

## Introduction

La revendication d'indépendance a pris une importance grandissante au sein des industries culturelles depuis les années 1970<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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.