des pratiques où s'entrecroisent objets, dispositifs, collectifs, engagement du corps

et temporalités. Par exemple, le livre de Céline ou le mixage de Marc auraient, selon eux, quelque chose d'authentique et de véridique (le lieu d'achat et la technique). Quoiqu'il en soit, ces éléments du passé ne semblent pas être entièrement axés vers un passé perçu comme une vérité inébranlable. Ils seraient plutôt une manière de rêver à un autre moment et une autre époque, de produire une mémoire culturelle ainsi que les souvenirs des répondants. Par exemple, bien que l'authenticité du livre de Céline passe par son lieu d'achat, sa disposition dans la bibliothèque produirait autre chose qu'une restauration au sens où Boym l'entend.

Les travaux de mémoire que j'ai traités dans la section 4.2 n'illustreraient-ils pas la manière dont l'authenticité, bien qu'elle puisse renvoyer à une certaine forme de reconstruction, peut être comprise comme un élément de la production de la nostalgie réflexive ? Cette production mémorielle semblerait axée vers la visite ou la revisite du passé, impliquant de ce fait des allers-retours entre une époque antérieure et le présent. D'ailleurs, selon Boym, la nostalgie réflexive pencherait plutôt vers ces travaux de mémoires : « [...] reflexive nostalgia is more about individual and cultural memory » (Boym, op. cit., p.49) Ainsi, l'authenticité pourrait s'attarder aux ruines plutôt que garantir une restauration totale. Elle occuperait ainsi le fossé temporel plutôt que de tenter de le réduire. La nostalgie réflexive pourrait donc comprendre des aspects d'authenticité et de reconstruction sans que les pratiques des répondants tendent obligatoirement vers le « *homecoming* » ou qu'elles ne recherchent à tout prix la reconstruction du passé dans son exactitude. Les reconstructions qui feraient partie de la nostalgie réflexive pourraient-elles tout de même être comprises comme produisant une nostalgie restauratrice ?

Les entretiens avec les répondants sont également jonchés de références à des artistes et à des genres musicaux. Ces références traduiraient, dans bien des cas, les préférences musicales des répondants et les identifieraient à des collectifs peut-être un peu plus éloignés et moins personnels et interactifs que la famille, les amis, ou les magasins (la musique électronique *underground* ou la musique rock

des années 70 par exemple). D'ailleurs, la présence de ces références dans les entrevues rappelle l'importance de la musique comme quelque chose que l'on entend, des mélodies que l'on aime, des chansons qui nous restent dans la tête. Les portions des entrevues qui portent sur ces préférences musicales pourraient sembler être indépendantes des objets, des formats de la musique enregistrée, des dispositifs d'écoute ou des activités qui font appel aux vinyles : « Raphael je sais pas quoi là, Raphael Saadiq. Ça c'est vraiment bon! » (Céline 1), ou par exemple « Il y avait un producteur qui s'appelait Joker, dans le Dubstep, pis c'est vraiment bon » (Marc 1). Toutefois, en les intégrant aux différents éléments traités dans l'analyse (la matérialité des objets, leur circulation, l'engagement du corps, etc.), on réalise que certaines préférences musicales contemporaines peuvent être comprises comme des collectifs qui font « voyager » dans le temps. Raphael Saadiq pour Céline et The Black Keys pour Simon en seraient l'exemple.

« Ça c'est vraiment du pur *soul* des années 60 mais avec une petite touche moderne pop. Le gars est écœurant! Ah il faut que je te montre après, il est tellement cool. Il a tellement des moves de malade. [...] Mais ça c'est vraiment quelque chose qui aurait pu jouer il y a 40 ans. [...] Ça j'irais vraiment voir un *show* de ça. Tu danses pendant comme... C'est tellement retro, il est tellement *nice*. » (Céline 1)

« Peut-être que tu connais the Black Keys? J'adore! *If you were to not tell me they were just a guitare player and a drummer, I would have told you this is from 1975 and the guy is black* (rires). *I'd be like, this is awesome. But that's what I'm getting at. Prend un groupe comme ça, they're trying to sound... not trying to sound old but they're taking that classic vibe and putting it today which is great.* » (Simon 1)

Le style de musique, les arrangements musicaux, les sonorités, les manières de chanter, les vêtements, les pas de danse, tout cela pourrait-il contribuer à la médiation de la nostalgie chez les répondants? Il semble y avoir clairement une relation au passé dans certaines préférences musicales contemporaines, ce qui pourrait également questionner la nostalgie des artistes. « *Taking that classic vibe and putting it today* » serait-il de l'ordre d'une reconstruction totale du passé ou, au contraire, de l'ordre d'une réactualisation du passé dans le présent, qui inclurait par exemple des collectifs contemporains et des lieux actuels? Dans le cadre d'une autre recherche, il serait intéressant de questionner les artistes, peut-être ceux qui enregistrent leur albums en vinyle, sur leur relation à la musique et aux vinyles.

Toutefois, les références dont il est question ici aident plutôt à comprendre le rapport des répondants à la musique de manière générale, ainsi que leur rapport aux vinyles et au temps. La nostalgie réflexive ne serait donc pas seulement produite à travers la musique d'une autre époque, mais également à travers des artistes contemporains qui intègrent justement des éléments du passé.

Cette « époque des vinyles », les répondants la verraient en quelque sorte comme un idéal, quelque chose de pur et sincère, dans laquelle serait née de la musique qu'ils apprécient. Tous les répondants démontrent un certain intérêt pour les anciens classiques et la musique qui se rapprocherait de l'origine d'un mouvement ou d'un genre. C'est peut-être d'ailleurs pour cela que les répondants verraient les classiques comme des points de références permettant d'identifier certains groupes ou chansons d'aujourd'hui. La production de mémoire à laquelle participent les classiques leur permettrait peut-être d'identifier la musique d'aujourd'hui en opposition ou en comparaison avec ce qu'il s'est fait dans le passé, et vice versa. Ces questions de références musicales seraient peut-être alors une sorte de pont entre passé et présent dans laquelle se construirait l'identité des répondants ? Ces références participeraient-elles à la nostalgie réflexive qui affectionne les fragments brisés du passé et parcourt les différentes époques ?

Ces points de référence et ces artistes du passé qui parfois sont déjà décédés, relèveraient l'attrait pour une époque vécue (en partie pour Simon) ou non vécue (pour les autres répondants). Les préférences d'une époque antérieure seraient aussi une manière de se prononcer sur ce qui se fait aujourd'hui dans la musique. Plusieurs dénonciations sont faites par les répondants : le manque de connaissances historiques et de *background*, la technologie qui rend les choses trop faciles et qui traduirait le manque d'engagement du corps, et la sur-commercialisation et la diffusion de masse qui dénatureraient par exemple la notion d'album en tant qu'entité cohérente. Voici des extraits jusqu'ici inédits de chaque répondant afin d'illustrer ces idées :

« Je pense aussi que les jeunes musiciens d'aujourd'hui par exemple, je pense qu'ils ont pas assez de *background* de musique. Si un gars qui était né dans la fin des années 80, *they missed vinyl, mostlikly, they got a computer by the time they were teenagers and discovered music on the computer. But quickly you know, Oh Led Zeppelin, Oh Ok, play, skip, skip, skip, Oh OK, play this song. They weren't really observing it.* Comme quand moi j'étais jeune, *I put the needle down, I listened to everything, I was like wow, OK! But that was all we had. My Internet was magazines.* » (Simon 1)

« Tsé, n'importe quelle chanson que tu veux avoir, tu peux l'avoir gratuitement ou tu peux même l'écouter autant de fois que tu veux mais t'es pas obligé de l'avoir dans ton ordinateur. Tout est tellement facile que ça en devient presque plate peut-être. T'as même pas à travailler. Ça revient à ce qu'on disait tantôt, de travailler pour trouver quelque chose. C'est peut-être ça aussi. Je pense qu'on est une génération à qui tout nous a tellement été donné facilement en terme de médias pis de consommation que peut-être on a besoin de travailler. Peut-être qu'on a le goût d'un petit challenge à quelque part là (rire). » (Céline 2)

« Pis je trouvais que le monde mixait tellement genre avec des *ipods*, pis de la musique *mainstream*, pis moi ça me purge. Genre j'hais ça. Je trouve que c'est bas un peu. Ça, ça m'a donné l'envie de mixer. [...] Pis moi ce qui m'a donné le goût d'apprendre à le faire (du *beatmatching*) justement, c'est d'avoir vu tout ça, d'avoir été inspiré par cette musique là dans le fond (les premiers DJs). Pis par le fait même be commencé à mixer des vinyles parce que dans ce temps là c'était vinyle vinyle vinyle. Y'avait pas de CD. Y'avait pas de cerato pis tout ça. » (Marc 2)

« [...] moi mon impression c'est que les changements des formats, des supports, tsé bon on est passé du vinyle, à la cassette, au CD pis maintenant à la musique immatérielle là pour faire ça rapidement, mais ça vient aussi avec un changement de la musique elle-même. Tsé c'est peut-être un peu nostalgique d'une époque que je connais même pas, mais aujourd'hui, des très bons albums qui sont bons du début à la fin pis qui... tsé où tu vois comme une cohérence vraiment forte dans... écoute il y en a, il y en a plein c'est sûr, mais... je sais pas. » (David 1)

Ceci pourrait-il être vu comme une forme de nostalgie qui chérirait une époque représentative de la musique qu'ils aiment? De plus, pourrait-il être question de nostalgie lorsqu'on fait référence à une époque dans laquelle nous n'avons pas vécu? Serait-il alors possible de penser la nostalgie en lien avec la mémoire prosthétique de Landsberg (2004)? La facilité que les répondants dénoncent démontre qu'il ne s'agit pas uniquement d'une nostalgie associée à ce qu'ils entendent, mais aussi aux technologies, à l'engagement du corps, aux connaissances, etc.

L'affection pour une autre époque, en partie perceptible à travers les dénonciations et les comparaisons entre aujourd'hui et un certain passé, mettrait

en évidence la production d'une nostalgie réflexive. L'écart temporel dont il est question ici serait justement un élément important des pratiques. Par exemple, la découverte de vieux groupes révélerait une pratique à travers laquelle est produite une certaine réflexivité par rapport à l'histoire? Le plaisir qu'ils semblent éprouver dans les pratiques du vinyle résiderait peut-être dans la distance temporelle, et le parcourt des différentes époques. Les pratiques du vinyle traduiraient en quelque sorte le plaisir qu'ils ont à produire des mémoires. Puisque l'exploration des artistes d'une époque passées se fait de manière rétrospective, on peut s'imaginer que si les répondants vivaient à l'époque de la musique qu'ils écoutent sur vinyles, leurs pratiques ne seraient probablement pas tout à fait les mêmes et impliqueraient sans doute des temporalités différentes. En effet, en considérant leurs productions de mémoires et de souvenirs comme elles-mêmes productrices de nostalgie réflexive, en vivant à une autre époque, les répondants produiraient-ils des souvenirs et une mémoire culturelle différente?

La collection de vinyles de Simon semble être un bon exemple pour illustrer la complexité et la multitude de productions mémorielles, les aspects individuels et culturels des pratiques, ainsi que la médiation de la nostalgie dans les pratiques du vinyle. Le plaisir qu'il éprouve à remonter les influences musicales se concrétiserait à travers la disposition de ses vinyles dans sa collection, et pourrait être perçue comme une sorte d'arbre généalogique. Tout en présentant une forme de travail de mémoire, soit la construction de son tableau ou de sa mémoire culturelle, cet arbre généalogique musical remplacerait son arbre généalogique familial. Les vinyles pourraient être à ce moment là un moyen pour lui de combler un manque, de faire quelque chose qu'il n'a jamais pu faire.

« J'ai une petite famille, j'ai pas les grands-parents tout ça, tout le monde est mort quand mes parents étaient jeunes *you know*. Donc quand je faisais le *family tree*, l'arbre de famille, je ne pouvais pas aller très loin. Peut-être que c'est l'origine de mon nostalgisme (sic) (rires). Mais oui, même quand j'avais 13-14 ans je pensais, OK wow, qui était l'influence de ce que j'écoute maintenant. » (Simon 2)

Son écoute « à l'envers » serait pour lui un moyen de créer une certaine mémoire, un arbre généalogique qui ne représenterait pas son identité familiale

mais qui le définirait tout de même en tant qu'individu. Dans les propos que Simon tient, il y aurait donc une double construction de l'identité : d'une part la construction de son identité comme appartenant à une « petite famille », et d'autre part la construction de son identité par rapport à ses préférences musicales et l'époque dans laquelle il vit. Toutefois, le « manque » qu'il tenterait de combler à travers ses pratiques du vinyle ne ferait-il pas perdurer, en même temps, le souvenir de son incapacité à faire son arbre généalogique? Cette activité serait peut-être nostalgique dans le sens où elle se situerait entre la possibilité de combler des mémoires ou des souvenirs absents (des souvenirs ou une mémoire familiale par exemple), et le fait de se rappeler justement l'impossibilité de produire ces mémoires.

Malgré cela, l'idée de l'arbre généalogique permet de mieux comprendre la production de nostalgie dans les pratiques du vinyle. Par exemple, il est impossible de restaurer une famille lorsque certains des membres sont décédés. Par contre, l'arbre généalogique permettrait de faire perdurer la mémoire de cette famille, peut-être même en y intégrant des éléments authentiques du passé (mèches de cheveux d'une arrière grand-mère, disposition d'un salon ou d'un atelier), sans pour autant prétendre au « *homecoming* ». Les pratiques du vinyle semblent faire la même chose : elles impliquent des objets résiduels, des éléments du passé, certaines reconstructions, et produisent des mémoires individuelles et culturelles qui rappellent une autre époque.

La vision dichotomique de la nostalgie que propose Boym n'est qu'une manière de la comprendre. D'ailleurs, en réalisant que la dualité entre restauration et réflexivité ne s'applique pas totalement aux pratiques du vinyle dont il est question dans ce travail, peut-être que cette conception de la nostalgie n'est pas idéale. Comment parler alors de la nostalgie sans la penser en terme de perte ou de « *homecoming* », et en ajoutant à la réflexivité, des éléments authentiques du passé? Bien qu'elle soit une manière de comprendre les travaux de mémoire, la nostalgie ne devrait pas être perçue non plus comme un aboutissement ou une

arrivée, mais pourrait, au contraire, être point de départ vers d'autres problématiques. Une des interrogations qui sillonne ce travail est celle de l'identité. Quels liens auraient-ils entre identité et nostalgie? Dans le numéro de juillet 2010 de *Memory Studies*, Nadia Atia et Jeremy Davis proposent de comprendre la nostalgie comme une forme de conscience critique. L'identité serait une question de préservation continuelle des premières traces de notre individualité, mais nous serions plutôt enclins à nous définir en réponse aux contextes dans lesquels on se trouve et les circonstances qui nous entourent. Plus que de tenter d'étiqueter la nostalgie, il faut se demander ce que cette nostalgie fait être, produit. Sa production dans les pratiques du vinyles pose clairement des questions d'identité qui mériteraient de faire l'objet de nouvelles recherches.

Conclusion

Ce mémoire avait pour objectif d'explorer les pratiques du vinyle et de comprendre de quelles manières la nostalgie en est une des médiations. Sans tenter de valider une hypothèse mais plutôt en m'appuyant sur une intuition de départ, j'ai tenté, à travers l'analyse des entrevues de quatre répondants, de mettre en lumière les manières par lesquelles la nostalgie pouvait être présente dans les pratiques du vinyle et les différentes formes qu'elle prenait.

Avant de réaliser le travail de terrain, j'ai tout d'abord dressé un portrait général des vinyles. Dans le premier chapitre, je me suis intéressé à leur évolution dans le temps, à certaines des dynamiques économiques dans lesquelles ils s'insèrent, et à la production de mémoires auxquelles ils donnent lieu. Cela m'a amené à proposer que les vinyles ne devaient pas être compris comme des objets désuets mais plutôt comme un « média résiduel ». Ensuite, dans le deuxième chapitre, je décris la méthode par laquelle j'ai exploré les pratiques de quatre personnes avec lesquelles j'ai réalisé des entrevues itératives. J'y explique entre autres mon rapport avec les répondants lors des entrevues, le déroulement de celles-ci, l'élaboration de ma grille d'entrevue inspirée, notamment, de la démarche méthodologique adoptée par Antoine Hennion dans une enquête sur les amateurs et, enfin, les moments et éléments clés du processus d'analyse. Le chapitre suivant se consacre à l'analyse proprement dite. Je présente chacun des répondants et dépeins leurs pratiques selon des thèmes récurrents ou des particularités. Enfin, dans le dernier chapitre, j'aborde les diverses productions de mémoires puis propose des manières de comprendre la nostalgie présente dans les pratiques du vinyle.

Plusieurs recherches portent sur des pratiques du vinyle bien précises comme le *Djing* ou la collection (mentionnés à la section 1.1.2). Par contre, j'ai du déconstruire mes idées préconçues selon lesquelles un DJ mixait et un collectionneur collectionnait (et rien d'autre!), pour réaliser qu'il était plus juste

de penser ces activités en terme de nœuds de pratiques plutôt que de les délimiter de manière stricte. La première observation que j'ai faite et que je rends visible à travers les portraits des répondants (section 3.1) concerne la complexité de leurs pratiques. J'y présente les pratiques des répondants et leurs rapports aux vinyles en tant qu'ils se construisent à travers différentes activités.

À travers l'exploration des pratiques du vinyle, j'essaye le plus possible d'ouvrir les « boîtes noires », de tracer les grandes lignes des activités et des rapports des répondants avec ces objets, mettre de l'avant les similitudes et les discordances. J'explique la complexité des pratiques à travers l'élaboration de thèmes qui permettent de regrouper certains éléments des entrevues et de les comparer. À la lumière des entretiens, j'ai fait ressortir quatre thèmes majeurs qui permettent de mieux comprendre « ce qui se passe » dans les pratiques du vinyle. Tout d'abord, les caractéristiques attribuées aux vinyles comme la matérialité et leur fonctionnement (généralement avec une table tournante) soulèvent des questions quant à la manière d'écouter mais illustrent également le rapport des répondants aux vinyles en tant qu'objet physique. La différenciation entre vinyles neufs et vinyles usagés permet de comprendre les dynamiques et les circuits dans lesquels ils s'inscrivent et laissent entrevoir certains aspects temporels de ces pratiques. Ensuite, le corps et l'esprit, systématiquement mis à contribution, rendent compte des actions physiques, des efforts, de l'engagement présents dans les activités liées aux vinyles ainsi que tout ce qui a trait à la connaissance et aux sensations chez les répondants. Puis, le dernier thème prend en compte les protagonistes principaux rencontrés dans les entretiens avec les répondants afin de parler par exemple des acteurs de la circulation des vinyles et des magasins comme lieux d'interactions. Ils situent les « vinyphiles » dans des contextes plus larges au travers desquels se dessine leur appartenance à certains groupes et collectifs.

La complexité de ces pratiques tient également à la présence et au croisement de différentes temporalités. Ne serait-ce que par les objets de

différentes époques, les dynamiques dans lesquelles ils se trouvent font des vinyles des objets résiduels. L'occupation de l'espace tel qu'en parle Straw (2002) avec ce qu'il nomme les « musées de l'échec » permet aussi de comprendre leur persistance dans le temps.

Une fois ces pratiques démystifiées, je démontre comment elles peuvent être présentées comme le terrain de différents travaux de mémoires et de quelles manières la nostalgie les médie. Les productions mémorielles sont multiples et diverses. C'est à travers les connaissances des répondants en matière de vinyles, le toucher, la vue des pochettes, les dispositions particulières, la circulation et les autres caractéristiques des pratiques que sont médiés des souvenirs personnels et la mémoire d'autres époques. En oscillant entre des mémoires autobiographiques et des mémoires culturelles, faisant donc à la fois référence au fil évolutif des individus ainsi qu'à des moments précis de l'histoire de la musique populaire, des technologies d'enregistrement ou de l'histoire culturelle, les vinyles peuvent être compris comme des marqueurs temporels.

Qui plus est, j'utilise ces questions de mémoires comme porte d'entrée sur la nostalgie et je démontre comment les pratiques du vinyle sont traversées par celles-ci. En me servant de la notion de nostalgie de Boym (2001), j'explique, entre autres, de quelle façon les éléments d'authenticité présents à plusieurs égards chez les répondants ne sont pas le gage d'une reconstruction totale du passé. L'authenticité s'appuierait sur des éléments de reconstruction (des dispositifs technologiques, des techniques, des objets, etc.) d'une autre époque mais participerait également à la capacité des répondants d'engager une réflexivité quant au passage du temps. Dans le cadre des pratiques du vinyle, la nostalgie réflexive et la nostalgie restauratrice que distinguent Boym ne doivent pas être prises séparément. Au lieu de s'imaginer une reconstruction d'un monument du passé dans son exactitude, il serait plus juste d'imaginer les

pratiques du vinyle comme le terrain de reconstruction partielles, l'errance à travers les ruines du passé que l'on aurait nous même reconstruit.

Cette réflexivité qui s'appuie sur certains éléments authentiques faisant référence à la nostalgie restauratrice soulève quant à moi des questions identitaires. La nostalgie et les productions mémorielles présentes dans les pratiques du vinyle seraient une manière pour les répondants de se positionner dans le temps, de créer leur identité en rapport à des contextes plus larges et des époques passées. L'« amour de la distance » et le plaisir de se souvenir auxquels fait référence la nostalgie pourraient ainsi être compris comme un point de départ pour des questions identitaires. D'ailleurs, l'entreprise britannique *And Vinyly*³⁷ semble tisser des liens entre vinyle, temporalité et identité. En effet, suite à un décès, elle propose de presser les cendres sur un vinyle et d'y enregistrer un ou plusieurs morceaux. Quels types de questions cette pratique proposerait-elle? Comment les productions de mémoire peuvent-elles être envisagées?

Les entrevues de Céline et de David permettent d'étendre la médiation de la nostalgie à d'autres objets. Tout autant que les vinyles, les vieux livres de Céline et les électroménagers de David produisent des mémoires, engagent de l'authenticité, médient un nostalgie. Cette ouverture pourrait amener à questionner d'autres objets culturels ainsi que certains phénomènes que j'observe autour de moi comme l'engouement pour les objets, techniques, ou technologies d'une autre époque. On peut penser par exemple aux appareils photos argentique qui semblent être de plus en plus populaires après une période où les présentoirs des magasins n'exposaient que des appareils numériques. Que dire également du film muet et en noir et blanc *The Artist* (2011)? Serait-il possible de le penser en terme de production mémorielle ou de nostalgie?

³⁷ www.andvinyly.com

Cette recherche n'est pas sans limite ni sans faille. La nostalgie dont il est question n'est qu'une lucarne à travers laquelle je propose de comprendre les pratiques du vinyle et ne peut en aucun cas expliquer à elle seule la hausse de la popularité qu'ils connaissent depuis quelques années. De plus, comme je l'ai mentionné dans la section 2.2, j'accorde beaucoup d'importance à la musique, mais on pourrait imaginer des recherches portant sur les pratiques du vinyle qui laisseraient de côté l'aspect « musique ». Les pratiques telles que la confections d'objets en vinyles ainsi que l'utilisation de vinyles à des fins esthétiques seraient toutes aussi intéressantes à explorer et pourraient peut-être, elles aussi, produire des mémoire et médier une nostalgie. D'un point de vue méthodologique, peut-être que les résultats que j'ai obtenus auraient pu être différents si mes répondants avaient présenté une fourchette d'âge plus importante (ils ont tous environ entre 21 et 40 ans). De plus, il aurait pu être intéressant de s'entretenir avec des professionnels et des artistes qui utilisent, produisent ou enregistrent des vinyles. Sans avoir uniquement le côté production ou marketing, ces personnes auraient pu se présenter comme des « praticiens » du vinyle avec, qui sait, des pratiques différentes, une créativité que je ne soupçonnais pas et d'autres manières de produire des mémoires.

En tant que chercheur « vinyphile », les entrevues avec les praticiens du vinyle m'ont placé entre la recherche et mes pratiques personnelles. Sans nécessairement m'en rendre compte sur le coup, les entrevues et certains aspects du travail préparatoire (la fréquentation de magasins par exemple) devenaient partie intégrante de mes propres pratiques. Par exemple, en sortant de chez Céline après la première entrevue, je me suis arrêté dans un magasin de vinyles à côté de chez elle où elle va pour voir ce dont elle me parlait, mais aussi pour mon propre plaisir. Lorsque je tombais sur un vinyle dont un répondant m'avait parlé, je le prenais, le regardais et l'écoutais quand c'était possible. Et très souvent, quand je rentrais chez moi et que je retranscrivais les entrevues, j'allais sur Internet pour écouter les groupes dont il avait été question. Ainsi, j'affinais mes connaissances à travers les discussions avec les répondants et

découvrais une multitude d'objets, de groupe, de styles musicaux, etc. Les questions identitaires que suggèrent les pratiques des répondants et la médiation de la nostalgie ne sont donc pas uniquement présentes chez les répondants. Cette recherche, à l'intérieur de laquelle j'étais en train de me mettre moi-même en œuvre, renvoie aussi aux miennes.

Bibliographie

- Acland, Charles R., (ed.) (2007). Introduction. In *Residual Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Adams, Jennifer, (2007). Recovering a Trashed Communication Genre : Letters as Memory, Art, and Collectible. In Charles Acland, Ed., *Residual Media* (pp.97-114). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Aktouf, Omar, (2006). Méthodologie des sciences sociales et approche qualitative des organisations une introduction à la démarche classique et une critique. from <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ako.met>
- Assman, Jan & Czaplicka, John, (1995). Collective Memory and Cultural Identity, *New German Critique*, n°65 (Printemps – Été 1995), pp. 125-133
- Baer, Alejandro (2001). « Consuming History and Memory Through Mass Media Products », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 4, n°4, pp. 491-501
- Boym, Svetlana, (2001). The dinosaur : Nostalgia and popular culture (pp.33-40); Restorative nostalgia : Conspiracies and return to origins (pp.41-48); Reflexive nostalgia : Virtual reality and collective Memory (pp.49-56). *The Future of Nostalgia*. New York, Basic Books
- Clénet, Jean, (2007). « Complexité de l'approche qualitative et légitimation scientifique pour une genèse des possibles : relier pragmatique, épistémique, et éthique... », *Recherches Qualitatives*, Hors Série, n° 3. from http://www.recherche-qualitative.qc.ca/hors_serie_3.html
- Cook, Pam, (2005). *Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema*. London and New York : Routledge
- Da Lage, Émilie, (2009). « Politiques de l'authenticité », *Volume !*, vol. 6, n°1-2), pp. 17-32.
- Dannen, Fredric (1990). *Hit Men: Power Brokers and Fast Money inside the Music Business*. New York: Times Books
- Davis, John D., (2007). « Going Analog: Vinylphiles and the Consumption of the 'Obsolete' Vinyl Record ». In Charles R. Acland, Ed., *Residual Media* (pp. 222-236). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Demets, Julien, (2009). Le marché du vinyle : un scillon à creuser? from <http://www.evene.fr/musique/actualite/marche-vinyle-cd-disque-2018.php>
- Denzin, Norman K., & Lincoln, Yvonna S. (2003). *The landscape of qualitative research : theories and issues* (2nd ed.). Thousand Oaks, Calif. : Sage

- Dijck, José van, (2004). Mediated Memories : Personal Cultural Memory as Object of Cultural Analysis, *Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 18, n°2, 261-277.
- Drake, Philip (2003). « « Mortgaged to Music » : New Retro Movies in 1990s Hollywood Cinema », in P. Grainge (ed.) *Memory and Popular Film*. Manchester and New York : Manchester University Press
- Flick, Uwe, (1999). « Social Construction of Change : Qualitative Methods for Analysing Developmental Process », *Social Science Information*, vol. 38, n°4, pp. 631-658
- Floux, Pierre & Schinz, Olivier, (2003). « « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion », *ethnographiques.org*, 3. from <http://www.ethnographiques.org/2003/Floux,Schinz.html>
- Goodman, Fred. (1997) *The Mansion on the Hill: Dylan, Young, Geffen, Springsteen, and the Head-on Collision of Rock and Commerce*. Toronto: Random House, 1997.
- Grainge, Paul (2002). *Monochrome Memories : Nostalgia and Style in Retro America*. Westport, CT : Praeger
- Gresle, F., Perrin, M., Panoff, M., Tripier, P. (1990). Pratique. Dans *Dictionnaire des sciences humaines – Sociologie, Psychologie sociale, Anthropologie*, Paris : Nathan
- Guignon, Charles (2004). *On Being Authentic*. London : Routledge
- Halbwachs, Maurice, (1950). *La mémoire collective*. Paris : Les Presses universitaires de France
- Haring, Bruce, (1996). *Off the Charts: Ruthless Days and Reckless Nights inside the Music Industry*. NewYork: Birch Lane Press
- Hayes, David (2006). "Take Those Old Records off the Shelf": Youth and Music Consumption in the Postmodern Age. *Popular Music and Society*, 29(1), 51 – 68
- Hennion, Antoine, (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié
- Hennion, Antoine & Maisonneuve, Sophie, Gomart, Émilie, (2000). *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture
- Hennion, Antoine, (2003). Les usagers de la musique. L'écoute des amateurs. *Circuit : musiques contemporaines*, 14 (1), 19-32

- Hennion, Antoine, & Ribac, François (2003). Le silence sur la musique, *Mouvements*, vol. 4, n° 29, p. 114-121. from
doi : [10.3917/mouv.029.0114](https://doi.org/10.3917/mouv.029.0114).
- Hennion, Antoine, (2005). « Pour une pragmatique du goût », *Papiers de recherche du CSI*, n° 1. from
www.csi.ensmp.fr/Person/Hennion/AHautrespublications.html]
- Jameson, Frederic, (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London : Verso.
- Lamare, Éric de. Électro-acoustique, *Encyclopédie Universalis*. from
www.universalis-edu.com/encyclopedie/electro-acoustique/#
- Landsberg, Alison, (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
- Marchal, Guy P., (2001/2003). « De la mémoire communicative à la mémoire culturelle » Le passé dans les témoignages d'Arezzo et de Sienne (1177-1180), *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56^{ème} année, pp. 563-589.
- Perpetua, Matthew, (6 janvier 2011). « Vinyl Sales Increase Despite Industry Slump », *RollingStone*. from
<http://www.rollingstone.com/music/news/vinyl-sales-increase-despite-industry-slump-20110106>
- Pucheu, David, Matthews, Jacob, (2007). L'industrie musicale en mutation : Pour une approche critique des usages et des Échanges numériques. from
http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2006/Pucheu-Matthews/index.php
- Renaud, Philippe, (5 février 2010). « Hollerado déménage au Divan Orange », *La presse*. from
<http://www.cyberpresse.ca/arts/musique/201002/05/01-946596-hollerado-demenage-au-divan-orange.php>
- Ribac, François, (2007). La circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en île de France, *Programme ministériel « Culture et Territoires »*, Laboratoire ERASE, Université de Metz
- Rietveld, Hillegonda C., (2007). « The Residual Soul Sonic Force of the Vinyl 12" Dance Single ». In Charles Acland, Ed., *Residual Media* (pp.97-114). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Shuker, Roy, (oct., 2004). « Beyond the 'High Fidelity' Stereotype: Defining the (Contemporary) Record Collector », *Popular Music*, Cambridge University Press, vol. 23, n°3, pp. 311-330.

- Straw, Will, (1998). « The Thingishness of Things », *Invisible culture*, n°2. from www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/straw.htm
- Straw, Will, (2000). « Exhausted Commodities: The Material Culture of Music », *Canadian Journal of Communication*, vol. 25, n°1. from <http://www.cjconline.ca/index.php/journal/article/viewArticle/1148/1067>
- Straw, Will, (Printemps-Automne, 1999-2000, publié en 2002). « Music as Commodity and Material Culture », *Repercussions*, vol 7-8, pp.147-172
- Straw, Will, (2007). « Embedded memories ». In Charles Acland, Ed., *Residual Media* (pp. 3-15). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Tacchi, Jo (2003). « Nostalgia and Radio Sound ». In M. Bull and L. Back (eds) *The Auditory Culture Reader*. Oxford and New York : Berg
- Truxillo, J-P. (1991). « Pratique », *Dictionnaire de la communication*, Paris, A. Colin
- Vaher, Berk, (2008). « Identity Politics Reco(r)ded : Vinyl Hunters as Exotes in Time », *Trames*, vol. 12, n°3, pp. 342–354
- Wildschut, Tim et al. (2006). « Nostalgia : Content, triggers, functions », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 91, pp. 975-993
- Wildschut, Tim et al. (2008). « Nostalgia as a Repository of Social Connectedness : The Role of Attachment-Related Avoidance », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 98, n°4, pp. 573-586

Sites Internet

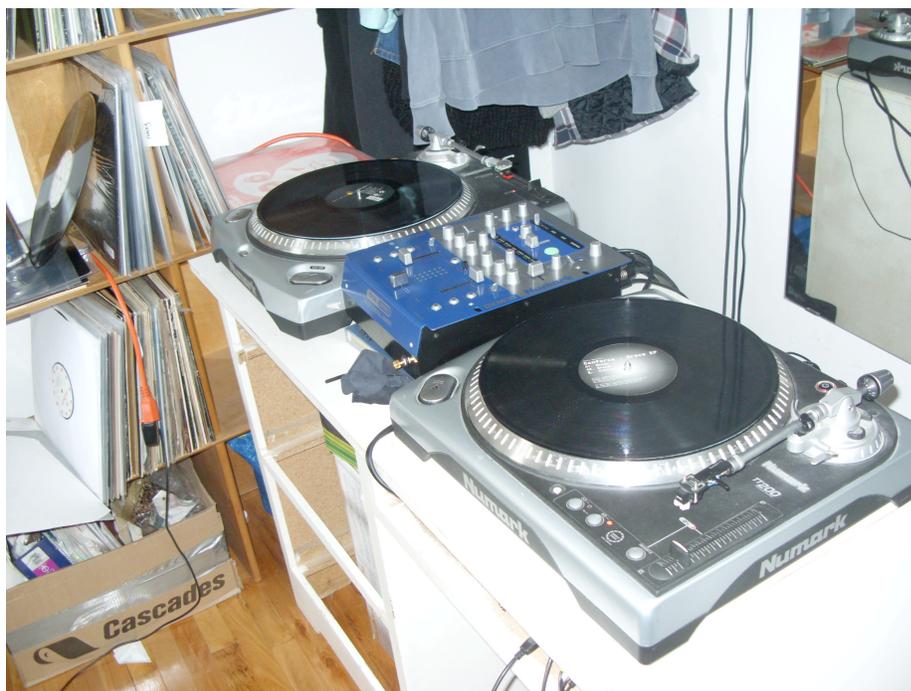
<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=14053935&blogId=533081595>

<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/168/149>

<http://arstechnica.com/media/news/2010/01/digital-albums-vinyl-made-a-comeback-in-09-while-cds-slide.ars>

Annexes

Annexe 1 - Marc



Annexe 2 -David



Annexe 3 – Simon



Annexe 4 – Céline

