

culture
et
(in)dépendance

OLIVIER ALEXANDRE

SOPHIE NOËL

AURÉLIE PINTO

SOUS LA DIRECTION DE

les enjeux
de l'indépendance dans
les industries culturelles



culture et (in)dépendance

les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles

« Indépendant », « alternatif », « *indie* », « *underground* », « avant-garde », « de création »... Depuis les années 1970, la revendication d'indépendance a pris une importance grandissante dans les univers de production culturelle. Qu'elle se rapporte à des contenus, des méthodes de travail ou des dispositifs de médiation, cette revendication propose une alternative à la domination des groupes et des productions *mainstream*. Son succès conduit cependant à s'interroger sur la cohérence même d'une notion progressivement transformée en label de qualité.

À travers douze contributions traitant de l'édition, du cinéma, de la musique, des médias et de la vulgarisation scientifique, cet ouvrage montre en quoi l'indépendance relève d'une construction sociale tributaire de son environnement institutionnel et marchand. Des ondes aux écrans, de l'Europe aux États-Unis, des managers aux artistes, il met en évidence le balancement entre artisanat de création et recherche d'une structuration économique pérenne.

En mettant à distance la dénonciation ritualisée de l'hégémonie des majors et autres « grands groupes » et en s'appuyant sur des terrains ancrés dans différents contextes nationaux, ce livre fait le pari d'une approche transversale pour mieux saisir la manière dont l'indépendance irrigue et structure des filières trop souvent envisagées de manière cloisonnée. Il éclaire ainsi une catégorie de référence des industries culturelles paradoxalement peu étudiée par les sciences sociales, et permet de saisir l'évolution des rapports de force dans des secteurs confrontés à une rationalisation économique et à des mutations technologiques de grande ampleur.

OLIVIER ALEXANDRE est sociologue, chargé de recherche au CNRS.

SOPHIE NOËL est sociologue et maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 13 (LabSic).

AURÉLIE PINTO est sociologue et maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (IRCAV).

Culture et (in)dépendance

Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles



P.I.E. Peter Lang

Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ICCA

INDUSTRIES CULTURELLES, CRÉATION, NUMÉRIQUE

sous la direction de Bertrand Legendre et François Moreau

Sous l'égide du LABORatoire d'EXcellence ICCA (Industries Culturelles et Création Artistique), cette collection réunit les résultats de recherches consacrées aux différentes industries culturelles, traditionnelles comme le cinéma, la télévision, la musique ou l'édition, ou plus récentes comme la vidéo ou le jeu vidéo. Elle privilégie une perspective interdisciplinaire pour étudier les dispositifs de médiation et de promotion, les pratiques de consommation et les mutations induites par des mouvements de fond comme la mondialisation ou la numérisation, qui bouleversent aussi bien les processus de création des contenus que les modes de financement et de distribution de la production.

Conseil scientifique de la collection :

Fabrice ROCHELANDET – IRCAV (Université Paris 3)

François MOREAU – CEPN (Université Paris 13)

Pascale GARNIER – EXPERICE (Université Paris 13)

François MAIRESSE – CERLIS (Université Paris 3)

Emmanuel MAHÉ – ENSADLab (ENSAD)

François JOST – CEISME (Université Paris 3)

Philippe BOUQUILLION – LabSIC (Université Paris 13)

Céline BLOUD-REY – IRDA (Université Paris 13)

Olivier ALEXANDRE, Sophie NOËL et Aurélie PINTO (dir.)

Culture et (in)dépendance

Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles

Industries culturelles

Vol. 2

Avec le soutien du LabEx ICCA.

Réalisation de la couverture : Geneviève Chaudoye.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.a.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2017

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

www.peterlang.com ; brussels@peterlang.com

ISSN 2506-8741

ISBN 978-2-8076-0465-0

ePDF 978-2-8076-0466-7

ePUB 978-2-8076-0467-4

MOBI 978-2-8076-0468-1

DOI 10.3726/b11666

D/2017/5678/61

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

Table des matières

Introduction	9
Membres du Conseil scientifique de l'ouvrage	17

PARTIE I

L'INDÉPENDANCE, UN NOUVEAU RÉCIT

Généalogie d'une catégorie zombie. Des médias de masse à la culture <i>mainstream</i> aux États-Unis	21
<i>Michael Z. NEWMAN</i>	
Qu'est-ce que l'<i>indie</i> rock ?	35
<i>J. Ryan HIBBETT</i>	
Raconter une autre histoire. La bande dessinée alternative américaine entre autonomie et aspirations à la légitimité artistique	51
<i>Jean-Matthieu MÉON</i>	

PARTIE II

LA FABRIQUE DE L'INDÉPENDANCE

L'Association en toute indépendance. Distribuer, diffuser, distinguer la bande dessinée en France	69
<i>Benjamin CARACO</i>	
Dans le cadre du losange. Pratiques de l'indépendance dans le cinéma d'Éric Rohmer	87
<i>Philippe MARY</i>	
Mises en je de l'indépendance cinématographique. Le cas des réalisateurs autobiographes	101
<i>Juliette GOURSAT</i>	

PARTIE III
L'INDÉPENDANCE À L'ÉPREUVE DES INSTITUTIONS

Produire des faits autrement. L'IUT de Bordeaux, une alternative à la « neutralité » journalistique	115
<i>Samuel BOURON</i>	
L'auteur assigné à résidence ? L'écrivain contemporain dans le dispositif de la résidence d'écriture	129
<i>Sylvie DUCAS</i>	
L'« intelligence » comme (in)dépendance. L'Université de tous les savoirs (2000–2013)	145
<i>Boris ATTENCOURT</i>	

PARTIE IV
UNE INDÉPENDANCE SANS FRONTIÈRES ?

L'édition indépendante, une question de géographie. Les ressorts nationaux d'une définition transnationale	163
<i>Sébastien LEHEMBRE</i>	
Entre « trouver sa place » et « atteindre un public mondial ». Parcours d'indépendance sur la scène de musiques actuelles de Saint-Pétersbourg	179
<i>Anna ZAYTSEVA</i>	
<i>My major is indie.</i> Les stratégies de récupération du label « indépendant » par les groupes d'édition	193
<i>Tanguy HABRAND</i>	
Présentation des auteurs	207
Bibliographie générale finale	211

Introduction

La revendication d'indépendance a pris une importance grandissante au sein des industries culturelles depuis les années 1970¹. Dans les secteurs aussi différents que l'audiovisuel, l'édition, le cinéma, la musique ou le journalisme, les « indépendants » incarnent un contre-modèle particulièrement valorisé. Face aux productions dominantes, une multitude d'acteurs défendent une vision alternative en termes de contenus, d'organisation du travail, de relations aux créateurs ou aux publics. Cette conception touche une ambition directement politique quand il s'agit de contrer des abus de position dominante, d'endiguer l'uniformisation des productions, de lutter contre l'accélération de la diffusion ou de défendre la diversité culturelle.

Le terme « indépendant » s'impose ainsi comme un label à part entière, régulièrement mobilisé mais rarement mis en perspective. Ceux qui s'en réclament peuvent, de façon délibérée ou non, tirer parti du flou sémantique qui l'entoure : les connotations positives qui lui sont associées offrent en effet des rétributions symboliques - authenticité de la démarche, probité des pratiques, sincérité des intentions - attirant l'adhésion des artistes, le soutien des pouvoirs publics et la sympathie du public. La musique, l'édition ou le cinéma « indé » renvoient à des univers de production présentés comme vertueux en comparaison des objectifs de rentabilité des majors, sans que le statut économique ou les propositions esthétiques des structures indépendantes ne soient clairement identifiés. De quoi parle-t-on exactement quand on évoque l'indépendance ? S'agit-il d'une indépendance juridique, économique ou organisationnelle ? Recouvre-t-elle une dimension purement esthétique, ouvertement politique, voire idéologique ? Le cas échéant, la notion embrasse-t-elle une même réalité à New York, Paris ou Saint-Petersbourg ? Dans les années 1960 et les années 1990 ?

Au fil de son histoire, l'indépendance a pu, en effet, être convoquée pour asseoir une identité professionnelle, défendre des parts de marché, délimiter un territoire d'activité, revendiquer une filiation artistique ou obtenir des fonds publics dans des contextes historiques et économiques différenciés. Les variations sémantiques dont elle a fait l'objet reflètent

¹ Cet ouvrage s'inscrit dans la continuité du colloque organisé les 26 et 27 novembre 2015 à la MSH-Paris Nord, avec le soutien du Labex ICCA et du LabSIC de l'Université Paris 13.

cette diversité, chaque terme révélant en creux un antonyme et de multiples opposants : alternatif, *indie*, indé, *underground*, d'avant-garde, de niche, de création, auxquels font face les majors, le *mainstream*, la consommation de masse, la culture dominante et le *star system*. Cette polysémie incite à penser l'indépendance comme un continuum de positions bien plus que comme une catégorie exclusive et cohérente qui signerait un découpage binaire entre des structures, des produits et des acteurs. Ce livre invite à l'envisager comme une construction sociale, dépendante d'environnements institutionnels et marchands singuliers, soumise à des enjeux de luttes, des rapports de pouvoir et des systèmes d'opposition spécifiques. Pour cette raison, l'approche comparative se révèle précieuse. En permettant de dépasser les terminologies et découpages indigènes, elle révèle l'évolution des rapports de force au sein de secteurs culturels caractérisés par une extension du marché, une rationalisation de l'activité et des mutations technologiques accélérées.

À travers douze contributions de chercheur.es issu.es de disciplines variées, l'ouvrage explore les rôles et les significations d'une notion omniprésente et labile, en ce qu'elle concerne l'ensemble des industries de création et qu'elle recouvre une multiplicité d'usages. Alors que les logiques de filières l'emportent le plus souvent sur les approches transversales en sociologie, en économie ou en sciences de l'information et de la communication, l'analyse proposée dans cet ouvrage fait le pari de la comparaison, non seulement entre secteurs, mais aussi entre différents pays et périodes historiques. Cette perspective permet de s'émanciper d'une vision normative qui opposerait les vertus de l'« indépendance » à l'esprit prédateur des majors. Les différentes contributions s'organisent selon quatre axes thématiques, qui composent les quatre parties de l'ouvrage : l'indépendance comme un récit (I) et un univers de pratiques professionnelles (II), qui s'inscrit dans des stratégies institutionnelles (III) et dans des jeux de frontières, tant géographiques que symboliques (IV).

L'indépendance, un nouveau récit

Le travail d'analyse suppose d'éclaircir la généalogie de l'indépendance, tant en termes de pratiques que de discours sur ces dernières. L'espace de production nord-américain, qui constitue un point de référence, positif ou négatif, pour nombre d'acteurs de l'indépendance à travers le monde, fournit de ce point de vue un domaine d'exploration privilégié. En s'intéressant à la manière dont l'opposition « indé » *vs.* « *mainstream* » s'est progressivement imposée, Michael Z. Newman invite dans le chapitre introductif à mettre en perspective une actualité souvent présentée comme inédite par les commentateurs et les acteurs des industries culturelles.

Or, plusieurs générations de chercheurs ont mobilisé une conception enchantée de l'indépendance, qui serait l'unique recours contre les effets d'aliénation des productions « commerciales » et dominantes. Depuis près de cent ans, la culture, qu'elle soit désignée comme produite sur un mode indépendant et émancipateur, ou à l'inverse, suivant des procédés industriels et aliénants, est régulièrement mobilisée pour analyser les structures sociales, leur solidité et leur qualité morale. Cette constante est d'autant plus remarquable qu'elle s'inscrit dans des contextes politiques et idéologiques contrastés, de l'Allemagne des années 1930 aux États-Unis de Barack Obama.

Dans le second chapitre, Ryan Hibbett montre en quoi la permanence de ces couples d'opposition (indépendant/industriel, authentique/commercial, singulier/*mainstream*) va de pair avec des déplacements sémantiques. Le « tout indé » (*indie folk*, *indie jazz*, rock *indie*, etc.), de Bob Dylan aux White Stripes, recouvre des processus de différenciation historique et sociale. Des lycéens musiciens amateurs des années 1960 au positionnement stratégique des labels new-yorkais des années 2000 se dégage bien une mythologie de la musique indé : mélodies dépouillées, éthique de la retenue, ascèse mélodique, etc. Mais si elle a accédé au rang de modèle, c'est au prix d'un travail de reconstruction et de codification, opéré notamment par les groupes emblématiques des années 1990, multipliant les niveaux de lecture et registres de réception : l'écoute et la danse, les paroles et la rythmique, la revendication d'un genre et sa sophistication. Identifier ces degrés de l'indépendance, de la création à sa mise en récit, permet de mieux comprendre la manière dont le rock indé entrelace style musical et positionnement social, registre professionnel et pratiques amateurs, à l'image des dessins au tremblé adolescent qui rehaussent nombre de pochettes d'albums projetés régulièrement aux sommets des *charts*.

Ce double référent, des pratiques et du discours, se retrouve dans l'histoire de la bande dessinée abordée par Jean-Matthieu Méon à travers la société d'édition PictureBox. Le parcours de son fondateur met en lumière la dialectique de ce secteur, partagé entre un besoin d'élargissement de son marché et le souhait d'affirmer la grandeur artistique du *comics* par le biais d'analogies avec les avant-gardes. L'histoire recouvre de ce point de vue deux enjeux. D'un côté, l'historicité des catégories (*underground*, alternatif, indépendant) révèle l'évolution des configurations marchandes : les acteurs de l'indépendance ont vu progressivement la bande dessinée sortir de la marginalité pour accéder à un marché élargi. De l'autre, la multiplication de structures d'édition dites « indépendantes » qui s'en est suivie appelle certaines d'entre elles à se distinguer via la mise en récit de leur propre histoire (anthologies, expositions).

La fabrique de l'indépendance

S'intéresser à la fabrique de l'indépendance, c'est d'abord rendre compte des pratiques concrètes des acteurs sur les marchés de biens culturels, que ce soit aux étapes de production ou de diffusion. Mais c'est aussi s'interroger sur les conditions de possibilité du positionnement comme « indépendant » sur ces marchés. Un enjeu crucial de la définition de l'indépendance est constitué par la relation aux moyens de production : bien que le lien au marché et aux nécessités financières soit régulièrement euphémisé, sinon refusé, il s'avère cependant constamment négocié et pris pour objet par les indépendants. Si beaucoup semblent « faire de nécessité vertu » lorsqu'ils revendiquent la pauvreté de leurs ressources financières, d'autres « indépendants » refusent le développement, associé au reniement des valeurs et à la perte de contrôle de leurs créations.

L'originalité des trois chapitres qui composent cette partie est de mettre en évidence, chacun à sa manière, le lien entre les conditions de production de biens culturels et leurs caractéristiques formelles : ils permettent ainsi de ne pas se limiter à une étude « externe » des œuvres indifférente à leur compréhension « interne ». Les analyses développées ici montrent le caractère artificiel d'une lecture binaire des activités de création artistique qui séparerait les dimensions esthétiques et économiques. Elles donnent à voir combien, à chaque étape de la vie des œuvres, les choix esthétiques sont solidaires de pratiques professionnelles et économiques, soit qu'ils supposent certains styles de production réputés indépendants (circuits de diffusion spécifiques, équipes réduites, moyens techniques limités), soit que la faiblesse des ressources oblige les créateurs à certains choix de conception.

La commercialisation des albums édités par L'Association, « locomotive » de la bande-dessinée indépendante en France étudiée par Benjamin Caraco, représente un enjeu crucial pour l'identité de cette maison d'édition fondée en 1990 et qui a, depuis, acquis une importante reconnaissance publique et critique. Les pratiques de diffusion-distribution développées par l'Association sont ainsi présentées par ses fondateurs comme un outil indispensable dans la lutte pour l'existence de nouvelles formes à côté de ce qu'ils considèrent comme les « recettes » éprouvées des maisons d'édition historiques (construites autour de séries, de personnages, ou du genre de l'aventure). L'histoire de ces pratiques, retracée dans ce chapitre, montre ainsi l'existence de définitions constamment négociées des pratiques économiques considérées comme acceptables pour faire exister une alternative aux pôles dominants de production culturelle : les coups éditoriaux autour de quelques titres phares qui intéressent les distributeurs dominants comme la FNAC manifestent, de façon fort éclairante, les enjeux du maintien d'une position d'indépendant.

Les contributions de Philippe Mary et de Juliette Goursat, toutes deux consacrées au cinéma, s'intéressent aux conditions de possibilité de formes « économiques » de production au sein de l'univers culturel dont les produits sont réputés être parmi les plus coûteux à produire et à diffuser. Philippe Mary montre ainsi que l'esthétique rohmérienne peut être comprise par ses affinités avec les pratiques de production et les stratégies de distribution de ses films car, pour reprendre les mots de Rohmer cités en exergue : « Le film sera beaucoup plus vrai, plus léger, s'il est réalisé pour peu d'argent ». L'une des originalités de cette contribution est de montrer que l'« ascétisme » de Rohmer, irréductible à une stratégie et visible autant à l'image que sur le plateau, est avant tout l'expression de l'*ethos* du cinéaste.

C'est à un genre spécifique souvent situé aux marges du marché cinématographique que s'intéresse Juliette Goursat : l'autobiographie filmée. En explorant les pratiques de production et de diffusion d'un échantillon de cinéastes qui pratiquent cette forme, l'auteure montre combien la production « à l'économie » représente un trait commun à leurs films, qu'ils aient été autoproduits et diffusés dans des circuits confidentiels, ou financés de façon plus classique et distribués en salles. Un mode artisanal, voire amateur, est revendiqué par la plupart d'entre eux, ce qui répond à la fois à des exigences esthétiques et à des contraintes de production, les formes d'écriture de scénario étant souvent incompatibles avec le montage d'un dossier de financement classique auprès de maisons de production et du Centre national du Cinéma. Les contributions de Philippe Mary et Juliette Goursat montrent *in fine* les conditions de possibilité très particulières qui entourent la production de films indépendants : fidélité d'un producteur, fondation d'une maison de production dédiée, mode de production familial, financements liés à l'accumulation d'un capital symbolique important, ou encore dispositifs spécifiques de financements publics.

L'épreuve des institutions

Le succès de figures artistiques singulières et, par extension, de la catégorie d'indépendance à laquelle ils étaient associés, a pu justifier la mise en place de dispositifs de soutien public. En matière culturelle, l'indépendance s'est ainsi imposée comme une catégorie à part entière de l'action publique. La promotion active des créateurs depuis les années 1960, couplée à des besoins croissants de formation de jeunes entrants soucieux de liberté de création, expliquent qu'une série d'organisations aient placé l'indépendance au cœur de leurs principes de fonctionnement et de leurs missions. Cette reconnaissance publique recouvre une ambiguïté

morale, puisqu'elle soumet les créateurs à un régime d'attente paradoxale : la valorisation de l'indépendance par les institutions a pour envers un rapport de dépendance pratique à l'égard de ces dernières.

Les résidences d'écrivains illustrent tout particulièrement ce *double bind*. Sylvie Ducas montre en quoi leur succès recouvre une réalité ambivalente pour les écrivains concernés. Attirés par le dispositif de la résidence afin d'échapper à une condition littéraire faite d'incertitudes et de précarité, ils se retrouvent fréquemment cantonnés dans un rôle de médiateur culturel. L'animation, sur une base contractuelle, d'ateliers d'écriture, de stages de formation ou de sessions de lecture, les éloigne tant subjectivement qu'objectivement de l'image et du statut d'auteur.

Cette problématique institutionnelle se retrouve avec acuité dans la question de la formation des journalistes, évoquée par Samuel Bouron à travers le cas de l'IUT de Bordeaux dont sont issus les « atypiques » Pierre Carles et Yann Barthès. Fondé dans un contexte de démocratisation et de modernisation de l'enseignement, l'IUT a ainsi initié les promotions successives d'étudiants à des valeurs et à des formes d'expression (la littérature, la bande dessinée, les sciences sociales) *a priori* éloignées du cœur de leur métier. Héritiers de la contre-culture, soucieux de décloisonner les pratiques, les deux principaux fondateurs, Robert Escarpit et Pierre Christin, tentent ainsi de recomposer le savoir mais aussi l'éthique des apprentis journalistes marquée par l'injonction à la neutralité et la spécialisation du traitement de l'information.

Ce positionnement, étroitement lié à des figures singulières, pose la question du ressort individuel des institutions de consécration de l'indépendance. Cette problématique se retrouve de manière prégnante dans le cas de l'Université de tous les savoirs (Utls) abordé par Boris Attencourt. Portée et incarnée par Yves Michaud, professeur de philosophie ayant occupé diverses positions universitaires et extra-universitaires, il parvient à conférer une image d'indépendance à une entreprise développée sous haut patronage politique. Les jeux de rivalités, tant académiques que politiques, et de défiances entre scientifiques et responsables publics, lui permettent d'apparaître comme un homme providentiel, justifiant son indépendance au nom du savoir et de l'intelligence. Ce consensus, rendu possible par des stratégies d'alliance entre acteurs privés (à l'image des éditions Odile Jacob, du journal *Le Monde*) et publics (hauts fonctionnaires placés à la direction de l'Utls), impose l'Utls comme un modèle de démocratisation scientifique.

Une indépendance sans frontières ?

Le dernier axe de l'ouvrage invite à explorer les frontières mouvantes de la revendication d'indépendance, tant sur le plan matériel que symbolique, au niveau des pratiques comme des discours. La question des limites et des seuils se pose en effet rapidement lorsque l'on travaille sur cette question : frontières entre grosses et petites structures, entre amateurs et professionnels, mais aussi entre traditions nationales, l'émergence d'un champ culturel globalisé et d'acteurs transnationaux tendant à rebattre les cartes. Le flou entourant la notion d'indépendance permet en effet tous les « jeux » de positionnement et d'auto-définition, l'apparition d'acteurs hybrides renforçant l'idée d'un dégradé de positions plutôt que de séparations strictes, avec des acteurs qui ne sont ni totalement dépendants, ni totalement indépendants.

Imposer des définitions repérables représente pourtant un enjeu important pour certaines structures ou groupements. Sébastien Lehembre analyse ainsi le rôle d'un groupe d'intérêt professionnel tel que l'Alliance internationale des éditeurs indépendants, basé à Paris, dans la tentative d'élaboration d'une définition transnationale de l'éditeur indépendant à partir des années 1990. Il revient sur les différentes étapes, négociations et glissements sémantiques autour de la production de la catégorie d'« éditeur indépendant de création » par l'Alliance. Son analyse révèle de manière concrète l'existence de définitions concurrentes de l'indépendance enracinées dans des situations nationales très contrastées (avec des réseaux anglophone, hispanophone, arabophone, francophone, etc.). Si l'Alliance cherche à imposer une définition universelle, la prévalence des enjeux nationaux demeure, notamment au travers de l'acception française de l'indépendance, qui incarne une alternative à l'universel marchand et dérégulé représenté par les États-Unis.

Le chapitre suivant nous transporte de l'échelon international à l'échelle locale, qu'Anna Zaytseva analyse à travers la scène musicale *underground* de Saint-Petersbourg, en comparant deux modalités pratiques de l'indépendance. En suivant le parcours de deux groupes « ordinaires » de la scène locale dans les années 2000 pour « trouver leur place » sans pour autant renier leur identité, elle donne à voir des manières contrastées d'aborder la professionnalisation et, plus largement, de « durer ». Sa contribution permet d'aborder les espaces ouverts par la mondialisation des champs de production culturelle, entre piratage et prégnance des réseaux sociaux, avec l'effacement des intermédiaires et la volonté des artistes de maîtriser la production et la distribution de leur musique. Qu'ils choisissent de viser un public mondial et anonyme, ou de se recentrer sur un public local et communautaire, ces derniers doivent maîtriser toute une palette de savoir-faire, entre débrouille et entrepreneuriat assumé :

autoproduction et DIY, tradition punk et stratégies de communication maîtrisées, gestion de carrière et relations aux médias.

La contribution de Tanguy Habrand montre, pour finir, la centralité de la notion d'indépendance dans la structuration des marchés de biens culturels à partir de l'exemple des grands groupes et entreprises d'édition qui en font un usage aussi extensif que créatif. En s'attachant aux stratégies discursives de proclamation d'indépendance déployées par différents acteurs lors de déclarations publiques, il expose la variété des modalités permettant aux éditeurs les plus établis de se prévaloir des valeurs attachées à la catégorie, sans pour autant perdre en crédibilité. Devenue incontournable dans le secteur du livre, la « proclamation d'indépendance » en tant que genre en soi est révélatrice des mutations du secteur, de la recomposition des positionnements, mais aussi de la permanence de la valeur d'autonomie, dont la notion d'indépendance pourrait être considérée comme une des traductions sur les marchés culturels.

Membres du Conseil scientifique de l'ouvrage

Rodney BENSON (Department of Media, Culture and Communication,
New York University)

Julien DUVAL (CESSP-CSE, CNRS)

Sébastien LAYERLE (IRCAV, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle)

Frédérique LEBLANC (Cresppa-CSU, Université Paris 10)

Bertrand LEGENDRE (LabSIC, Université Paris 13)

Dominique MARCHETTI (CESSP-CSE, CNRS)

Delphine NAUDIER (Cresppa-CSU, CNRS)

Erik NEVEU (CRAPE, IEP de Rennes)

Marc PERRENOUD (Institut des sciences sociales, Université de Lausanne)

Christian POIRIER (INRS, Centre Urbanisation Culture Société, Québec)

Nicolas ROBETTE (CREST-LSQ, Université Paris-Saclay)

Violaine ROUSSEL (Cresppa-LabTop, Université Paris 8)

Patricia SOREL (CHCSC, Université Paris 10)

Laure DE VERDALLE (Printemps, CNRS)

PARTIE I

L'INDÉPENDANCE, UN NOUVEAU RÉCIT

Généalogie d'une catégorie zombie

Des médias de masse à la culture *mainstream* aux États-Unis¹

Michael Z. NEWMAN

Université du Wisconsin-Milwaukee

Dans les industries culturelles américaines, le vocable indépendant a pu revêtir des significations différentes selon les époques². Dans de nombreux domaines, le terme désigne des entités plus petites que leurs concurrentes, non cotées en bourse. Historiquement, la notion d'indépendance³ s'applique non seulement aux stations de radio ou aux chaînes de télévision non affiliées aux principaux groupes (comme CBS ou NBC), mais aussi à celles qui proposent des programmes locaux ou coproduits avec d'autres stations. Les hebdomadaires gratuits (*alt-weeklies*) ou les radios communautaires ont ainsi servi de contrepoints idéologiques et commerciaux aux médias dominants⁴. Depuis l'avènement d'immenses conglomerats médiatiques comme Disney et Viacom, l'adjectif indépendant sert souvent à qualifier en creux les acteurs plus modestes confrontés à ces empires tentaculaires implantés dans le domaine des loisirs, de l'information et du divertissement⁵. Dans le langage courant, les labels de musique, ou les producteurs de cinéma indépendants sont précisément ceux qui n'appartiennent pas à un conglomerat tel que Disney, Sony, Universal, Viacom ou à l'une de leurs filiales. Le critère est identique pour les librairies et autres commerces, qui sont qualifiés d'indépendants

¹ Texte traduit de l'anglais par Dario Rudy.

² NEWMAN Michael Z., *Indie : An American Film Culture*, New York, Columbia University Press, 2011 ; KRUSE Holly, *Site and Sound : Understanding Independent Music Scenes*, New York, Peter Lang, 2003.

³ NDT : L'auteur utilise dans son texte *indie* ou *independent* de façon souvent interchangeable. En français, on parle généralement de style ou de culture indé ou *indie* et de structures indépendantes.

⁴ ATTON Chris, *Alternative Media*, New York, Sage, 2001.

⁵ PERREN Alisa, *Indie Inc. : Miramax and the Transformation of Hollywood in the 1990s*, Austin, University of Texas Press, 2012.

lorsque ce sont des magasins locaux – qui se battent en conséquence pour une survie qui n'est pas assurée – plutôt que des enseignes d'une grande chaîne comme Barnes & Noble ou Walmart⁶. Les discours de l'indépendance présentent souvent les entreprises plus modestes comme plus vertueuses que les grandes entités du secteur des médias, peut-être simplement car elles sont moins rentables, moins opulentes et qu'on y trouve souvent une empreinte personnelle ou locale qui contraste avec l'homogénéité des chaînes nationales ou internationales. Dans cette perspective, les majors apparaissent comme des adversaires moraux dans un combat opposant le vainqueur désigné à l'*outsider*. Pour cette raison, la référence à l'indépendance joue comme une marque de distinction culturelle et morale.

Dans le cinéma et la musique en particulier, la culture indé ou *indie* est associée à un ensemble de significations qui touchent autant au style qu'à l'infrastructure commerciale⁷. Un des éléments clés du rock ou du cinéma indépendant tiendrait à leur capacité de résistance à l'esthétique et aux idéologies dominantes des majors. Les labels indépendants sont alors investis de qualités artistiques et morales, qui forgent en retour des attentes spécifiques chez leurs publics, tant en matière de structure que d'espace ou d'esprit, la salle de cinéma indépendante se distinguant par exemple du multiplexe. Si le public peut apprécier cette distinction d'échelle commerciale entre le cinéma ou la musique indépendants et les autres, il peut également estimer que ces catégories relèvent tout de l'esthétique. L'utilisation fréquente du diminutif *indie* montre d'ailleurs que cette catégorie fonctionne à la manière d'un genre. En étant familier de ce style de cinéma, on peut reconnaître un film indépendant sans en connaître le réalisateur ou le producteur, grâce au type d'histoire ou d'esthétique mises en scène.

Ce recouplement de distinctions économiques, esthétiques et culturelles s'opère autant par une définition en négatif que par la reconnaissance de traits et de caractères communs⁸. Comme l'explique Chuck Kleinhans, ces deux éléments sont profondément liés⁹. Le cinéma indépendant *n'est pas le cinéma hollywoodien*, ce qui signifie à la fois que le cinéma indépendant ne raconte pas les mêmes histoires, et pas de la même manière, mais également

⁶ MILLER Laura J., *Reluctant Capitalists : Bookselling and the Culture of Consumption*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

⁷ HESMONDHALGH David, « Indie : The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre », *Cultural studies*, 13, 1999, p. 34–61.

⁸ BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

⁹ KLEINHANS Chuck, « Independent Features : Hopes and Dreams », in Lewis Justin (ed.), *The new American Cinema*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 307–327 ; Voir également ORTNER Sherry, *Not Hollywood : Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Durham, Duke University Press, 2013.