

# L'utilisation de « MySpace.com » comme forme de résistance à l'ère de la « globalisation »

ALEX PERREAULT

---

*Résumé : Violence et résistance sont des modes d'action opposés qui ont été couramment déployés dans la sphère d'activité et de pratique musicales. Qu'en est-il de la possibilité technique que peut offrir Internet comme site de résistance par les techniques de diffusion de la musique à l'ère d'Internet et de la « globalisation » pour les acteurs des mondes de l'art? Après avoir évalué les possibilités de résistance offertes par la musique et les technologies, l'auteur développe l'idée que le site MySpace.com, comme idéaltype, a représenté les caractéristiques d'un site de résistance au sein du médium numérique. Il offre deux pistes de résistance.*

---

Violence et résistance, des modes d'action opposés qui ont structuré l'histoire de l'humanité jusqu'à nos jours. Ces répertoires d'action ont aussi été couramment déployés dans la sphère d'activité artistique et les pratiques musicales. Par contre, un des secteurs souvent négligés, pour ne pas dire occultés de ces rapports structurant les pratiques musicales—en tant que produit d'interactions sociales et de rapports de pouvoir—sont les médiations technoscientifiques. Cette perspective ouvre sur les rapports de pouvoir et leur double facette, la violence et la résistance, en faisant se rencontrer des activités qui ne répondent pas aux principes de structuration interne de l'activité musicale, mais bien plutôt externe, et qui participent, même si différemment, à la création de nouvelles normes esthétiques et de composition. Toutefois, qu'en est-il, en particulier, des techniques de diffusion de la musique à l'ère d'Internet et à l'ère de la « globalisation »<sup>1</sup> et plus spécialement de la possibilité technique qu'offre Internet comme site de résistance pour les artistes, musiciens et autres acteurs des mondes de l'art? Dans un premier temps, nous aborderons la violence et la résistance par la musique, mais aussi par les technologies, afin de circonscrire certains rôles possibles de la violence et des

sites de résistance. Après avoir explicité les caractéristiques de notre méthode d'observation, nous explorerons un site de résistance qui possède la caractéristique d'être d'usage très répandu et nous analyserons ses particularités en lien avec les aspects essentiels sous la forme d'un idéaltype wébérien dans la configuration des mondes de l'art dans un rapport aux technologies de l'ère Internet. Dans un troisième temps, nous discuterons les avenues possibles de résistance et dans quelle mesure des sites semblables peuvent effectivement permettre, encourager ou briser la résistance.

## Des médiations de la violence et de la résistance

### *Musique, culture et sociétés*

Si nous voulons dépasser les simples préjugés et les clichés de ces répertoires d'action, il nous faut considérer différentes fonctions de l'art comme vecteur de violence et de résistance. Aussi loin qu'il est possible de remonter, la musique fait partie des pratiques de socialisation dans les communautés humaines. Ces pratiques avaient plusieurs fonctions et pas seulement une fonction esthétique (Etzkorn 1974; Honigsheim 1973). Attali, dans son essai intitulé *Bruits*, expose sa thèse en ces termes : « À mon sens, la fonction fondamentale de la musique est de montrer que la violence est contrôlable, donc que la société est possible. Plus précisément, le bruit est une arme et la musique est la mise en forme, la domestication en un simulacre de meurtre rituel. » (2001[1977]:9) La « bonne forme » de domestication du bruit pour une époque donnée devenait l'attribut des puissants (Attali 2001[1977]; Honigsheim 1973) et les qualités de leur sensibilité artistique s'exprimant comme une violence symbolique (Bourdieu 1979). D'ailleurs, Elias (1991) l'expose indirectement par la description du contexte social dans lequel évolue Mozart, aujourd'hui considéré par plusieurs comme un génie... avant l'heure, qui fut maître de musique pour... des chiens, lui rappelant ainsi la place qu'il devait occuper au sein de la haute société. Des formes de musique se sont lentement différenciées selon des critères souvent esthétiques sinon sociotechniques (exemple : instrumentarium de l'orchestre) attribuables à certains groupes sociaux qui se distinguaient sur la base de critères arbitraires légitimant leur domination.

Une critique de la « distinction » par Diane Crane (1992) nous incite à penser aussi ces rapports non pas simplement en termes de classes sociales, mais aussi dans un rapport à la géographie de la production et de la distribution artistique et aux « frontières » réelles ou symboliques. Ici, le concept de scène prend tout son sens<sup>2</sup> et par sa référence à une pluralité, ouvre la porte

à l'examen de formes de résistances, comme c'est parfois le cas de la musique urbaine. En effet, premièrement, les produits artistiques qui intègrent les réseaux nationaux à partir de réseaux locaux ne respectent pas nécessairement le découpage traditionnel entre musiques populaires et musiques classiques (Crane 1992). Et deuxièmement, cette réflexion est extrêmement importante dans une période comme la nôtre où les « frontières » géographiques ne correspondent plus nécessairement aux frontières intellectuelles des formes musicales qu'elles séparent. Comment classer un groupe de Bossa Nova brésilienne qui vient de Norvège? Folklorique? Avant-gardiste? Anecdotique?

En revanche, parler de « reproduction sociale » n'implique pas que les structures sociales sous-jacentes aux groupements sociaux se reproduisent à l'identique (Coulangeon 2004) et encore moins que le mécanisme de la *distinction* fonctionne de la même façon dans chaque société (Lamont and Fournier 1992). De plus en plus d'individus affirment de nos jours écouter aussi bien de la musique populaire (*low-brow*) que de la musique savante (*high-brow*). Ce que les statistiques confirment prend la forme conceptuelle du statut « omnivore » (avoir « un régime varié » de consommation de musique) par rapport au statut « univore » ou le goût snob chez Bourdieu (Peterson 2004; Peterson and Kern 1996).

Les pionniers du courant des *Cultural Studies* ont cherché à aborder hors des disciplines traditionnelles les questions concernant l'art et la culture. Williams (1989) explicite ainsi son rapport à une culture qui est beaucoup plus vaste que les beaux-arts, une *culture ordinaire*. En revanche, à trop vouloir relativiser les clivages sociaux au sein de la culture, on perd de vue les structures qui encadrent les pratiques individuelles et les déterminations structurelles qui participent à reproduire ces mêmes clivages (Peterson 2004). Ce rapport, ou plutôt son occultation, démontre à quel point les enjeux sociaux derrière cette violence et cette résistance sont importants en termes de lutte de pouvoir dans les mondes de l'art (Lull 1992). Cependant, l'approche de la théorie du goût laisse en friche le rapport qu'entretiennent les pratiques musicales avec les éléments techniques socialement construits et déterminants dans les formes possibles que prend l'art.

### *Techniques, technologies et sociétés*

Cette réflexion nous conduit à un deuxième vecteur de la violence ou de la résistance : les médiations techniques et technologiques. L'importance de l'aspect technique de la musique fut très bien relevée par Weber (2004[1921]) comme étant une des limites de l'enquête sociologique portant sur les progrès techniques (Weber 1965[1917]). Pourtant, les concepts de « médiation » posent

problème quant à l'interprétation qu'il faut en faire (Voirol 2008). soit que l'on fasse référence à la conception sociologique d'Adorno de *Vermittlung* ou bien à une conception plus restreinte telle qu'envisagée à partir de la musique par Hennion (2007[1993]). Les conditions d'utilisation des *médiums* sont marquées d'une part de contraintes internes liées aux possibilités techniques d'un *médium* (McLuhan 1965), même si elles ne réduisent pas complètement l'agentivité des individus (Taylor 2001). D'autre part, elles sont externes, liées aux modes socialisation et au contexte dans lequel s'inscrit une technologie donnée (Bijker *et al.* 1987; Oudshoorn et Pinch 2005). Bref, des formes différentes de résistance sont envisageables par rapport à la dimension technologique de la musique, pourtant souvent considérée comme forme de contrôle par la technique.

En effet, une des premières possibilités est le refus d'employer certaines technologies (Wyatt 2005). Selon le « Pew » en 2009, 86 % des individus (aux États-Unis) qui n'utilisent pas Internet n'en ressentent pas non plus le désir. Ils représentaient tout de même 20 % de la population américaine en 2009. De plus, 21 % des non-utilisateurs ont déjà été utilisateurs (The Pew Research Center's Internet & American Life Project 2009). Ces chiffres nous font voir qu'au-delà de la « fracture technologique » qui séparerait les pays déshérités et les pays riches, il y a le constat qu'il existe des individus qui ne désirent pas employer ces technologies. Il serait aussi avantageux comme le souligne Wyatt d'être attentif au rôle que les non-utilisateurs peuvent jouer dans la construction des dispositifs techniques et des pratiques sociales qui s'en dégagent (2005:13). Sinon, en ce qui concerne la résistance à l'aide de la technologie, on ne pourra jamais répéter assez la thèse de Castells sur la culture Internet (2002:Chap. 2). Des valeurs différentes existent au fondement des principes de régulation d'Internet qui s'opposent à celles du marché capitaliste. Elles sont portées par la culture académique ayant introduit une volonté de parfaire les connaissances selon les postulats de réplification des expériences, de réflexivité et de la scientificité, bien souvent au-delà des seuls gains personnels. De plus, les premiers grands utilisateurs, ou les « hackers » pour utiliser son expression, ont aussi participé à imprégner cette culture de leurs idéaux.

Donc, il n'est pas nouveau que le réseau d'échange d'information serve à créer des espaces où la résistance se développe. Ce qui devrait susciter notre curiosité, c'est qu'Internet ne soit pas devenu exclusivement un lieu des résistances. Cette notion rappelle la thèse de Boltanski et Chiapello (1999) selon laquelle « l'esprit du capitalisme », soit sa dimension idéologique, est en mutation permanente, constamment préoccupé qu'il est de récupérer les critiques pour en faire une partie intégrante de son éthique. Un même processus de violence et de résistance et de récupération associé à la musique se produit à travers les médiations des systèmes sociotechniques.

## Des règles de la méthode

Dans la tradition des *Science and Technology Studies*, une grande attention a été accordée à la description des processus qui participent aux modes d'utilisation des formes de notre médium numérique lors de son déroulement. Cette exploration fut réalisée sous le mode de l'ethnographie à partir des technologies numériques dont nous discuterons les mérites et les limites. Les processus pertinents, afin de mieux comprendre l'activité sociale qui s'y déroule, furent abordés en mettant à profit la capacité à obtenir des informations de l'expérience personnelle du chercheur. Ce mode d'observation a été mis à profit afin d'explorer les possibilités techniques et les modalités d'utilisation de différents sites d'observation. L'ethnographie en ligne implique tout de même certains débats quant à sa valeur méthodologique. Mais, elle s'est avérée importante afin de rendre compte d'observations préalables de ce monde de l'art (Becker 2008[1982]).

### *L'ethnographie en ligne*

Même si l'ethnographie numérique a longtemps été décrite comme apportant plus de biais que de bien, de moins en moins de chercheurs discréditent les résultats des différentes observations réalisées sur la plateforme Internet et autres réseaux. Alors qu'encore récemment le travail de terrain ethnographique était défini comme : « [...] the systematic study, primarily through long-term, face-to-face interactions and observations, of everyday life » (Bailey 2007:2, cité dans Murthy 2008:848), Murthy commente cette définition de l'ethnographie, qui excluait d'emblée toutes médiations multiples (Despoix 2008). Pour l'auteur, cette absence des interactions « médiales » pose un problème criant pour la sociologie contemporaine : « [This article has sought, out] to raise an alarm when the sociological “field” continues to be delimited to traditional physical configurations. What Bailey's definition wholly misses is that “everyday life” for much of the world is becoming increasingly technologically mediated. » (Murthy 2008:849)

Ainsi, Murthy argumente sur les possibilités offertes par Internet pour construire une « ethnographie numérique » pleinement assumée et ainsi marquer une distinction entre celle-ci et l'ethnographie traditionnelle. Selon l'auteur, Internet produit un nombre croissant de contenus pouvant servir aux ethnologues. Lysloff (2003) rapproche l'ethnographie en ligne de l'analyse de texte pour l'anthropologie plus conventionnelle. La différence est que, selon lui, cette communication se situe dans une sphère d'interaction « virtuelle » et non « actuelle », qui est bien séparée. Toutefois, les interactions ont une valeur

dans ledit monde réel. Garcia *et al.* (2009) assument quant à eux pleinement l'argument voulant que ces deux mondes ne soient pas complètement séparés où, qui plus est, un monde serait relégué à ne pas appartenir au réel.

### *Observations préalables et contexte historique*

Travaillant souvent avec l'enregistrement numérique en 1998, la plupart des professionnels se rendaient à l'évidence que ce médium était prometteur et réservait de belles surprises dans l'avenir (Pouts-Lajus 2004; Vinet 2004). Malgré certaines résistances—concernant les qualités acoustiques de l'échantillonnage numérique—, les possibilités offertes par ce médium semblaient sans limites dans « la gestion » du matériau sonore (Pichevin 1997). Mais il y avait toujours comme objectif de la performance des musiciens le « motif » d'en faire un disque compact. Ce dernier, « objet physique », serait vendu avec toutes les contraintes que cela suppose, tels transport, manutention, douanes, bris, etc.

Peu de temps après, la situation a bien changé, avec Napster un peu avant 2000, ainsi que l'explosion des radios Internet (Madden 2009). Ajoutons à cela l'apparition des disquaires virtuels qui ont modifié le rapport au produit culturel et bien sûr à la valeur de marchandisation de la musique en corrélation avec le problème qui est soulevé par le piratage et nous obtenons des conditions propices pour le développement de pratiques musicales alternatives (Chafe 2009).

Désormais à partir d'un ensemble « d'information » électromagnétique formant un fichier, il devient possible d'écouter sa musique dans des situations, des conditions et avec une versatilité jusque-là impensable, ce qu'il convient de nommer le *médium* numérique. Ce nouveau *médium* s'inscrit dans un ensemble que je nommerais un « système sociotechnique » (emprunté à Hughes 1983), système aujourd'hui quasi omniprésent et qui s'avère être au cœur d'un changement de perception de toutes productions de contenu culturel potentiellement artistique : discours, images, vidéo et, bien entendu, musique. Les formes différentes du *médium* ont pour conséquences de développer des pratiques sociales et des pratiques musicales de plus en plus participatives (Lenhart and Madden 2005; Madden 2004).

### MySpace : exemple des pratiques musicales « réflexives »

Le cas du site MySpace.com, fondé en 2003, est très intéressant. Il s'agit d'un site de réseau social qui s'est rapidement spécialisé autour des pratiques mu-

sicales et sociales reliées à la musique—contrairement à d'autres sites, dont Facebook.com comptant le plus grand nombre d'utilisateurs (Bruno 2009). MySpace.com représente un cas limite de l'idéaltype des pratiques réflexives faisant indirectement référence au concept de réflexivité de Giddens (1994) : des processus par lesquels les connaissances sur le monde, souvent scientifiques (dans notre cas artistique et technique), sont réintroduites pour ensuite servir à modifier les modes d'action sociale qui vont exiger la redéfinition des connaissances que nous avions auparavant. Quelques explications s'imposent sur le fonctionnement de ce site, issues de l'observation participante conformément aux méthodes d'ethnographie en ligne.

Tout d'abord, ce site est composé de millions de pages d'utilisateurs et de page de services divers allant du forum de discussion traditionnel aux fonctions avancées telles qu'un service de karaoké ou encore la possibilité d'afficher ou de consulter une liste d'événements ayant lieu dans une région donnée. Chaque page d'utilisateur correspond, d'une certaine façon, à un site Internet personnel—d'où le nom MySpace—qu'il est possible de personnaliser à l'aide « d'applets » (des micrologiciels intégrés à une page) ou encore par l'introduction de différents types de codes informatiques tels le HTML, DHTML, CSS, etc., bref, une activité sociale dans le sens de Luhmann (1998) : une communication. Les logiciels de lecture permettant l'écoute de musique par « diffusion par flux » représentent « l'applet » la plus communément employée sur MySpace.com dans le but « d'afficher » les goûts musicaux, bien qu'environ 8 000 applications différentes soient répertoriées par ce site (Bruno 2009)<sup>3</sup>. À partir du moment où deux personnes deviennent « amis » (*friends*), elles peuvent écrire des commentaires sur la page personnelle de l'autre. Bien que le nom donné au type de contact établi dans ces sites soit explicite, le rôle premier n'est pas de fraterniser, mais plutôt de lier deux utilisateurs et d'établir, par conséquent, un canal privilégié de transmission d'informations à travers l'interface de la page personnelle. Les contacts peuvent aussi bien être conçus comme utilitaires.

La « vocation » musicale, si on peut dire, du site MySpace.com a stimulé la création de services qui rejoignent les besoins des artistes et des musiciens de mettre en ligne leurs pièces. Depuis, MySpace.com offre de créer différents types de compte d'utilisateur : des comptes pour les groupes musicaux, les réalisateurs ou encore les acteurs et comédiens. Ce compte devient une vitrine à travers laquelle les utilisateurs intéressés ont la possibilité de trouver tout à la même place. Lorsqu'un usager « artiste » s'inscrit, il lui est impossible d'ajouter sur sa page personnelle des musiques à partir de la « liste musicale » (*playlist*) d'un autre membre ou d'un artiste. Et depuis octobre 2009, les artistes ont la possibilité de connaître les caractéristiques des utilisateurs

qui ont écouté leur musique et de connaître les statistiques d'écoute, leur permettant ainsi d'obtenir une certaine autonomie face aux intervenants en marketing de l'industrie musicale chargés de ce genre de tâches. Par ailleurs, les pages possèdent aussi d'autres caractéristiques de type blogue et d'hyperliens, et il devient facile d'ajouter d'autres formes de renseignements : les dates des concerts, des vidéos ou entrevues vidéo, des liens avec les disquaires virtuels, la vente de produits dérivés, etc. Donc moyennant un investissement de temps, ce service peut rapidement se transformer en outil avancé de marketing, court-circuitant les intermédiaires de la distribution et modifiant les rapports de pouvoir potentiellement en faveur des artistes.

Un autre aspect important se dévoile dans le service de karaoké offert sur le site. Non seulement permet-il une interaction jusque-là impossible avec les autres formes de diffusion, mais il facilite la pratique d'activités musicales pour des gens qui n'ont pas nécessairement l'équipement, l'envie ou la formation pour s'adonner à leur pratique amateur, tout en ayant une présence théoriquement mondiale. MySpace.com leur permet d'être présents au-delà du milieu qu'ils peuvent rejoindre en résistant aux médiations traditionnelles de l'industrie culturelle et de leur effet de sanction comme forme symbolique de violence. Un utilisateur peut s'enregistrer et se faire ainsi tout un catalogue de chansons qu'il interprète à la place de l'artiste original dévoilant son habilité vocale, ses affiliations et ses goûts musicaux qui seront éventuellement évalués, critiqués, commentés... directement par les autres utilisateurs.

L'activité sur de tels sites de réseautage est extrêmement diversifiée et tend vers une gestion coordonnée et intégrée de différents supports médiatiques pour susciter un intérêt chez les visiteurs. Toutefois, qu'en est-il de ces pratiques qui subvertissent les systèmes sociotechniques utilisés dans les pratiques musicales en créant des « sites de résistance » et dans quelle mesure, s'ils le sont, représenteront-ils cette résistance face aux institutions « légitimes »?

## Les sites Internet de réseautage, des sites de résistance

Depuis quelques années, les interfaces et les systèmes informatiques se sont développés en permettant de référencer l'activité de tous les utilisateurs de la toile, appelée *Web*, ce qui a eu pour effet d'étendre les possibilités de participation des utilisateurs. C'est ainsi que certains sites se sont mis à solliciter la participation croissante de leurs visiteurs en contribuant à l'expansion des contenus qu'ils affichent sur le *Web*. Il leur est demandé, par exemple, d'évaluer des produits, d'écrire des commentaires, de soumettre du contenu multimédia original ou modifié. C'est ce qu'il est de plus en plus convenu



d'appeler le *Web 2.0*. Ce terme répond avant tout aux besoins des entrepreneurs de la toile de distinguer les différents services prenant place sur la plateforme (Beer 2008: 224) et offrant des cadres de participation différents : consommateur versus consomm-acteur (Quoniam et Boutet 2008).

### *Caractéristiques idéaltypiques*

Ce nouveau mode de participation présuppose la possibilité de retracer les interventions en identifiant les utilisateurs qui produisent une interaction donnée. Ainsi, dès que nous désirons approfondir les possibilités de ces sites, il faut accepter de perdre une partie de notre anonymat, celui-ci caractéristique des modes de diffusion avant l'arrivée d'Internet, où aucune personnalisation du contenu n'est possible, que ce soit la radio ou la télévision. Ce mode de diffusion est souvent gratuit pour l'instant, mais une caractéristique propre au *médium* numérique est d'offrir l'une et l'autre alternative sans problème : les connexions sont identifiées et repérables grâce à un système d'adresse IP où toute activité peut-être mesurée, archivée, reconstruite afin d'en personnaliser l'utilisation. L'investissement personnel prend toute son importance. Il implique du temps ou des connaissances techniques du monde de l'informatique toujours plus importantes lors du formatage sur mesure de son « profil ».

Le mode de diffusion réflexif se distingue des autres modes par l'introduction de nouveautés qui ne sont pas d'intérêt pour la seule diffusion de musique. La musique s'y trouve intégrée dans un ensemble beaucoup plus vaste de « produits culturels » multimédias qui participent, grâce aux hyperliens, à l'exploration de la production culturelle par un nouveau mode de « référencement » favorisant une approche interactive plutôt que narrative. Alors que l'industrie musicale avait senti le besoin de diviser l'offre de produit en segment toujours de plus en plus spécialisé (Rock, Pop, Techno, etc.), sur ces nouveaux sites, il est possible de résister à cet étiquetage en laissant les auditeurs apposer des étiquettes (*Tags*) et ainsi se retrouver peut-être dans des catégories qui pourraient paraître contradictoires. Par la présence croissante des étiquettes, on a engendré le phénomène inverse soit l'obsolescence des étiquettes, dans la mesure où elles perdent un peu de leur importance pour distinguer les genres musicaux.

Toutes ces petites modifications techniques se reflètent dans le mode d'écoute. Ainsi, les sites offrent des listes de lecture sous la forme de « suggestion », qui peuvent être facilement court-circuitée. L'attitude active à la base de ces sites conduit aussi, bien souvent, à assouvir spontanément la curiosité par une recherche en mode dit « multitâches », tout cela inter-

rompant momentanément le cours de l'activité principale pour satisfaire un besoin « musical » qui gagne dès lors à être de courte durée. Un effet sur l'esthétisation de la musique est sous-tendu par de telles pratiques.

Un dernier aspect se rattache à la notion de « groupe d'appartenance ». Cette notion ne s'oppose pas nécessairement à celle de hiérarchie, mais dans le cas qui nous occupe, cela démontre un changement dans la structuration des mondes de la musique. De nombreux échelons hiérarchiques de l'industrie culturelle deviennent peu à peu désuets. Sans aller jusqu'à parler de démocratisation, l'augmentation des pratiques amateurs et de leur diffusion introduit aussi un besoin d'évaluation « par les pairs » typique du milieu académique et d'Internet. Auparavant, les diffuseurs se répartissaient en de nombreux paliers décisionnels clairement hiérarchisés qui généraient un produit intégré facilement dans la structure de diffusion sous forme de programme (Ahlkvist 2001; Goodwin 1992). Ils offraient, par conséquent, un produit médiatique extrêmement formaté, comme le soulignait McLuhan (1965).

*De quelles modalités de résistance parle-t-on?*

Comme il fut avancé, le site MySpace.com a très vite entrepris de donner les moyens aux artistes musiciens de mettre en ligne leurs propres œuvres, attirant ainsi un grand nombre d'artistes indépendants. À charge de revanche, Internet et les technologies basées sur le médium numérique changent la donne. Tous ces moyens techniques permettent de mieux cibler l'auditoire potentiel comme cela se fait dans l'industrie, mais sans avoir recours aux services payants de l'industrie culturelle affaiblissant du même coup le pouvoir de celle-ci et instituant une forme de résistance. Par ailleurs, cette dernière est perturbée par tous les changements dans les pratiques sociales d'écoute de musique. Le meilleur exemple est la réaction tardive d'un agent très influent comme *Billboard* face à son incapacité de tenir compte de la musique distribuée gratuitement sur Internet dans le calcul de ses Palmarès (*Charts*).

Donc, une première piste de résistance se développe à l'encontre des déterminismes économiques de la production musicale, mais aussi technologiques. À partir du moment où les moyens nécessaires à l'enregistrement numérique deviennent plus abordables (Madden 2004; Pouts-Lajus 2004), les artistes en profitent pour télécharger des versions numériques sur Internet pour les soumettre à qui veut bien les entendre et par le fait même, éventuellement, les modifier (Lenhart and Madden 2005; Madden 2009). Ce qui avait d'ailleurs ému David Bowie qui s'était fait apôtre de cette perspective de partage au détriment des droits d'auteurs l'opposant ainsi à Metallica. Dans les faits, seule une petite minorité des utilisateurs vont faire

un usage dit « créatif » des œuvres des autres. Par contre, il semble y avoir un courant de résistance de plus en plus marqué quant au fait de payer pour obtenir les droits de reproduction des œuvres musicales. Les appareils de télécommunication devenant toujours de plus en plus populaires et diversifiés, la population la plus susceptible de « piratage », les adolescents et futurs « citoyens », est de plus en plus sollicitée par le marketing, mais le revenu disponible n'est pas pour autant conséquent (Cooper et Harrison 2001 ; Patokos 2008).

Une deuxième piste de résistance se dessine contre les déterminismes juridiques et politiques. Pour empêcher la libre circulation des biens musicaux sur lesquels des droits légaux sont acquis, les gouvernements et les entrepreneurs de l'industrie musicale n'avaient que les tribunaux ou des technologies fondées sur la domination des lecteurs de CD : les DRM ou *Digital Rights Management*. Cette réaction leur est défavorable, dans la mesure où ils punissent ainsi durement un petit nombre (violence « légitime » par les lois) pour des méfaits relativement acceptés socialement (déviance sociale). Pourtant, le mode de fonctionnement d'Internet fait en sorte que les règles du droit national sont rapidement dépassées (Dolata 2008; Leyshon *et al.* 2005). La « presque » libre circulation des fichiers de musique numérisée a permis le développement de nouveaux systèmes informatiques plus puissants et a favorisé l'avènement de ce que nous appelons la « globalisation » en mettant une pression croissante sur la capacité asymétriquement répartie sur la planète du débit d'information des réseaux informatiques (Lee 2009). L'exemple de la Corée est très intéressant. Des acteurs ont très rapidement pris le contrôle du phénomène de circulation des fichiers numériques grâce à une particularité : la scène nationale. En effet, en Corée tout comme au Japon, une grande partie de la musique dite populaire est produite localement. Toutefois, l'industrie musicale y est dominée par les entrepreneurs des technologies de l'information et des communications. La chute de profits constatée par le passage d'une industrie musicale vendant des disques, industrie extrêmement lucrative, à la vente de fichiers audionumériques n'a pas affecté autant le marché coréen. Cette tendance commence à être observée dans d'autres sociétés (Leyshon *et al.* 2005). Ces auteurs constatent une reconfiguration de l'économie de la musique en tant que subordonnée au sein d'une industrie du divertissement. Délaissant l'industrie manufacturière, l'industrie musicale va sensiblement se retirer de la partie production pour proposer des services de diffusion. Ainsi, la résistance que permet Internet dans certaines sociétés est le résultat de configurations particulières liées aux rapports de pouvoir qui structurent les mondes de la musique encore fortement « nationaux ».

## Conclusions

Puisque ces observations soutiennent la thèse de l'adaptabilité du régime économique capitaliste (Boltanski et Chiapello 1999), nous terminons en proposant que le site MySpace.com n'est probablement déjà plus un espace de résistance. En effet, depuis septembre 2008, ayant inauguré la section *MySpace Music* issue d'une entente avec les principaux distributeurs du divertissement, le site MySpace.com :

1. S'est vu dépassé par son concurrent Facebook pour le nombre de membres;
2. A vu sa fréquentation diminuer et le temps passé sur ces pages se réduire;
3. Est devenu le théâtre d'une enchère publicitaire sans précédent.

Alors que de nombreux sites de réseaux sociaux possèdent des applications permettant la lecture de fichiers audionumériques, MySpace.com s'est engagé commercialement avec les quatre principaux distributeurs du divertissement, les *Majors* (EMI, Warner, Sony, Universal), augmentant du même coup la présence des artistes professionnels sur le site et l'intégration plus avant de l'ensemble de la plateforme dans l'industrie de la musique (Leonard 2008). Les liens entre MySpace.com et Amazon.com ou encore le iTunes Music Store se sont affermis (Leonard 2008). La fonction de *playlist* est par ailleurs permise et même encouragée depuis le lancement de *MySpace Music*, en ce qui concerne les utilisateurs non musiciens, dans la mesure où ils respectent les droits d'auteurs et les termes d'utilisation du site, ce qui veut dire placer dans cette liste des fichiers « légaux » (Ardito 2007). Désormais, l'ajout à la *playlist* se fait d'un simple clic.

Les *Majors*, se rendant compte que la seule voie juridique serait insuffisante, ont décidé de conclure un partenariat par lequel les utilisateurs de MySpace.com pourraient afficher les fichiers avec les droits sur leur page, mais seraient dirigés vers l'achat pour d'autres utilisations des fichiers (Leonard 2008:31). Cette gratuité devait être compensée par des revenus publicitaires, considérés par certains comme étant irréalistes (Bruno 2009:5). MySpace.com est donc menacé par ses promesses de profits auprès d'acteurs désespérés de trouver un moyen de contrer cette résistance à une marchandisation des produits artistiques terriblement contraignante que proposait l'industrie culturelle avant l'arrivée d'Internet. Malgré ce constat, l'analyse de la production de pratiques musicales se situant en marge des grandes institutions à travers des « systèmes sociotechniques » reste socialement et structurellement possible.

Encore aujourd'hui, la musique opère une fonction symbolique de renouvellement des visions du monde, certains diront même prophétique (lire Attali 2001[1977]). Demandons-nous ainsi quel rôle tient l'esthétique dans le projet musical des nouveaux sites de résistance et comment elle s'oppose aux modes d'expression dominants des produits culturels « *mainstream* ». Cette résistance se distingue cependant dans la mesure où elle est motivée par les valeurs et non uniquement par l'insuffisance des conditions matérielles, renvoyant au type d'action rationnelle en valeur (Weber 2002[1921]). « Voluntary rejection of a technology raises the question of whether non-use of technology always and necessarily involves inequality and deprivation. In other words, is the policy assumption that all non-users of a particular technology wish to become users appropriate? » (Wyatt 2005:79). L'être humain n'étant pas « parfaitement » rationnel en tout temps (Marsden 2002), la possibilité de changer de position subsiste, d'où l'importance de l'agentivité et des discours dans les analyses contemporaines des rapports de pouvoir. ❁

## Notes

1. Il est courant de parler de « mondialisation » en français pour désigner un processus d'interaction et d'interdépendance croissant des différentes parties du monde. Par contre, ce mot rend mal compte de certains changements particuliers dans le domaine des télécommunications et de la production culturelle en raison des développements exponentiels des capacités qu'offrent les technologies de l'information et des communications (TIC). C'est pourquoi nous marquons cette différence en utilisant le terme de plus en plus accepté de « globalisation ».

2. Kahn-Harris a développé une généalogie intéressante du concept de « scène » fondée sur une différenciation progressive avec le concept de « contre-culture » (*subculture*) qui n'était plus adéquat (Kahn-Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal : Music and Culture on the Edge*. Oxford; New York: Berg).

3. En comparaison, il y aurait plus de 52 000 applications disponibles pour le site Facebook.com.

## Références

- Ahlkvist, Jarl A. 2001. « Programming Philosophies and the Rationalization of Music Radio ». *Media Culture Society* 23(3):339-358. <http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/23/3/339> (22 novembre 2007).
- Ardito, Stephanie C. 2007. « MySpace and YouTube Meet the Copyright Cops ».

- Searcher 15(5):24-34. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=buh&AN=25031311&site=ehost-live> (26 juin 2009).
- Attali, Jacques. 2001[1977]. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard; PUF.
- Becker, Howard Saul. 2008[1982]. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beer, David. 2008. « Making Friends with Jarvis Cocker: Music Culture in the Context of Web 2.0 ». *Cultural Sociology* 2(2):222-241.
- Bijker, Wiebe E., Thomas Parke Hughes, et Trevor J. Pinch. 1987. *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Boltanski, Luc, et Eve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bruno, Antony. 2009. « Myspace Reloaded ». *Billboard* 121(18):5-5. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=buh&AN=39565900&site=ehost-live> (26 juin 2009).
- Castells, Manuel. 2002. *La galaxie Internet*. Traduction de Paul Chemla. Paris: Fayard.
- Chafe, Chris. 2009. « Tapping into the Internet as an Acoustical/Musical Medium ». *Contemporary Music Review* 28(4):413-420.
- Cooper, Jon, et Daniel M. Harrison. 2001. « The Social Organization of Audio Piracy on the Internet ». *Media Culture Society* 23(1):71-89.
- Coulangeon, Philippe. 2004. « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie ». *Sociologie et sociétés* 36(1):59-85.
- Crane, Diane. 1992. « High Culture Versus Popular Culture Revisited: a Reconceptualization of Recorded Cultures ». In *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, sous la direction de Michèle Lamont et de Marcel Fournier, 58-74. Chicago: University of Chicago Press.
- Despoix, Philippe. 2008. « Le médium technique: objet et a priori ». *Revue de Synthèse* 129(3):341-361.
- Dolata, Ulrich. 2008. « Das Internet und die Transformation der Musikindustrie ». *Berliner Journal für Soziologie* 18(3):344-369.
- Elias, Norbert. 1991. *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Etzkorn, K. Peter. 1974. « On Music, Social Structure and Sociology ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5(1):43-49.
- Garcia, Angela Cora, Alecea I. Standlee, Jennifer Bechkoff, et Cui Yan. 2009. « Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication ». *Journal of Contemporary Ethnography* 38(1):52-84.
- Giddens, Anthony. 1994. *Les conséquences de la modernité*. Paris: L'Harmattan.
- Goodwin, Andrew. 1992. « Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music ». In *Popular Music and Communication, Sage focus editions, Vol 89*, sous la direction de James Hull, 75-100. Newbury Park, California:

Sage Publications.

Hennin, Antoine. 2007[1993]. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris: Edition Métailié.

Honigsheim, Paul. 1973. *Music and Society; the Later Writings of Paul Honigsheim*, sous la direction de K. Peter Etkorn. New York: J. Wiley.

Hughes, Thomas Parke. 1983. *Networks of Power : Electrification in Western Society, 1880-1930*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Kahn-Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal : Music and Culture on the Edge*. Oxford ; New York: Berg.

Lamont, Michèle, et Marcel Fournier. 1992. *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago Press.

Lee, Jung-yup. 2009. « Contesting the digital economy and culture: digital technologies and the transformation of popular music in Korea ». *Inter-Asia Cultural Studies* 10(4):489 - 506.

Lenhart, Amanda et Mary Madden. 2005. « Teen Content Creators and Consumers ». *Pew Internet & American Life Project*:i-vi, 1-22 [http://www.pewinternet.org/~media/Files/Reports/2005/PIP\\_Teens\\_Content\\_Creation.pdf](http://www.pewinternet.org/~media/Files/Reports/2005/PIP_Teens_Content_Creation.pdf). pdf (4 février 2010).

Leonard, Devin. 2008. « MySpace Sets Music Free ». *Fortune* 158 (6):31-33. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=buh&AN=34909126&site=ehost-live> (26 juin 2009).

Leyshon, Andrew, Peter Webb, Shaun French, Nigel Thrift, et Louise Crewe. 2005. « On the Reproduction of the Musical Economy after the Internet ». *Media Culture Society* 27(2):177-209.

Luhmann, Niklas. 1998. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lull, James. 1992. « Popular Music and Communication. An Introduction ». In *Popular Music and Communication, Sage focus editions*, sous la direction de James Lull, 1-32. Newbury Park, California: Sage Publications.

Lysloff, René T. A. 2003. « Musical Community on the Internet: An On-Line Ethnography ». *Cultural Anthropology* 18(2):233-263.

Madden, Mary. 2004. « Artists, Musicians and the Internet ». i-x, 1-51. [http://www.pewinternet.org/~media//Files/Reports/2004/PIP\\_Artists.Musicians\\_Report.pdf](http://www.pewinternet.org/~media//Files/Reports/2004/PIP_Artists.Musicians_Report.pdf). pdf (4 février 2010).

\_\_\_\_\_. 2009. « The State of Music Online: Ten Years After Napster ». <http://www.pewinternet.org/Reports/2009/9-The-State-of-Music-Online-Ten-Years-After-Napster.aspx> (4 février 2010).

Marsden, David. 2002. « Pour un individualisme méthodologique à composante sociale et à rationalité limitée ». *Sociologie et sociétés* 34(1):113-116.

McLuhan, Marshall. 1965. *Understanding Media : the Extensions of Man*. Toronto: McGraw-Hill.

Murthy, Dhiraj. 2008. « Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research ». *Sociology* 42(5):837-855.

- Oudshoorn, Nelly, et Trevor J. Pinch, dirs. 2005. *How Users Matter: The Co-Construction of Users and Technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Patokos, Tassos. 2008. « A New Era for the Music Industry: How New Technologies and the Internet Affect the Way Music is Valued and Have an Impact on Output Quality ». *Panoeconomicus* 55(2):233-248.
- Peterson, Richard A. 2004. « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives ». *Sociologie et sociétés* 36(1):145-164.
- Peterson, Richard A., et Roger M. Kern. 1996. « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review* 61(5):900-907.
- Pichevin, Aymeric. 1997. *Le disque à l'heure d'Internet : l'industrie de la musique et les nouvelles technologies de diffusion*. Paris ; Montréal: L'Harmattan.
- Pouts-Lajus, Serge. 2004. « Musiciens amateurs: l'essor des pratiques informatiques ». In *Révolutions industrielles de la musique; Cahiers de médiologie*, Vol. 18, sous la direction de Bernard Stiegler et de Nicolas Donin, 166-167. Paris: Fayard; IRCAM.
- Quoniam, Luc, et Charles-Victor Boutet. 2008. « Web 2.0, la révolution connectique ». *Document numérique* 11:133-143.
- Taylor, Timothy Dean. 2001. *Strange Sounds : Music, Technology and Culture*. New York: Routledge.
- The Pew Research Center's Internet & American Life Project. 2009. « Data Sets ». Vol. 2009: PEW Research Center.
- Vinet, Hugues. 2004. « Explorer la musique à l'âge numérique ». In *Révolutions industrielles de la musique; Cahiers de médiologie*, Vol. 18, sous la direction de B. Steigler et de N. Donin, 191-199. Paris: Fayard; IRCAM.
- Voirol, Olivier. 2008. « Médiations et théorie critique : Questions et actualité d'un projet sociologique : Médiations ». *Réseaux* (148):47-78.
- Weber, Max. 1965[1917]. « Essai sur le sens de la «neutralité axiologique» dans les sciences sociologiques et économiques ». In *Essais sur la théorie de la science*, 399-477. Paris: Plon.
- \_\_\_\_\_. 2002[1921]. *Wirtschaft und Gesellschaft : Grundriss der verstehenden Soziologie*, sous la direction de J. Winckelmann. Tübingen, Germany: Mohr-Siebeck.
- \_\_\_\_\_. 2004[1921]. « Zur Musiksoziologie ». In *Max Weber Gesamtausgabe*, Vol. 14, sous la direction de C. Braun et de L. Finscher. Tübingen, Germany: Mohr.
- Williams, Raymond. 1989. *Resources of Hope : Culture, Democracy, Socialism*. London; New York: Verso.
- Wyatt, Sally. 2005. « Non-Users Also Matter: The construction of Users and Non-Users of the Internet ». In *How Users Matter: The Co-Construction of Users and Technology*, sous la direction de Nelly Oudshoorn et de Trevor J. Pinch, 67-79. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.