



HAL
open science

À propos de l'ouvrage **Made in France, Studies in Popular Music**

Denis-Constant Martin

► **To cite this version:**

Denis-Constant Martin. À propos de l'ouvrage *Made in France, Studies in Popular Music*. Volume !
La revue des musiques populaires, 2019, 16:1. hal-02469215

HAL Id: hal-02469215

<https://hal.science/hal-02469215>

Submitted on 6 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

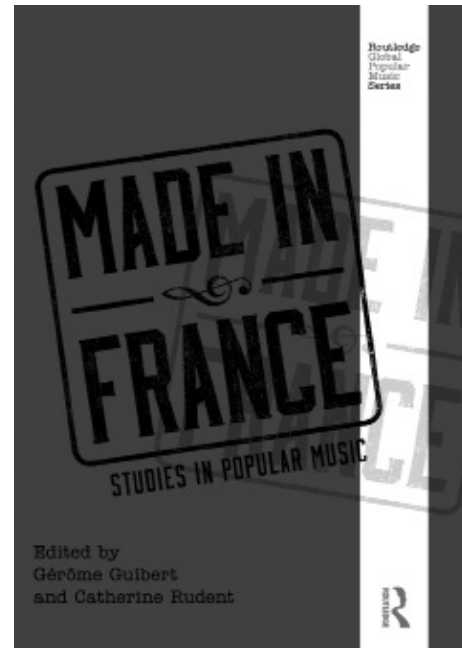
Tribune

À propos de l'ouvrage *Made in France, Studies in Popular Music*

Sous la direction de
Gérôme Guibert et
Catherine Rudent,
Abingdon &
New York,
Routledge, 2018,
coll. « Routledge
Global Popular
Music Series »

Par Denis-Constant Martin (Les Afriques
dans le monde, Sciences Po Bordeaux)

Destinée en priorité à un lectorat anglophone, cette collection d'essais rassemblés par Gérôme Guibert, maître de conférences en sociologie à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III (UFR Arts & Médias, département ICM) et Catherine



Rudent, maître de conférences à Paris IV (UFR de musique et musicologie), captivera au moins autant les francophones qui s'intéressent aux musiques qualifiées de « populaires ¹ ». Les deux directeurs ont été, depuis les années 1990-2000, les chevilles ouvrières des recherches françaises en ce domaine : le premier est notamment l'un des fondateurs de *Volume ! La revue des musiques populaires* ² qui est devenue le forum indispensable de diffusion des travaux et des débats portant sur les innombrables aspects de ce champ ; la seconde est, outre ses fonctions d'enseignante-chercheuse, membre fondatrice de la branche francophone d'Europe de

1 Il constitue un contrepoint et une mise à jour d'un volume rédigé en presque totalité par des anglophones, publié quinze ans auparavant : Dauncey & Cannon (2003).

2 Voir : <https://journals.openedition.org/volume/> (consulté le 30 octobre 2018).

l'IASPM (The International Association for the Study of Popular Music ³) et responsable du Centre de recherches sur les musiques populaires dans le cadre de l'IREMus (Institut de recherche en Musicologie); ils cumulaient donc des compétences et des réseaux permettant de réunir un certain nombre de celles et ceux qui étudient ces objets et de sélectionner quelques-uns des thèmes qui sont aujourd'hui en discussion. De fait, cet ouvrage ⁴ se révèle intéressant à, au moins, un double titre : d'une part, il présente un panorama des musiques « populaires » françaises et analyse leurs évolutions depuis le début des années 1960; de l'autre, il retrace l'histoire des recherches sur les musiques populaires en France et met en lumière les approches qui y ont dominé, les thèmes les plus fréquemment abordés. De ce fait, il ne manque pas de soulever plusieurs questions d'analyse. L'ouvrage est organisé en quatre parties, introduites et mises en perspective par Jérôme Guibert et Catherine Rudent ⁵, qui abordent : les mutations de la musique populaire française durant les « trente glorieuses »; la politisation de la musique populaire; la spécificité française nourrie d'assimilations et d'appropriations;

³ Dont le premier colloque, en 2007, s'interrogeait sur l'existence d'une « exception francophone » dans les études sur les musiques populaires, interrogation renouvelée dans le présent ouvrage; voir : Looseley (2006).

⁴ Qui prolonge et complète le dossier « *French Popular Music*, Actes du Colloque de Manchester », *Volume!* La revue des musiques populaires, n° 2-2, 2003.

⁵ Chaque chapitre est suivi d'une bibliographie propre et le volume propose également une bibliographie sélective à la fin.

les thèmes actuels de la sociologie française des musiques populaires, des enjeux numériques à la notion de patrimoine culturel. Sans reprendre strictement ce découpage, je voudrais regrouper les apports de ce volume sous quatre rubriques : l'histoire des musiques populaires en France depuis le début des années 1960; le développement des études sur les musiques populaires en France; les thèmes de recherche qui y ont été privilégiés et les pistes analytiques qui s'en dégagent.

Made in France présente pour l'essentiel des musiques qui sont apparues en France à partir des années 1960, succession de genres dans laquelle les mélanges et les tuilages furent intenses : la chanson française, le yé-yé, le rock (y compris le heavy metal et le punk), le free jazz (un peu décalé par rapport aux autres genres ici traités) et les musiques électroniques. Dans cet enchaînement, le yé-yé représente un tournant parce que, derrière la répliation puis l'adaptation de modes étrangères (pop anglaise, rock étatsunien), il exprime en France « une mutation culturelle profonde » (Matthieu Saladin : 23), résultant, selon Edgar Morin ⁶, à qui renvoie Florence Tamagne (39), d'une prise de conscience par les jeunes de l'appartenance à une classe d'âge dotée d'un pouvoir économique. Cette mutation marque au début une fracture de classe opposant les amateurs de « variété française » (collégiens issus de la classe ouvrière) aux adeptes du yé-yé et du rock anglo-étatsunien (lycéens, étudiants venant des classes moyennes et de la bourgeoisie)

⁶ Edgar Morin, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, 6, 1965 : 1-9 et « Salut les copains », *Le Monde*, 6 et 7 juillet 1963, reproduits dans Morin (1994).

(Gérôme Guibert : 7), à qui sont proposés de nouveaux « modèles » incarnant des valeurs anciennes (Matthieu Saladin : 30⁷). Le rock, au contraire, est interprété dans les milieux conservateurs comme la manifestation chez les jeunes de comportements pathologiques et la presse construit, pour en souligner la dangerosité, un triptyque blousons noirs – délinquance juvénile – rock'n'roll (Florence Tamagne : 35). Pourtant, l'industrie du disque assure la diffusion du rock par les microsillons (45t *singles*, 33t 30cm) comme elle avait fait la promotion des « yé-yés » (Marc Kaiser : 27-69⁸), par la suite, ces oppositions s'estompent ; les différences entre chanson, yé-yé et rock français s'amenuisent, Serge Gainsbourg faisant lien entre ces genres (Gérôme Guibert : 7 ; Olivier Julien : 47-56), avant qu'au débouché du punk n'apparaissent des groupes puisant à toutes ces sources comme Pigalle ou Noir Désir.

Le « tournant yé-yé », les incompréhensions suscitées par l'engouement pour les nouvelles idoles et les rugosités du rock firent sentir la nécessité d'étudier ces innovations musicales comme des phénomènes sociaux. Pourtant, il fallut attendre plusieurs années avant que les textes d'Edgar Morin ne soient suivis d'études rigoureuses et systématiques formant progressivement un corpus d'études de sociologie des musiques populaires, puis avant que ces recherches n'acquière une légitimité dans l'enseignement supérieur, en décalage sensible avec ce qui s'était produit dans les mondes

anglophones. Dans son introduction, Gérôme Guibert rappelle la difficile émergence de l'étude des musiques populaires au sein des universités françaises. Les premiers travaux s'intéressèrent surtout aux paroles des chansons (Calvet, Brunschwig & Klein, 1972) ; ensuite, au milieu des années 1970, Antoine Hennion commença, au Centre de sociologie de l'innovation de l'École des mines à Paris (et non dans un département universitaire), à étudier l'économie du disque (Hennion, 1975 ; Hennion & Vignolle, 1978), avant de jeter les bases d'une « musicologie du social » (Hennion, 1982) et de s'intéresser aux amateurs et à leurs goûts (Hennion, 1999). En 1985, il participa au lancement de la première revue française à comité de lecture consacrée à l'étude scientifique des musiques populaires : *Vibrations*⁸ qui ne publia que sept numéros de 1985 à 1991 mais préfigura *Volume!* où, à partir de 2002, se manifesta la diversité des thèmes et des approches caractérisant les travaux français sur les musiques populaires. Des enseignements spécialisés furent ensuite proposés dans les universités de Paris IV et Paris X (Anne-Marie Green qui publia également des études pionnières [Green, 1986, 1993, 1997 et 1998]), de Bourgogne (Philippe Gumpłowicz) et de Paris I (Séminaire « Histoire et théorie des chansons », dirigé par Christian Marcadet) et de Paris VIII-Saint Denis (Denis-Constant Martin), permettant à des étudiants de rédiger des mémoires et des thèses dont le nombre s'est considérablement accru au XXI^e s. Malgré cette dynamique, il n'en reste pas moins que,

7 Pour illustrer cette assertion, l'auteur cite p. 30 la conclusion de la reprise en français du « What'd I say? » de Ray Charles (« Est-ce ce que tu le sais? ») par Sylvie Vartan : « Que faut-il faire dans la vie pour dénicher un gentil mari? ».

8 Voir : <https://www.persee.fr/collection/vibra> (consulté le 30 octobre 2018).

comme le constate dans sa « coda » David Looseley (professeur émérite à l'université de Leeds) :

« Des décennies après l'émergence des études sur les musiques populaires dans le monde anglophone, les sociologues, musicologues et historiens qui figurent dans *Made in France* apparaissent encore comme des pionniers dans l'université française, bien que les changements soient aujourd'hui rapides [...] Pourtant, il existe encore, dans une certaine mesure, une sorte d'« exception culturelle française », aussi typique que la musique elle-même, en ce qui concerne le type de questions qu'ils posent. » (239)

Gérôme Guibert⁹ le souligne, la production (au sens socio-économique) de la musique fut un des premiers thèmes abordés par les Français et continue d'occuper une place importante dans leurs travaux. À une époque où la diffusion de la musique était pour l'essentiel assurée par le disque microsillon et les radios qui les mettaient en ondes, l'industrie phonographique joua un rôle déterminant dans la formation et la propagation de nouvelles modes : le yé-yé et le rock, aussi bien par l'importation d'enregistrements anglais et étatsuniens que par la promotion des créations françaises qui s'en inspirèrent (Gérôme Guibert & Catherine Rudent, préambule à la troisième partie). Les grandes firmes finirent toujours par prendre en charge les innovations, après qu'elles ont démontré leur potentiel commercial, souvent en tissant des liens avec les producteurs indépendants. Les créateurs français firent le plus souvent preuve d'ambivalence dans leurs rapports avec les compagnies phonographiques : soucieux

d'affirmer leur indépendance (même au temps du yé-yé [Marc Kaiser : 63]), désireux de rester maîtres de leurs choix esthétiques, dispersés en de multiples scènes locales (Fabien Hein : 173-184) et enregistrant pour de petits labels indépendants, ils finirent fréquemment par tomber dans les rets de la grande industrie, constituant ainsi des « oligopoles à franges » (Guibert, 2006 : 11). Les possibilités nouvelles offertes par l'internet bouleversèrent, jusqu'à un certain point, ces arrangements et permirent à des musiciens, disposant plus facilement de home studios grâce aux nouvelles technologies, de contrôler complètement la chaîne de production : de l'enregistrement à la diffusion, en passant par le mixage et, éventuellement, la mise en images vidéos (Gérôme Guibert & Catherine Rudent, préambule à la quatrième partie). L'Internet constitue désormais une sorte de vitrine dans laquelle les musiciens peuvent placer leurs productions, les vendre directement et annoncer leurs concerts, source parfois principale de leurs revenus. La mise sur la toile de musique soulève évidemment des questions de propriété artistique que tendent à ignorer les adeptes du téléchargement et des échanges de pair à pair (*peer to peer*, P2P). Pour combattre des pratiques jugées néfastes aux artistes, les autorités françaises ont adopté une loi dite HADOPI¹⁰ visant à réprimer les abus. Toutefois, compte tenu d'une attitude répandue chez les *geeks* de tolérance aux pratiques illégales et de leur maîtrise de techniques d'évitement des contrôles, celle-ci n'a pas eu de grands effets

¹⁰ Instituant une Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet.



et a, tout au plus, incité les amateurs à écouter en streaming ou à échanger des fichiers copiés sur clef USB par des internautes plus audacieux (Sylvain Dejean & Raphaël Suire : 217-228). L'internet n'a pourtant pas annihilé l'industrie du disque, que la vogue nostalgique des vinyles a également un peu relancée : le système d'« oligopole à franges » fonctionne encore et les nouveaux genres de musiques électroniques illustrent l'entremêlement de réseaux horizontaux tissés sur l'internet et des moyens de diffusion traditionnels de la musique, le disque notamment, fournissant aux majors un accès à un public très jeune qui, en quête de célébrité, s'ébaudit de cette mise en lumière (Anne Petiau : 203-215). Ainsi, l'histoire de ces cinquante dernières années montre que les tentatives des artistes pour s'émanciper de la tutelle des grandes firmes phonographiques n'ont pas abouti à les éliminer mais que celles-ci sont parvenues à établir des synergies avec les producteurs indépendants pour retrouver une place centrale comme acteurs de la production et de la diffusion musicale.

Les musiques populaires ont pendant longtemps été ignorées, voire méprisées, par les autorités publiques, à l'exception de quelques initiatives de collectivités territoriales. André Malraux, premier titulaire du ministère de la Culture créé en 1959, lança le projet des Maisons de la culture, dont la première ouvrit ses portes au Havre en 1961. Leur programmation fit quelquefois place à des musiques non savantes mais, dans l'ensemble, jusqu'en 1981, la politique publique nationale de la culture s'intéressa surtout aux arts « légitimes ». Jack Lang, à qui François Mitterrand confia ce portefeuille, entreprit, lui, de soutenir la chanson, le rock, le jazz

regroupés artificiellement en « musiques actuelles ¹¹ » (Gérôme Guibert : 11-12). Il mit en œuvre des mesures de « développement culturel » inspirées par les travaux du Service des études et recherches du ministère, entrepris sous ses prédécesseurs ¹². Si les moyens fluctuèrent au gré des gouvernements et des contraintes budgétaires qu'ils imposaient dans ce domaine, les musiques populaires y gagnèrent une légitimité qui entraîna leur intégration dans toutes sortes de programmes et d'actions (dont le rap, par exemple, bénéficia [Faure & Garcia, 2005]). Néanmoins, chez les artistes, notamment les jeunes, la crainte de la dépendance et de la « récupération » suscita des ambivalences que Fabien Hein résume à propos du punk mais qui paraissent tout aussi répandues dans d'autres genres : « En fait, il semble que la scène française du punk rock hésite en permanence entre la subversion et les subventions. » (179)

La recherche des significations sociales de la musique, qu'elle soit entreprise du côté de ses mécanismes de production et de diffusion ou de celui de ses processus créatifs et de la réception de ses œuvres, traverse l'ensemble des chapitres de *Made in France* ; des approches analytiques diverses y sont employées. Les plus classiques, mais non les moins fécondes, combinent, comme le fait Gérôme Guibert dans son étude d'un groupe de heavy metal (89-103), le récit historique (notamment les rapports avec

¹¹ Sur l'hétérogénéité des musiques coiffées par cette appellation et la méconnaissance des goûts du public « jeune » ciblé par ces politiques, voir : Le Guern (2007).

¹² Notamment d'un rapport présenté en 1973 par Michel de Certeau ; voir : Teillet (1993).

l'industrie du disque), l'analyse des discours (paroles des chansons, propos tenus par les musiciens) et les réactions des auditeurs ; méthodes auxquelles s'ajoute naturellement l'ethnographie d'une scène ¹³ (Fabien Hein : 173-184). L'écoute musicale et son histoire constituent, pour Jedediah Sklower (77-87), un nouvel horizon des études musicales en France ¹⁴. La manière dont les mélomanes s'approprient ce qui leur est proposé par des « dispositifs musicaux ¹⁵ » constitue une « expérience de la musique » dont l'analyse construit des données sur les représentations associées à la musique, les perceptions de l'objet écouté, voire les choix de carrière des musiciens. Les études qui se focalisent sur la réception font évidemment partie intégrante de toute tentative pour appréhender les manières dont les musiques sont perçues et comprises par les auditeurs ; elles favorisent aussi une connaissance plus fine des publics qui permet de contrebattre certains clichés. Ainsi, Stéphanie Molinero constate que, loin d'être cantonné aux banlieues, « le rap a été adopté à de multiples niveaux de la société, des plus “instruits” aux plus “populaires” : il a touché, sous des formes variées et de diverses manières, la totalité de la population française » (161) ; il a pénétré les zones rurales et n'est plus aujourd'hui uniquement une musique de jeunes. À cette révision de l'image des amateurs de rap Christian Béthune (163-171) suggère que doit s'ajouter

13 Sur la notion de scène, voir : Guibert & Bellavance (2014).

14 Sur ce sujet, voir : Pecqueux & Roueff (2009).

15 Notion empruntée à Michel Foucault et utilisée notamment dans : Grenier (2006) et Hennion & Grenier (2000).

une reconsidération de la créativité linguistique des rappeurs. Nombre d'entre eux sont en effet capables de manipuler différents codes linguistiques de manière inventive : ils mêlent l'héritage du français classique et les dialectes urbains, jouent de divers procédés d'assonance et leurs transgressions révèlent fréquemment des formes littéraires complexes ¹⁶ : ils mettent, comme Victor Hugo, « un bonnet rouge au vieux dictionnaire ¹⁷ ».

Les représentations des musiciens, comme George Brassens, peuvent devenir l'enjeu de compétitions entre des politiques de patrimonialisation et des processus mémoriels non institutionnels, peignant du même créateur des images contrastées, sinon contradictoires (Juliette Dalbavie : 194-202). Elles peuvent parfois être également le résultat

16 Il semble cependant ne prendre en compte qu'une certaine partie de la production rap et passe sous silence des jeunes qui emploient un langage différemment élaboré, comme Biffy, voir : « Roule un boze [Remix Dj Weedim] », <https://www.youtube.com/watch?v=6idy7JSPDVg>, Vald (« Strip [Part.1] », <https://www.youtube.com/watch?v=g1JYvl-RbD4>; consultés le 31 octobre 2018), sans oublier Jean Janin, alias Cézaire, qui lança du perron de l'Élysée (mais en anglais!), ces paroles particulièrement poétiques : « Les femmes et la beuh strictement verte, ne t'assieds pas salope s'il te plaît, t'es vénère parce que je me suis fait sucer la bite et lécher les boules. » Céline, « Fête de la musique à l'Élysée : Emmanuel Macron indigne la “fachosphère” », *AgoraVox TV*, 23 juin 2018 (<https://www.agoravox.tv/actualites/societe/article/fete-de-la-musique-a-l-elysee-77484>; consulté le 2 novembre 2018). Pour mieux entendre ces textes, il faudrait sans doute en revenir aux développements de Mikhail Bakhtine sur le « grotesque » et le « bas » (Bakhtine, 1970).

17 « Et sur l'Académie, aïeule et douairière, / Cachant sous ses jupons les tropes effarés, / Et sur les bataillons d'alexandrins carrés, / Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. » « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, Livre premier VII, 1834.

d'une forme de dialectique entre la configuration identitaire élaborée par les musiciens et les attentes de leurs auditeurs. Ainsi Rachid Taha et Magyd Cherfi ont, selon Barbara Lebrun, « ethnicisé leurs performances » (110) en y intégrant des sons et des instruments du Maghreb pour exprimer leur appartenance à la « communauté beur » et se distinguer de la « majorité blanche » (109¹⁸). L'analyse des représentations sociales des musiques et des musiciens ouvre sur le problème de la définition des genres et de leur catégorisation, tant les étiquettes jouent un rôle central dans le fonctionnement des musiques populaires (Catherine Rudent : 137). Ces processus de catégorisation répondent à divers buts : regrouper des œuvres différentes facilite leur promotion et leur commercialisation¹⁹ mais, dans la mesure où ces catégories et les noms qui leur sont donnés ne correspondent pas nécessairement à des pratiques et des caractéristiques musicales identiques²⁰, leur fonction est surtout symbolique (Catherine Rudent : 138). La « musique légère » actuelle, par exemple, ce que les anglophones ont baptisé *easy listening*, recouvre un ensemble de productions extrêmement varié qui a pour but d'accompagner des activités (d'achat en particulier) ou des périodes d'attente (Vincent Rouzé : 228-237). Mais c'est à propos de la « chanson française » que la catégorisation

apparaît comme particulièrement problématique. Inventée vers 1963, cette appellation servit d'abord à tracer une frontière entre « chanson de variété » et « chanson à texte », soulignant la supériorité artistique de cette dernière ; pourtant, elle ne circonscrit jamais un ensemble homogène de productions, ni sur le plan musical, ni sur le plan textuel, et devint encore plus imprécise lorsque une « nouvelle chanson française » se mit à faire un usage immodéré de l'anglais (Cécile Prévost-Thomas : 125-135). En fait, conclut Catherine Rudent, la « chanson française » est caractérisée par son hétérogénéité et son instabilité ; elle « n'est pas définie musicalement. Elle est plutôt une collection de singularités, avec ses vedettes, ses lieux évocateurs et ses mots-clefs, que ne relie aucun fil rouge » (148). Cette étiquette prend son sens uniquement « par opposition à la musique populaire anglo-étatsunienne » (David Looseley : 242), le protéen Serge Gainsbourg illustrant les innombrables passages entre genres divers susceptibles d'être, à un moment ou à un autre, assimilés à de la « chanson française » (Olivier Julien : 47-56). La même mise en question pourrait être appliquée à « musique populaire ». Cécile Prévost-Thomas le remarque à l'orée de son chapitre sur la « chanson française », selon les époques elle a signifié musique du peuple ou des travailleurs ; pop music, au sens anglais ; musique goûtée par une majorité d'auditeurs et diffusée par les grands moyens de communication (125). Ce sont, encore une fois, la variabilité historique des significations de cette étiquette et son inconstance musicale qui la caractérisent et invitent, selon Charles Hamm, les analystes à partir non d'une définition *a priori*, mais de sa diversité et de la non-étanchéité de ses frontières internes,

16
1

18 Il est regrettable que Barbara Lebrun, qui enseigne à Manchester, s'appuie surtout sur Stuart Hall pour ce qui est de l'analyse des phénomènes identitaires et ignore les débats français sur ce sujet, comme elle néglige les travaux d'Armelle Gaulier sur Zebda et Magyd Cherfi (Gaulier, 2014 et 2015).

19 C'est ce pour quoi, par exemple, a été inventée l'étiquette « world music ».

20 Catherine Rudent renvoie ici à Tagg (1989).

donc à déterminer pour chaque étude de cas le type de « musique populaire » auquel appartient l'objet étudié (Hamm, 1995). C'est bien à cette recommandation qu'ont obéi les auteurs de *Made In France*.

Ce remarquable ensemble de textes n'épuise évidemment pas le sujet de ce qui a pu être saisi comme « musique populaire » en France durant les cinquante dernières années, ni des théories et méthodes susceptibles d'en rendre compte. Au nombre des particularités composant l'« exception culturelle » qui, selon David Looseley, observateur attentif de la vie musicale dans l'hexagone, distingue les études françaises des anglophones, il convient d'ajouter la négligence des apports potentiels de la musicologie et de l'ethnomusicologie à la sociologie des musiques populaires. Il est frappant, de ce point de vue, que, des « pionniers » ayant contribué à ce volume, une seule, si l'on en croit les résumés biographiques présentés pages xii à xv, Catherine Rudent, est musicienne et musicologue ²¹ ; les autres sont philosophe, spécialiste des sciences de l'information ou des « études culturelles », économiste, sociologue et historien. En conséquence, les efforts pour analyser les significations sociales des phénomènes musicaux laissent dans l'ombre une partie essentielle de ce qui les constitue : la musique elle-même et ses dimensions symboliques dont la prise en compte est nécessaire à la compréhension des mécanismes construisant les représentations sociales qui

²¹ Elle a présenté un mémoire intitulé « L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques » lors de sa soutenance d'habilitation à diriger des recherches, le 28 juin 2010 (voir : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01773326/document>, consulté le 30 octobre 2018).

lui sont associées, tout particulièrement en ce qui concerne les configurations identitaires. Catherine Rudent avait elle-même souligné naguère que « l'approche musicologique de ces répertoires est la seule qui puisse prendre en compte l'organisation sonore de façon précise » (Rudent, 1998 ²²). Quelle que soit la qualité des analyses présentées dans *Made in France*, on ne peut omettre de signaler, pour le déplorer, cet angle mort de la plupart des études françaises sur les musiques populaires. Enfin, un tel ouvrage ne peut s'intéresser à tous les genres de musiques qui ont été pratiqués, et étudiés, en France depuis cinq décennies mais il y manque, entre autres, des études consacrées au mouvement folk qui a marqué les années 1960 et 1970 et aux musiciens de « balloche » qui animent fêtes villageoises et bals du 14 juillet en proposant des répertoires éclectiques ; or ils sont pour

²² Ce fossé est beaucoup moins profond dans le monde anglophone où les spécialistes cumulent souvent des compétences socio-anthropologiques et des connaissances musicales sérieuses. Robert Walser, par exemple, directeur du Center for Popular Music Studies à la Case Western Reserve University de Cleveland (Ohio), rappelle dans un chapitre de synthèse : « Si nous ne prenons pas au sérieux les analyses techniques et interprétatives des musiciens et des musicologues, nous risquons d'aboutir à une mystification de la musique et au rejet des débats musicologiques comme autant d'obscurités universitaires. » (Walser, 2008 : 21) Mais, de l'autre côté, on pourrait aussi remarquer, avec Paul Friedlander, directeur du Music Industry Program à la California State University, Chico, que : « Il incombe aux musicologues de développer une méthode de communication avec les non musicologues qui permette de traduire les précieuses conclusions de leurs analyses musicologiques dans un langage susceptible d'être compris, plus largement, dans le monde des études de la musique populaire. » (Friedlander, 1996 : 77) Même en Grande Bretagne, il semble que les difficultés dans les relations entre sociologues et musicologues ne soient pas encore surmontées (Marshall, 2011).

beaucoup de citoyens les seuls producteurs de musique qu'ils ont l'occasion d'entendre en direct²³. Il serait également intéressant de travailler sur les modes de composition par ordinateur qui sous-tendent les assemblages essentiels à nombre de musiques « actuelles » (rap, techno, world music de synthèse) ou encore sur le fonctionnement des émissions de télé-réalité musicale et sur leur impact. Enfin, il paraîtrait important, compte tenu des débats actuels sur l'« identité française » et les immigrations d'apprécier l'influence des musiques coloniales et postcoloniales sur celles qui sont réputées françaises. On

pourrait multiplier ainsi les souhaits et les suggestions ; certaines de ces pistes sont

déjà explorées dans d'autres publications²⁴ et, de plus en plus, dans des mémoires et des thèses universitaires. **Made in France** est, dans l'immédiat, fort stimulant²⁵ ; il ne peut qu'inspirer et encourager le développement des recherches dans ce champ.

23 Kali Argyriadis et Sara Le Menestrel avaient naguère donné un excellent exemple d'une enquête sur un sujet proche : Argyriadis & Le Menestrel (2003).

24 Par exemple : Brandl, Prévost-Thomas & Ravet (2012).

25 De ce point de vue, il serait bienvenu qu'en soit proposée une traduction française ; elle n'est pas, semble-t-il, envisagée pour le moment mais ne devrait pas soulever d'immenses difficultés dans la mesure où la plupart des textes ont d'abord été rédigés en français.

Bibliographie

Argyriadis Kali & Le Menestrel Sara (2003), *Vivre la guinguette*, Paris, Presses universitaires de France.

Bakhtine Mikhail (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard.

Brandl Emmanuel, Prévost-Thomas Cécile & Ravet Hyacinthe (eds.) (2012), *25 ans de sociologie de la musique en France, tome 1 ; Réflexivité, écoutes, goûts ; tome 2 : pratiques, œuvres, interdisciplinarité*, Paris, L'Harmattan.

Calvet Louis-Jean, Brunshwig Chantal & Klein Jean-Claude (1972), *100 ans de chanson française*, Paris, Le Seuil.

Dauncey Hugh & Cannon Steve (eds.) (2003), *Popular Music in France from Chanson to Techno*, Aldershot, Ashgate.

Faure Sylvia & Garcia Marie-Carmen (2005), *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.

Friedlander Paul (1996), « Plenary panel don't know much about history : Historiography and popular music studies, IASPM/US 1997 conference Pittsburgh, PA », *Journal of Popular Music Studies*, n° 8, p. 57-89.

Gaulier Armelle (2014), *Zebda, Taktikolectif, Origines contrôlées : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse*, Pessac, Sciences Po Bordeaux (thèse pour le doctorat en science politique ; [https://tel.archives-](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01139950/document)

[ouvertes.fr/tel-01139950/document](https://tel-01139950/document), consulté le 30 octobre 2018).

— (2015), « La musique du groupe Zebda entre revendication identitaire et résistance symbolique », *Transposition, CRAL/EHESS*, 5, <http://transposition.revues.org/1398> (consulté le 30 octobre 2018).

Green Anne-Marie (1986), *Les adolescents et la musique*, Issy-les-Moulineaux, Éditions E.A.P.

— (1993), *De la musique en sociologie*, Issy-les-Moulineaux, Éditions E.A.P. (réédition [2006], Paris, L'Harmattan, coll. « Musiques et Champ Social »).

— (1997), *Des jeunes et des musiques aujourd'hui : Rock, Rap, Techno*, Paris, L'Harmattan.

– (1998), *Musicien de métro : approche des musiques vivantes urbaines*, Paris, L'Harmattan.

Grenier Line (2006), « Making pop matter : The rise to fame of global pop star Céline Dion in Québec », paper presented at British and Irish Studies Seminar : « What's so popular about popular culture ? », University of Helsinki, Finland, April 28th.

Guibert Gérôme (2006), *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France, génèse, structurations, industries, alternatives*, St. Amand Tallende, Mélanie S teun / Paris, IRMA.

Guibert Gérôme & Bellavance Guy (eds.) (2014), « La notion de "scène", entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : génèse, actualités et perspectives », *Cahiers de recherche sociologique*, 57, automne (<https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2014-n57-crs02378/>, consulté le 30 octobre 2018).

Hamm Charles (1995), *Putting Popular Music in its Place*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hennion Antoine (1975), *La production musicale : les politiques des firmes discographiques*, Paris, Centre de sociologie de l'innovation, ENSMP.

– (1982), « Une Sociologie des variétés : d'une sociologie de la musique à une musicologie du social », *Xème congrès de sociologie*.

– (1999), « Les amateurs de musique, sociologie d'une pratique et d'un goût », *Sociologie de l'Art*, n  12, p. 9-38.

Hennion Antoine & Vignolle Jean-Pierre (1978), *L' conomie du disque en France*, Paris, Ministère de la Culture / La Documentation

Française (série Les industries culturelles).

Hennion Antoine & Grenier Line (2000), « Sociology of Art : New Stakes in a Post-Critical Time », in Stella Quah & Arnaud Sales (eds.), *Sociology : Advances and Challenges in the 1990s*, New York / Londres, Sage / ISA Research Council, p. 341-355. (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193262/document>, consulté le 30 octobre 2018).

Le Guern Philippe (2007), « En arrière la musique! Sociologies des musiques populaires en France, la génèse d'un champ », *Réseaux*, 2 (141-142), p. 15-45.

Looseley David (2006), « Musiques populaires : une exception francophone ? », *Volume! La revue des musiques populaires*, n  5-2, p. 199-204.

Marshall Lee (2011), « The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy », *The British Journal of Sociology*, 62 (1), p. 154-174.

Morin Edgar (1994), *Sociologie*, Paris, Fayard, (Points essais 276).

Pecqueux Anthony & Roueff Olivier (2009), * cologie sociale de l'oreille, enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris,  ditions de l'EHESS.

Rudent Catherine (1998), « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, 5 (2), p. 21-28.

Tagg Philip (1989), « Open letter : "Black Music", "Afro-American Music", and "European Music" », *Popular Music*, 8 (3), p. 285-298 (traduction française [2008], « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume! La revue des musiques populaires*, n  6-(1-2), p. 135-161 ; <https://journals.openedition.org/volume/295>, consulté le 30 octobre 2018).

[openedition.org/volume/295](https://journals.openedition.org/volume/295), consulté le 30 octobre 2018

Teillet Philippe (1993), « Sur une transgression : la naissance de la politique du rock », *L'Aquarium*, n  11-12, p. 73-85.

Walser Robert (2008), « Popular music analysis : ten apothegms and four instances », in Moore Allan F. (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 16-38.