

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

6 : 1-2 | 2008

Géographie, musique et postcolonialisme

Philippe LE GUERN, Simon FRITH (dir.), « Sociologie des musiques populaires »

Jean-François Braun



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/446>

DOI : 10.4000/volume.446

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 291-299

ISBN : 978-2-913169-25-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Jean-François Braun, « Philippe LE GUERN, Simon FRITH (dir.), « Sociologie des musiques populaires » », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2008, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/446> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.446>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2021.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

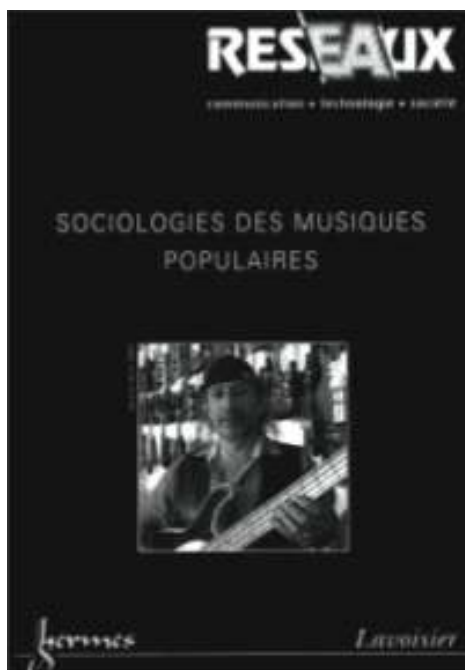
Philippe LE GUERN, Simon FRITH (dir.), « *Sociologie des musiques populaires* »

Jean-François Braun

RÉFÉRENCE

Réseaux, 25, n° 141-142, Hermes Science publications/Lavoisier, 2007, 398 p.

- 1 La revue scientifique *Réseaux* consacre son volume 25 (numéro double) aux « sociologies des musiques populaires ». D'emblée les pluriels intriguent. Ce numéro double, dirigé par Philippe Le Guern et Simon Frith, sociologue pionnier des recherches sur « le rock », s'articule en trois parties thématiques de trois articles, confiés à neuf auteurs français et britanniques.
- 2 Philippe le Guern fait le constat d'un net accroissement des travaux de recherches, des cursus universitaires et des publications en France depuis une dizaine d'années. Il note un relatif retard sur les anglo-saxons, issu d'un « syndrome franco-français » non seulement lié à l'objet « musiques populaires » considéré comme « non savant », voire connoté négativement, mais surtout relatif aux verticalités disciplinaires (sciences humaines, sciences économiques, musicologie...). Dépassant le constat du « fourre-tout » de l'appellation très institutionnelle « musiques actuelles », cet avant-propos a le mérite, avec sa bibliographie, de retracer historiquement les principaux thèmes de recherche en France et d'en citer les auteurs. Bien que Philippe Le Guern constate que l'atomisation des premiers acteurs de la recherche et de l'observation a probablement affaibli « leur pouvoir institutionnel dans le champ », il est éclairant de redonner ainsi la « genèse » des travaux des pionniers (Antoine Hennion, Patrick Mignon, Jean-Marie Seca, Marc Touché ou d'autres dont on retrouve des articles dans l'ouvrage : Philippe Teillet, Gêrôme Guibert...) et de les mettre en perspective avec l'évolution du secteur musical.
- 3 De son côté, Simon Frith se prête à l'exercice de mise en abîme du pionnier, son ouvrage « *The sociology of rock* », paru en 1978, constituant la première étude universitaire sur le sujet. Il constate une « dissémination du savoir » sur ces musiques et identifie trois grands courants intellectuels autour des notions de culture populaire, culture jeune et culture de masse. Si la musique populaire fait désormais partie des cursus universitaires, entre la fascination pour le matériel et la production, d'une part, et les « théories des sous-cultures », d'autre part, il pointe des manques et l'absence de lien « aux dimensions psychologiques ». Se référant aux termes d'Antoine Hennion qui suggérerait « qu'une sociologie de la musique est moins utile qu'une musicologie de la société », il ouvre pour conclure de possibles voies de développements pour la recherche britannique.
- 4 Dans la première partie du dossier, « Éléments d'histoire », Richard Osborne s'intéresse aux étiquettes et aux informations qui se révèlent sur les disques en tant que supports de musiques enregistrées. Au départ espace vide et réservé pour des raisons techniques de qualité de reproduction sonore, le centre du disque est devenu successivement un espace de marquage (références, brevets, fabricants...), un repère de classement (collections, œuvres...), un indicateur de qualité (codes couleurs), un marqueur de



styles (avec des distinctions « classique » / populaire, voire ethniques avec les « race records »), un espace publicitaire, une expression artistique, un « artefact » destiné à brouiller les pistes des usagers (mélomanes, collectionneurs, DJs...), voire une étiquette blanche, ultime objet exclusif qui, par un clin d'œil de l'histoire, renvoie aux temps pionniers. Entre l'œuvre d'art, l'objet singulier et le produit de consommation courante, le support du disque reproduit un « ailleurs » devenu familier grâce aux labels.

- 5 Limitée au vinyle, l'étude semble renvoyer à une certaine nostalgie historique, l'auteur n'évoquant pas la disparition progressive des supports physiques, ni les bouleversements que cela impliquera en terme de « traçabilité » des contenus numériques.
- 6 Dans son article, Marc Touché revendique une « socio-histoire du sonore » et exprime l'intérêt de « muséographier » les musiques « électro amplifiées ». L'évolution de son travail l'a mené, dans les années 1980, de l'observation de la place occupée par la musique chez des jeunes suivis par les milieux de l'éducation surveillée jusqu'aux témoignages de parcours de musiciens à partir de leurs pratiques depuis le tournant des années 1990. Ses observations des usages autour de situations d'action (répéter, jouer en public, s'enregistrer) ont révélé une forte « dimension matérielle ». En 1995, le rattachement de Marc Touché au Centre d'ethnologie française, intégré au Musée national des arts et traditions populaires (futur MUCEM), allait modifier les finalités de son travail, l'amenant au collectage d'objets, à la conservation et à la restitution (expositions, catalogues...). Des collaborations avec des acteurs de terrain et des institutions patrimoniales¹ ont permis de constituer des collections contrastées d'objets (instruments, amplificateurs, systèmes de sonorisation...) et de reconstituer l'histoire de parcours. Des ensembles complets (locaux de répétition et matériels de groupes), qui révèlent à la fois la « précarité des conditions de réalisation des répertoires musicaux » et les « modes de vies », sont également passés devant les commissions d'acquisitions des musées de France. La transmission est désormais au centre des préoccupations de Marc Touché, qui voit partir les premiers témoins de l'arrivée des instruments électriques (luthiers, organisateurs, musiciens...) et du bouleversement des pratiques sonores et musicales (il parle de « culture du potentiomètre »...). Il conclut sur la longue route qu'il reste à faire pour retracer des parcours (sonorités, lieux, acteurs...), croiser des problématiques (générations, productions, transmission...) et « déconstruire des stéréotypes ». En exergue, un encadré bienvenu retrace l'évolution de sa définition des « musiques amplifiées ».
- 7 Troisième auteur de cette partie, Jean-Samuel Beuscart évoque les « transformations de l'intermédiation musicale » en analysant la construction et l'évolution de l'offre de musique en ligne en France. Très documenté, son travail retrace les diverses vagues d'entrées sur le marché français. À la fin des années 1990, les pionniers étaient des acteurs indépendants et des *start-ups* dissociées de l'industrie musicale, qui cherchaient à promouvoir de nouveaux talents et à distribuer de nouveaux catalogues. Dès 2000, une partie de l'industrie musicale s'est intéressée à Internet et aux acteurs de « la nouvelle économie », d'abord sous l'angle de l'offre de production et de promotion, puis sous celui de la distribution, notamment en tentant de contenir le « peer to peer » (exemple du rachat de Napster par BMG). À partir de 2004 les bouleversements se sont accentués par l'impact dans le champ d'acteurs de l'industrie informatique (iTunes développé par Apple...), puis d'opérateurs de téléphonie (portails...) ou de médias (sites

de radios...). À partir d'exemples, l'auteur illustre l'innovation, la résistance de la « chaîne d'intermédiation du disque », la recomposition de l'offre de catalogues, les « enjeux des formats de diffusion », les contraintes économiques et juridiques, la naissance de nouveaux principes (logiciels et œuvres libres...), puis l'émergence de nouveaux modèles. Si la majorité des entrants agit aux franges de l'oligopole du disque en reproduisant des structures très calquées sur son organisation, l'irruption « d'outsiders du marché » ébranle les arrangements (système de prix, abonnements illimités...). L'article de Jean-Samuel Beuscart fait un point utile, ouvrant sur ce qui devrait être une sorte de « work in progress », tant les enjeux évoqués sont d'actualité (loi Dasdvi, droits, redistributions...) et toujours en évolution.

- 8 La seconde partie, « Musiques, émotions, appropriations », s'ouvre par un article très dense de Simon Frith, qui s'intéresse à la place du concert, notamment du point de vue de l'économie de la filière musicale. Postulant que « la musique *live* ça compte », il remet en cause le lieu commun affirmant que l'essor technologique autour de la musique enregistrée entraînerait fatalement le déclin de la musique jouée en public. En remontant aux théories économiques de Baumol et Bowen dans les années 1960, il explique d'abord la dépendance de certaines formes musicales à des apports d'aides publiques ou privées sous peine de politiques de prix discriminantes. Ensuite, il signale que « les opportunités professionnelles de jouer sur scène avaient diminué pour les musiciens tandis que l'activité musicale s'était de plus en plus privatisée » avec la démocratisation des techniques de reproduction sonore. Ces signes, qui pourraient annoncer la disparition progressive des concerts non subventionnés, sont démentis par les bons résultats économiques de « l'industrie du *live* ». En Grande-Bretagne, les lieux de concerts et la promotion sont désormais contrôlés par un nombre de plus en plus restreint d'opérateurs internationaux², qui pour régler leur problème d'inflation des coûts ont élargi le taille des audiences (jauges des lieux, développement des festivals...), ont réalisé des économies d'échelle (tournées, marketing globalisé des festivals...), puis désormais maîtrisent les produits dérivés (enregistrements, T-shirts...) en plus des ventes annexes (bar, vestiaire...). Dorénavant il y a des artistes majeurs, à l'instar des Rolling Stones, pour lesquels le spectacle n'est plus le prétexte de promotion d'un disque, mais la source principale de revenus. Ce fait et parfois ce retournement de tendance où « le spectacle sur scène est la seule chose qui reste » rend pour les médias et les annonceurs l'accessibilité au *live* aussi déterminante que les enregistrements. Pour le public, le spectacle *live* est « la forme d'expression musicale la plus authentique », même dans ses formes simulées (karaoké, « tribute bands », télé réalité) dont « leur authenticité en tant que copies », est jugée au-delà des critères traditionnels du talent musical. Dans sa conclusion, Simon Frith s'interroge sur le sens, tant sur le fait « d'être artiste comme rôle social », que sur le fait que « la musique est aujourd'hui connectée au sens du moi des individus ». La performance musicale *live* compte tant par la reconnaissance d'une « célébration en public de notre engagement musical », que par la possibilité de l'explorer sans investissement personnel. La description faite par Simon Frith des développements du spectacle outre-Manche pourrait avec profit être transposée à la situation hexagonale.
- 9 L'article suivant, « Musique, émotion et individualisation » de David Hesmondhalgh, s'intéresse au « lien entre l'expérience musicale contemporaine, d'une part, et l'identité, la subjectivité et la personnalité, de l'autre ». Relevant deux principaux courants de pensée consacrés au soi, avec d'un côté « une notion du soi comme social » d'individus acteurs « conscients dans leurs pratiques quotidiennes », et de l'autre « une

sorte d'illusion » d'un soi modelé par « le pouvoir et la contrainte », l'auteur estime qu'il manque dans ces courants « une vraie confrontation avec les éléments émotionnels ou affectifs de la vie des gens ». Il illustre ce manque en étudiant certains travaux de sociologie de la musique. De Finnegan, qui constate que « la musique offre une ressource humaine à travers laquelle les personnes peuvent mettre en scène leurs vies en les liant de manière inextricable avec les sentiments, la pensée et l'imagination », à Tia DeNora, qui insiste sur la dimension émotionnelle de la ressource musicale pensée comme « une expérience qui enrichit » ou à Simon Frith, ces visions apparaissent trop positivistes pour David Hesmondhalgh. Bien qu'il n'en dénigre pas les réalités, il n'écarte pas « la possibilité que la musique, comme d'autres ressources culturelles, nous empêche de nous reconnaître nous-même, de faire face à certaines limites présentes en nous et dans les sociétés modernes » et puisse créer de la « souffrance ». Il illustre son propos en soulignant l'importance de « penser la manière dont l'expérience individuelle est ancrée dans les circonstances historiques et ce que cela signifie pour la musique ». D'une vision humaniste y voyant « un moyen d'intensifier le sentiment de l'existence », au nihilisme constatant un lien avec « une montée du niveau de dépression dans la société », l'auteur souligne à travers des résultats d'enquêtes et des extraits d'entretiens, que la musique a d'évidentes capacités à « intensifier notre socialité » et est « censée offrir la voie la plus efficace vers l'intensité émotionnelle ». Relativisant les « contradictions » d'expressions des interviewés sur leurs expériences, il conclut son argumentaire en insistant sur la nécessaire prudence à analyser les expressions sur la musique tant elles dépassent le seul goût personnel.

- 10 D'apparence plus léger, l'article de Philippe Le Guern s'intéresse aux passionnés de l'Eurovision. Son approche sociologique du fan club français de l'Eurovision, dominé par une majorité d'homosexuels, traite du goût, « ou plus exactement de la faute de goût », se distanciant subtilement des théories de Pierre Bourdieu basées sur la domination et « la distinction ». Son travail d'observation tente d'expliquer sociologiquement pourquoi « la majorité des membres du fan club français est homo » dans le cadre d'une « passion pour un programme déconsidéré » consacré aux variétés « entre roman à l'eau de rose pour ménagères et matraquage de l'industrie musicale ». Ses analyses renvoient aux « expériences de construction sociale du sujet » par l'appartenance à un groupe, tout en soulignant que « marquer ses distances ou pratiquer la dérision permet de préserver une image acceptable de soi ». Le fait qu'il s'agisse d'un spectacle télévisuel inscrit dans le temps renvoie souvent à des souvenirs de jeunesse et au plaisir simple d'écouter de la variété. Ainsi, « le fan club renvoie à un fond commun de culture populaire qui se prête bien à une lecture homo référencée », devenant un lien communautaire pour des personnes aux trajectoires sociales souvent comparables, dans un contexte aux frontières entre espace privé et espace public plutôt labiles. Plus facile à lire pour le néophyte, l'article de Philippe Le Guern pointe la singularité de parcours de fans qui deviennent emblématiques de l'atomisation infinie des courants musicaux et de l'extrême diversité des comportements de leurs passionnés.
- 11 La troisième partie de l'ouvrage consacrée aux « politiques culturelles et scènes locales » s'ouvre sur un article de Philippe Teillet intitulé « le secteur des musiques actuelles de l'innovation à la normalisation... et retour ? » Il part de l'héritage de nombreux colloques français (notamment le Forum de Nancy en octobre 2005), liés à une « logique de sectorisation » du champ des musiques actuelles, pour interroger la

récurrence des termes de « structuration du secteur ». La diversité des interprétations possibles de ces termes, partant d'une « définition vague » qui sous-entendrait des objectifs à atteindre ou suggérerait une mobilisation collective autour d'une identité professionnelle, nécessite la précision des limites du « secteur » et des contours de son espace social. Le parallèle entre « l'aboutissement » d'une concertation nationale revendiquée et la création par le ministère de la Culture du Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA), laisserait entrevoir une normalisation institutionnelle dans le cadre d'une structuration professionnelle. Entre revendications sectorielles héritées de « parcours de l'innovation voire de l'expérimentation » et enjeux d'intérêt général, les collectivités territoriales sont invitées à compléter le tour de table dans une volonté de « co-construction » inédite pour l'État. Depuis le rapport de la commission Trautman de 1998, les revendications de « reconnaissance, rééquilibrage, structuration » ont peu avancé aussi par « épuisement du modèle de référence » des politiques culturelles publiques. Si leurs tendances à la reproduction de modalités éprouvées est en crise, la normalisation est un risque pointé par Philippe Teillet, qui voit en ce « sentier de la dépendance » des phases de résistances au changement. Il relativise par l'énumération de particularités fortes des milieux des musiques actuelles, à la fois proches et distants des industries culturelles, et aux évidentes convergences de discours (notamment autour de l'artistique et de fonctionnements de développement partagé). Pour conclure, il énumère de possibles pistes pour que les musiques actuelles conservent « le coup d'avance » qu'elles ont su avoir sur d'autres champs culturels. La reconnaissance de la « diversité culturelle » (charte de l'Unesco) ouvre des possibilités d'innovation pour une « conception plurielle de la culture ». Les enjeux de démocratisation sont également à reconsidérer, tant par « délaissement des objets au profit des procédures », que par la sortie des activités du « champ du contrôle démocratique » par « l'autonomisation des professionnels » ou encore par un « nouvel esprit de l'action publique », l'amenant à prôner que les partenariats avec la société civile puissent s'établir sur des modalités « faisant justice aux initiatives qui en émanent ». En conclusion, il s'interroge sur la capacité du milieu à sortir de « l'instrumentalisation de ces thématiques pour des redéploiements budgétaires » et se demande s'il sera « en mesure de promouvoir avec elles l'invention de nouvelles politiques culturelles ».

- 12 Puis, dans « Musiques amplifiées en France : phénomènes de surface et dynamiques invisibles », Gérôme Guibert s'intéresse aux passionnés qui permettent de maintenir vivantes des scènes locales qu'il qualifie souvent « d'invisibles » sur leurs territoires. Avant d'évoquer ses travaux en Vendée, il retrace l'incidence des politiques publiques dans le champ, depuis les années 1980 avec l'impulsion de l'État à l'époque Lang³, puis par l'action décisive des collectivités territoriales au tournant des années 1990. Ces interventions ont permis à plusieurs typologies d'acteurs, essentiellement associatifs, d'obtenir des soutiens publics. Les scènes locales, que Gérôme Guibert décrit, se situent elles-mêmes entre « l'underground » et un secteur intermédiaire à « l'économie hybride » (Smac, rares scènes conventionnées et autres), sans liens avec un secteur professionnel privé qui ignore royalement ces pratiques. Ce « point aveugle de la production musicale » a pourtant largement dépassé le stade du loisir, notamment à la faveur du développement de formes alternatives aux modèles existants⁴ au cours des années 1980 (explosion des pratiques, réseaux, fanzines, radios associatives, labels indépendants, festivals...). La « dynamique amplifiante » du regroupement d'initiatives locales a parfois heurté les susceptibilités d'entrepreneurs privés locaux. Pourtant, au tournant des années 1990, avec l'accès des associations à la licence d'entrepreneur de

spectacles, ils ont le plus souvent fini par y voir un intérêt en délaissant certaines fonctions coûteuses (notamment celles de « recherche développement », puisqu'ils pouvaient récupérer des artistes déjà aguerris par l'autoproduction).

- 13 L'étude de terrain menée à l'échelon du département de la Vendée en 2001, après un descriptif du contexte (réseaux de radios, disquaires, magasins de musique, salles, acteurs identifiés...), met en lumière une « dichotomie de façade » entre les domaines amateurs reconnus (associations d'éducation populaire, harmonies, orphéons...) et les acteurs professionnels (un seul promoteur local, par exemple). En approfondissant à l'échelon des 31 cantons, à travers notamment la presse locale et l'appui du seul lieu référencé SMAC, se révèle une toute autre réalité et une scène locale spécifique (244 groupes inventoriés, 69 associations, 82 cafés ayant organisé des concerts, fanzines, labels...). Détaillant l'exemple de deux cantons (Montaigu et Fontenay-le-Comte), G r me Guibert décrit par le menu les tenants et aboutissants des scènes locales, « nébuleuses intermédiaires » qui contredisent largement les idées préconçues d'un « désert musical » vendéen, en produisant un indéniable « lien social ». Or, à moins d'être parfois utilisées comme « vecteur de communication par des collectivités », elles restent largement ignorées, parfois même du « monde du milieu » soutenu par des fonds publics depuis les années 1990. L'article de G r me Guibert, forcément restreint par rapport à son livre *La production de la culture – le cas des musiques amplifiées en France* (IRMA / Mélanie S teun) pourrait aisément être transposé à d'autres territoires français.
- 14 Le dernier article, est signé Christian Licoppe. Il propose une « sociologie des sonneries téléphoniques ». Les nouvelles technologies induisent des évolutions dans « la mise en relation entre personnes et entités distantes ». Son sujet s'intéresse aux marqueurs que sont les sonneries et aux comportements qu'autorise la téléphonie mobile. Le choix d'une sonnerie musicale est fait « pour soi même », permettant « différents jeux d'affichage et de différenciation sociale », ou « pour autrui », interpellé même si seul l'appelé est engagé (la sonnerie plus ou moins intempestive devenant un « support de la présentation de soi dans l'espace public »).   partir de questionnaires et d'interviews, ses travaux révèlent une articulation entre autonomie et standardisation des choix musicaux de sonneries. Les plus avancés, qualifiés de « mobi geeks », savent s'affranchir des barrières technologiques avec des comportements d'acquisition révélant un « ethos de la virtuosité » qui installe un niveau de « différenciation par les usages ». « Parce qu'elles sont personnalisables, les sonneries musicales révèlent une fonction cognitive » dont les possibilités de paramétrage permettent diverses formes de reconnaissance avant le décroché. La conception et l'organisation séquentielle de la sommation s'appuie sur trois stratégies de « design sonore » : l'accentuation de la sommation (répétition et amplification du signal), la minimisation (long extrait musical...) ou la maximalisation du caractère équivoque de la sonnerie. Les divers degrés d'intelligibilit ⁵ renvoient à une « pluralité des registres d'usage » qui rend les sonneries équivoques par leurs doubles fonctions de « sommation de décrocher et d'invitation à l'écoute ». Malgré de nombreux exemples liés à la consommation de masse, l'auteur ne s'intéresse pas à la place des sonneries dans l'économie musicale, ni à celle de ces nouvelles pratiques culturelles. Ces réserves et distances par rapport aux autres travaux de l'ouvrage justifient son inscription dans cette partie dénommée « varia ».

- 15 En conclusion, le choix délibéré du terme générique pluriel de « musiques populaires » pour titre de ce numéro semble justifié. Puisque des acceptions différentes des appellations musicales existent de part et d'autre de la Manche et que l'origine des recherches n'a pas les mêmes fondements, cet emploi permet d'échapper à un marquage trop esthétique (rock...), sans doute plus analysé et historié côté britannique⁶, ou trop connoté politiques publiques côté français avec le concept de « musiques actuelles ». La diversité des sujets d'études abordés par l'ouvrage révèle aussi des approches sociologiques très hétérogènes, marquant leurs appartenances à des courants de pensées parfois éloignés.
- 16 La lecture de certains articles renvoie à la difficulté de marquer un temps d'arrêt sur des travaux s'intéressant à des sujets en évolution rapide. Sur ce point l'intérêt semble évident d'une nécessaire continuité de la recherche sur le très contemporain, dans un champ musical très dépendant des évolutions exogènes (progrès technologique, contexte économique, faits de société...). Face à la domination du modèle de développement économique anglo-saxon dans le champ musical, le croisement des analyses de part et d'autre de la Manche s'avère stimulant. La « mondialisation » musicale qui est à l'œuvre prêterait d'ailleurs pour un élargissement de ces échanges de pensée au plan international. À l'heure de la « diversité culturelle », la recherche et la connaissance y gagneraient en dépit des limites disciplinaires et linguistiques. L'usage des nouveaux outils en information et communication devrait permettre de faciliter cette circulation des travaux de recherche.
-

NOTES

1. Que ce soit à Montluçon ou à Annecy, où nos chemins se sont croisés à l'époque.
2. Live Nation, émanation du groupe américain Clear Channel, MCD...
3. Tant dans le lien aux industries culturelles qu'en termes de politique d'équipement de lieux musicaux, mais aussi d'aides à l'emploi.
4. Y compris face au secteur socio-culturel.
5. Musique connue, renvoyant à un référentiel de consommation de masse par exemple.
6. Dès lors intégré aux références et cursus artistiques en dépit des liens affirmés aux industries musicales.

AUTEURS

JEAN-FRANÇOIS BRAUN

Jean-François BRAUN, responsable du projet d'équipement culturel - La Source, pour la Ville de
Fontaine
jeff.braun@fontaine38.fr