Civilisations

Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines

53 | 2005
Musiques "populaires"

Introduction

Sara Le Menestrel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/513>

DOI : 10.4000/civilisations.513

ISSN : 2032-0442

Éditeur

Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

Pagination : 7-21

ISBN : 2-87263-005-8

ISSN : 0009-8140

Référence électronique

Sara Le Menestrel, « Introduction », *Civilisations* [En ligne], 53 | 2005, mis en ligne le 24 janvier 2009, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/513> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/civilisations.513>

*Introduction*¹

Sara LE MENESTREL

Les usages sociaux des musiques « populaires » : quelle approche ?

Les musiques et les danses dites populaires renvoient à de multiples désignations qui révèlent la polysémie de cet attribut et les représentations antagonistes qu'il véhicule : traditionnelle, folklorique, moderne, ethnique, urbaine, rurale, sacrée, profane, musiques à danser, musiques du monde... Plutôt que d'être envisagée comme catégorie d'analyse, la notion de populaire est ici soumise à un regard critique afin de mettre au jour les manipulations dont elle est l'objet. Inscrits dans l'héritage d'une anthropologie de la musique (Merriam, 1964), les articles de ce numéro s'attachent avant tout à étudier la musique comme pratique sociale, en veillant à toujours la contextualiser et à l'inscrire dans une perspective historique. Les textes ne comportent pas d'analyse musicale formelle, même si l'on y trouve des indications sur les caractéristiques des musiques étudiées². Leurs auteurs ont opéré d'autres choix méthodologiques, ils ont privilégié d'autres dimensions, sans qu'aucune directive leur ait été donnée à ce sujet. Si l'analyse des caractéristiques rythmique, mélodique et harmonique n'apparaît pas à nos yeux comme une condition *sine qua non* de l'approche socio-anthropologique, il est indéniable qu'elle nourrit et enrichit la réflexion, dès lors qu'elle est rendue accessible aux non-initiés. Formulons donc le vœu que les différentes approches adoptées dans le champ de la musique s'attachent à entrer en dialogue, à se confronter, à se compléter, afin que chacun, en fonction de ses choix et de ses compétences, contribue à une analyse exhaustive.

Plusieurs angles d'analyse sont envisageables au sein des sciences sociales, en fonction des différentes sources et outils mobilisés selon les disciplines. Que la musique constitue un champ pertinent pour analyser la société est établi de longue date tant par l'ethnomusicologie, depuis le 19^e siècle, que par la sociologie à l'initiative de Max Weber

-
1. Je tiens à remercier Kali Argyriadis, Véronique Boyer et Elisabeth Cunin pour leur lecture attentive et leurs suggestions.
 2. Notons que certains chercheurs ont proposé des modèles d'analyse musicale spécifiques au champ des musiques populaires (Middleton, 1993; Tagg, 1982).

(1998 [1921])³. Elle n'est pas appréhendée comme un objet de recherche à part entière, elle ne représente pas la finalité des recherches entreprises mais une voie d'approche pour analyser le social, dans toute la diversité de ses déclinaisons (Green, 1993, 1997; Lortat-Jacob et Rovsing Olsen, 2004). C'est par exemple dans cette perspective que certains historiens américains ont choisi d'analyser l'histoire politique, sociale et culturelle des Etats-Unis à la lumière de l'histoire de la musique populaire américaine, comme en témoignent certains ouvrages récents que P. Schor nous présente : la déségrégation et la fracture des générations de l'après-guerre, les droits civiques à Détroit dans les années soixante ou le mouvement progressiste au tournant du 20^e siècle à Chicago sont autant de thèmes qui révèlent la place déterminante de la musique dans la politique de la ville et dans les rapports sociaux.

Les études actuelles ne se concentrent plus exclusivement sur les musiques dites traditionnelles ou de tradition orale – évolution qui reflète celle de l'ensemble de la discipline ethnologique – et les ethnomusicologues ont rejoint les autres chercheurs sur le terrain de musiques inscrites dans la modernité, que ce soit par leur processus de création, par la technologie utilisée dans sa composition ou par leur mode de diffusion. Les doutes émis à l'égard des études sur les styles musicaux contemporains n'en sont que plus étonnants : « (...) se mettre systématiquement à l'écoute des musiques métisses, urbaines, modernes, etc., relève d'un modernisme de bon ton. Mais cela n'équivaut-il pas à se mettre en syntonie avec les puissants mouvements commerciaux qui les portent et, en définitive, à faire preuve d'un certain suivisme ? » (Lortat-Jacob et Rovsing Olsen, 2004 : 22). Certes les chercheurs peuvent contribuer à la glorification du métissage musical et faire ainsi écho au discours des médias. Mais de la même façon, les musiques de prédilection de l'ethnomusicologie n'ont-elles pas souvent été marquées du sceau de « l'authenticité » par les chercheurs qui s'y sont consacrés ? Ce travers, qui s'inscrit dans la question plus large du positionnement idéologique du chercheur et de son rôle dans la construction des traditions, est omniprésent quel que soit l'objet d'étude, et ce depuis la naissance de la discipline, si bien qu'il n'apparaît en rien caractéristique de l'étude des musiques contemporaines.

La réflexion générale de ce numéro porte ainsi sur les usages sociaux des musiques et des danses « populaires » au travers des pratiques dont elles sont l'objet et des appréciations qu'elles génèrent, dans un contexte transnational. L'analyse des jugements esthétiques, entendus comme des activités de justification (Becker, 1982), permet de mesurer les enjeux identitaires, politiques et économiques dont les catégorisations musicales sont le support. Notre attention s'est ainsi portée sur l'hétérogénéité de leurs usages, les principes sur lesquels se fondent les goûts du public et des musiciens, les clivages qu'ils recouvrent, les divergences d'interprétation, les réprobations d'attitude et de goût, les processus de légitimation mis en œuvre, analysés dans toute leur ambivalence et leurs paradoxes. Une perspective transnationale est apparue indispensable afin d'analyser les mécanismes de réinterprétation musicale et chorégraphique, de suivre les transformations d'un espace géographique à l'autre et/ou d'un réseau à l'autre, autrement dit de mieux rendre compte des logiques de délocalisation et de relocalisation.

3. Il ne s'agit pas ici de dresser un bilan des travaux effectués et des perspectives adoptées, exercice déjà entrepris notamment par A.-M. Green (1993, 1997) et D.-C. Martin (à paraître) pour la sociologie et Nattiez (2005) pour l'ethnomusicologie.

Comment s'articulent les différents critères d'appréciation, quels conflits d'« authenticité » y sont liés et quels types d'alliances et de rivalités en découlent ? Comment ces musiques et ces danses sont-elles réinvesties et réappropriées, aussi bien dans les lieux où elles ont émergé que dans ceux où elles ont migré ? De quelles influences et emprunts se nourrissent-elles ? Quel est l'impact du tourisme, des réseaux d'amateurs et des migrations internationales sur leur changement de statut ? Comment se manifeste l'emprise des pouvoirs publics, des institutions culturelles et de l'industrie artistique sur l'émergence de nouveaux styles et sur la validation des traditions musicales ? De quelles façons la ligne de couleur, les hiérarchies sociales et les stéréotypes auxquels elles sont associées modèlent les goûts et les stratégies des acteurs ? C'est à partir de tels questionnements que s'est engagée la problématique de ce numéro. Les nombreux enjeux actuels que recouvre l'analyse des musiques et des danses témoignent de la richesse de cet objet d'étude. Cette introduction en évoquera un certain nombre au travers de débats et de questionnements en cours, tout en soulignant les choix méthodologiques et les orientations analytiques qui ont présidé à l'élaboration de ce volume.

Les maillons de la chaîne musicale

Si l'analyse de la réception est omniprésente, c'est l'ensemble de la chaîne musicale qui est ici prise en considération : composition, production, interprétation, diffusion et réception sont perçues comme les maillons d'une chaîne interactive où tous les stades de l'activité artistique entretiennent une relation dialectique (Becker, 1982). Les débats taxinomiques s'inscrivent inévitablement dans des stratégies économiques et politiques au sens large, qui rendent incontournable l'analyse du rôle des institutions politiques et culturelles ainsi que des industries artistiques dans l'émergence, la production et la diffusion des styles musicaux et chorégraphiques : les pouvoirs publics, les organismes touristiques, les maisons de disques, les producteurs, les organisateurs de festivals, les médias, en collaboration étroite avec les intermédiaires ou entrepreneurs culturels, les amateurs passionnés et les intellectuels, sont autant d'acteurs-clés qui participent à l'émergence, à l'évolution et au changement de statut de certains genres musicaux.

L'industrie musicale a toujours contribué à l'élaboration de genres spécifiques, qui lui ouvrent la possibilité de développer de nouveaux marchés, de cibler de nouveaux publics et de palier l'essoufflement ou le déclin des ventes : tel est le cas de la catégorie « rock'n'roll » aux Etats-Unis – parmi d'autres – dont l'émergence dans le milieu des années cinquante ne fait pas écho à un seul et nouveau style musical ; il n'est pas non plus le premier à s'adresser spécifiquement aux jeunes, ni à favoriser l'interaction entre musiciens noirs et blancs (Starr et Waterman, 2003 : 191). L'apparition de cette catégorie musicale correspond avant tout à une stratégie commerciale, destinée à cibler une nouvelle audience. De simples visites régulières dans les grandes chaînes de ventes de disques actuelles suffisent à percevoir les stratégies de marketing dans le système de référencement, sans que son écho soit systématique et univoque, ne serait-ce qu'en raison de la fluctuation de ces choix. Tandis qu'en 2000, les pionniers du musette tels que Gus Viseur, Tony Murena et Jo Privat avaient gagné à la Fnac le statut valorisant de « musique du monde », revendiqué par certains groupes de « world musette », à peine deux années plus tard, ils rejoignaient le bac de la musique « rétro » dans le rayon de la « variété française », aux côtés d'André Vershuren et d'Yvette Horner. Si cette distinction momentanée fait bien écho à des perceptions divergentes de ce style parmi ses amateurs et

des désapprobations de goût, on peut s'interroger sur son caractère éphémère et percevoir cette classification comme le support de certains discours, plutôt que le reflet ou la cause directe de tel ou tel jugement esthétique.

N. Puig nous offre une illustration particulièrement éclairante des paradoxes de la notion de populaire, de ses usages dans la musique égyptienne et de ses enjeux politiques et sociaux. Il souligne le contrôle exercé par le gouvernement égyptien, qui développe une politique culturelle nationale au bénéfice de la musique « folklorique » rurale, inscrite au sein des « arts populaires » égyptiens, par contraste avec les musiques urbaines contemporaines taxées de vulgaires, privées de ce fait de tout cadre institutionnel et exclues des réseaux de diffusion médiatiques contrôlés par l'Etat. Tandis que le *mawal* rural est relativement valorisé, le néo-mawal urbain se développe par le biais de réseaux d'apprentissage et de pratiques professionnelles non reconnues par les institutions culturelles officielles, n'ayant ainsi d'autre alternative qu'une diffusion marginale au travers des estrades de mariages et des cassettes audio. K. Argyriadis met en lumière le processus de construction et de validation du répertoire « afro-cubain », en montrant la façon dont les différents acteurs qui y sont impliqués (pouvoirs publics, institutions commerciales et artistiques, intellectuels, pratiquants de la religion) interagissent et concilient différents rôles : l'Institut supérieur d'art et l'Ensemble folklorique national contribuent à la standardisation, à la fixation des pratiques rituelles et à la construction d'une frontière stricte entre sacré et profane, puisant pour cela dans les textes du chercheur Fernando Ortiz, les manuels de folklore et l'enseignement des professeurs de l'Institut, eux-mêmes à la fois artistes, religieux et interlocuteurs des ethnologues.

Le rôle des institutions et des industries culturelles dans la validation de certains genres musicaux et chorégraphiques n'est toutefois pas envisagé en terme de contrôle univoque, mais d'influences réciproques. L'évolution, la diffusion et le succès des musiques populaires dépendent d'une interaction entre production et réception. Le succès des initiatives entreprises dépend à la fois des producteurs, qui influent sur la consommation, et des consommateurs, qui se réapproprient la production musicale. L'action des producteurs (de musique mais aussi d'événements musicaux) ne peut se poser en confrontation avec les goûts du public, elle doit en tenir compte, d'où la nécessité de trouver des compromis entre les intentions des uns et les appréciations parfois divergentes des autres.

La notion de « public » ne va pas non plus de soi; elle est loin d'être strictement passive et exclusive. Ceux qui assistent à des célébrations festives, des rites d'initiation ou des cérémonies religieuses ne se contentent pas d'être les témoins d'un spectacle, ils sont tenus d'y participer. L'idée d'un continuum entre un public plus ou moins passif ou actif selon les contextes permet de mieux prendre en compte les différents rôles qu'il joue selon les cas (auditeurs, public de salles de danses et de festivals, participants à des célébrations festives, adeptes de cultes, possédés, etc ...).

La danse constitue précisément une activité essentielle de certains publics. Plusieurs articles y accordent ainsi une attention toute particulière. Bien des ouvrages et des numéros de revue consacrés à la musique s'abstiennent pourtant de traiter de la danse, négligeant le fait que dans de nombreux contextes, les deux sont (ou ont été) indissociables et, telles deux pièces d'un même puzzle, ne font pas sens indépendamment l'une de l'autre. Car si la musique peut se passer de danse, s'il arrive qu'elle s'en émancipe, bien des musiques trouvent tout leur sens dans la danse. Toutes deux s'expriment en fonction de l'autre, se transforment au contact, à l'écoute, à la vue de l'autre. C. Apprill nous permet de mesurer toute la portée de cette relation sur le parcours du tango : d'abord chanté, le tango

rencontre la danse avec laquelle il entre en osmose jusqu'au milieu du 20^e siècle, pour s'en séparer et la retrouver dans les années 1980. Tout au long du siècle, la danse a joué pour le tango un rôle moteur dans son engouement et sa résurgence, renversant le schéma implicite selon lequel la musique domine la danse. Au-delà du tango, C. Apprill pointe les frontières factices trop souvent dressées dans le milieu académique entre le monde de l'art et celui des pratiques sociales, combinées à la distinction voire la hiérarchie établie entre le corps et l'instrument. On peut d'ailleurs souligner le caractère inadéquat d'une telle conception au travers de la place du chant, qui allie un fort engagement corporel à un instrument à part entière, la voix, par ailleurs porteuse de sens au travers des paroles qu'elle interprète et transmet.

Le caractère ludique conféré aux célébrations festives, aux bals, aux salles de danse ou aux discothèques contribue par ailleurs à faire perdurer une vision stigmatisée de certains styles musicaux – parallèlement à leur réhabilitation – considérés comme des genres mineurs, au mieux pittoresques, au pire inintéressants ou vulgaires : tel est le cas du néo-mawal, de la *champeta*, de la musique cadienne et du zydeco. Qu'une musique à danser puisse gagner le statut de musique savante dès lors qu'elle devient une musique à écouter – comme pour le jazz – illustre bien l'impact de la danse dans cette opération de classement. Par opposition au simple divertissement, la dimension religieuse de certaines danses peut aussi jouer le rôle de passerelle vers les musiques savantes, devenant musiques d'initiés.

Il s'agit ainsi de dénouer les fils tissés par l'interaction de ces différents acteurs et de ces publics variés, en mettant au jour les enjeux de leur implication, leurs ressorts et leur portée.

« Musiques populaires » : paradoxes et ambivalences

Depuis une vingtaine d'années, plusieurs ouvrages soulignent la nécessité de remettre en cause la distinction entre les genres musicaux et de rendre compte de leurs interactions (Negus, 1997; Crawford, 2001; Starr et Waterman, 2003). R. Middleton regrette que la plupart des travaux aient traité de la musique populaire en la démarquant des autres genres. Le pluralisme démocratique qui a caractérisé selon lui la musicologie américaine, se consacrant aussi bien aux musiques académiques qu'aux musiques populaires, présente le travers de négliger les interactions au sein du champ musical, en ratifiant le *statu quo* : *"A melting pot theory of 'to each his own' can easily result in a taxonomic rather than a dialectical approach"* (1990 : 125). Quelque soit le genre musical considéré, on retrouve effectivement de la part des experts – amateurs éclairés, collectionneurs, journalistes – une entreprise commune de classification. La distinction généralement établie entre les musiques savantes et populaires, ou dans sa version anglo-saxonne entre *art* (ou *classical*), *folk and popular music*, implique nécessairement une hiérarchisation, tout du moins un processus d'exclusion esthétique, une perception fragmentée et fragmentaire qui ne rend pas compte des passerelles, des emprunts, des entrecroisements entre des styles musicaux tous polysémiques et multiformes dont les critères distinctifs s'estompent dès qu'on s'aventure à les définir.

Si la catégorie « musique du monde » a été l'objet de plusieurs analyses critiques (Feld, 2000; Guilbault, 1997; Mallet, 2002; Martin, 1996; White, 2002), celle de « musique populaire » n'en est pas moins problématique, comme l'ont déjà souligné J. Mallet (2004) et D.-C. Martin (2000; à paraître). La mise en lumière de ses paradoxes semble

sans cesse en révéler d'autres, ne rendant que plus flagrant son caractère non opératoire. Certains perçoivent les musiques « populaires » comme le symbole d'une contre-culture, d'un pouvoir contestataire en opposition avec la culture dominante. C'est ce qu'évoquent par exemple en France les pionniers de la chanson réaliste avec Damia, Fréhel puis Edith Piaf. Aux Etats-Unis, c'est la catégorie *folk music* qui recouvre cette dimension, incarnée notamment par Woodie Guthrie et dans son sillage, Bob Dylan.

Cette perception ne se restreint pas nécessairement aux chansons politiques, elle englobe plus largement les musiques associées à la périphérie, issues des marges de la société : le tango est avant tout associé aux trottoirs et docks de Buenos Aires, le néo-mawal aux quartiers populaires du Caire, la *champeta* à ceux de Cartagena, les tambours *batá* et les danses d'*orichas* aux descendants d'Africains héritiers d'une « tradition yoruba ». Cet imaginaire du populaire repose non seulement sur des territoires mais aussi sur les thèmes des chansons – qu'elles soient engagées, religieuses, inspirées de la vie quotidienne... – et sur l'origine des pionniers du genre, issus du bas de l'échelle sociale. Même si l'histoire de ces styles révèle des itinéraires complexes et variés, la mythologie élaborée demeure particulièrement prégnante et nourrit l'opposition aux musiques savantes dont on récuse le pouvoir normatif.

« Boundary crossings have multiplied in time. And they have often been described in a way critical of the classical sphere and its champions for being too ready to judge music by its category. A familiar image is that of popular and folk musicians tweaking the nose of a stuffy classical establishment », souligne Richard Crawford à propos de l'histoire de la musique américaine (2001 : 542).

Cet antagonisme supposé entre masse et élite ne résiste pourtant pas à l'aspiration de nombre d'interprètes de musiques populaires qui, tout en se définissant par opposition à une culture dominante jugée discriminante, aspirent à une légitimité culturelle et œuvrent dans ce sens. Que l'on songe par exemple au parcours d'Yvette Horner, qui n'a eu de cesse tout au long de sa carrière phénoménale (150 disques vendus à 30 millions d'exemplaires) de militer pour donner à l'accordéon ses lettres de noblesse au travers de ses collaborations et de ses distinctions⁴. Cette relation ambivalente au sein de la hiérarchie des genres musicaux peut également prendre d'autres formes. Ceux qui déniaient aux catégorisations musicales toute légitimité leur substituent une classification qualitative entre « bonne » et « mauvaise » musique. C'est alors la notion de talent – avec tous les présupposés qu'elle implique – qui intervient pour justifier la capacité des artistes de musiques populaires à franchir les frontières des genres. Mais là encore, ce discours incite à la revendication d'une filiation avec les musiciens savants (Bachman, 1996 : 80). Lorsqu'il définit l'artiste folk comme une personne ordinaire qui a rarement conscience de la valeur artistique de ce qu'elle fait et dont l'activité est habituelle au sein de son groupe, Howard Becker ajoute : *« The main thing is that they be done to some minimum standard, be good enough for the purpose at hand »*, comparant ce processus au repas du foyer, dont il est plus important que le repas arrive tous les jours sur la table plutôt qu'il ne soit bon (1982 : 246). C'est

4. En 1989, elle joue avec l'Orchestre National de Jazz sous la direction de Quincy Jones; en 1998, elle présente avec Maurice Béjart le Ballet *Casse Noisette*; elle reçoit la Légion d'Honneur en 1986, déclarant alors : « L'accordéon était élevé à l'ordre de la nation. La musique des faubourgs entrainait à l'Elysée par la grande porte » (1987 : 217) et en 2002, elle est nommée Commandeur de l'Ordre national du mérite.

donc la fonction sociale qu'il fait ainsi primer sur la qualité, comme si aucune exigence n'était jamais de mise, comme si les compétences de l'artiste laissaient indifférent dans son contexte d'origine.

Cette inscription dans la vie ordinaire et cette accessibilité est précisément mise à l'honneur dans l'idéologie que certaines musiques populaires véhiculent, fondée sur des valeurs, une vision du monde, parfois même pour les plus passionnés un véritable art de vivre. En témoignent les corollaires des musiques cadienne et zydeco : l'origine rurale, socialement modeste des pionniers de ces musiques et l'anonymat dans lequel certains sont demeurés confèrent à ces styles une simplicité, un caractère informel jugés plus « authentiques »; la revendication d'une primauté de la sociabilité sur la performance soutient la notion de préservation d'un sens communautaire. Le goût pour la musique franco-louisianaise répond ainsi à un besoin de combler les carences d'un monde déshumanisé en revendiquant les notions d'authenticité, de convivialité, de symbiose avec la nature ainsi que de cohésion et de brassage social.

Cette vision romantique du « peuple » est loin d'être incompatible avec une autre perception, cette fois-ci stigmatisante, à l'égard du public de tels styles : le mépris que suscite le *néo-mawal* du Caire s'inscrit dans une logique de différenciation de l'espace urbain et reflète la condescendance envers les habitants des quartiers peuplés d'ouvriers, d'artisans, de petits fonctionnaires et d'employés où il prospère. Les commentaires dont il fait l'objet dans les médias traduisent des stéréotypes sociaux corrosifs que l'on retrouve trait pour trait à propos d'un autre style non plus cairote mais typiquement parisien, le *musette* : les musiciens et leur public sont taxés de « ringards », les mêmes détails de leur tenue vestimentaire et de leur apparence (cheveux gominés, chaîne en or, torse exposé à la vue) sont relevés comme autant d'évidences de mauvais goût, chaque terme est soigneusement choisi pour décrire au mieux une esthétique clinquante et tape-à-l'œil explicitement méprisable.

Privilégiant leur acception anglo-saxonne (*pop music*), certains fondent les musiques populaires sur leur mode de diffusion et sur la notion de popularité qui les accompagne : loin de l'anonymat et de l'ordinaire du populaire évoqué précédemment, elles renvoient alors à une musique grand public, de variété, de production industrielle. C'est alors le qualificatif « traditionnel » (ou *folk* en anglais) qui vient s'opposer à cette perception du populaire et désigner les musiques enracinées et localisées, inscrites dans une temporalité plus longue et dans un héritage spécifique. Ces catégories ne sont pourtant nullement exclusives, issues l'une comme l'autre de diverses traditions musicales qu'elles perpétuent ou remodèlent, mais qui dans tous les cas évoluent et sont investies d'un sens différent selon le contexte socio-historique. Toutes deux puisent de surcroît dans les technologies modernes et sont inscrites dans un réseau commercial qui rend caduque leur opposition. Dans son étude de la musique populaire du Nord de l'Inde, Peter Manuel la distingue d'autres genres par sa relation aux médias et la façon dont ils conditionnent sa production, sa diffusion – en l'occurrence sur cassette – et sa signification (1993 : xvi). Il admet néanmoins l'ambiguïté d'une telle distinction avec les styles régionaux traditionnels, eux aussi bien souvent commercialisés, et souligne le caractère arbitraire de ces catégorisations, englobant dans son analyse toutes les musiques diffusées sur cassette.

C'est précisément parce que tous les genres musicaux sont désormais affectés par la diffusion de masse que certains chercheurs ne considèrent pas pertinent d'en faire un facteur de définition et de distinction (Middleton, 1990; Mallet, 2004). Dans cette perspective, Benjamin Filene propose d'abandonner la distinction *folk/popular music* en

les englobant sous le terme *vernacular music*, définie avant tout par contraste avec la musique classique : elle ne nécessite que peu d'apprentissage formel ou de ressources matérielles, même si une formation poussée et des ressources sophistiquées peuvent tout aussi bien lui être appliquées (2000 : 1-9). C'est ainsi que la musique des montagnes Appalaches, le blues mais aussi le hip-hop et la techno se retrouvent englobés sous le terme de *vernacular*. Cette diversité de styles amène l'auteur à faire usage de sous-catégories, parmi lesquelles celle de *roots music*, apparue dans les années quatre-vingts aux Etats-Unis sous l'impulsion des critiques de rock : cette désignation se réfère aux styles, commerciaux ou non, considérés comme les sources d'inspiration majeures de la musique « populaire » (au sens anglo-saxon) américaine du 20^e siècle⁵.

De son côté, Denis-Constant Martin tient au contraire au critère de la culture de masse, et propose de substituer à « musiques populaires » la désignation « musiques de masse » ou « Mdm », qui fait à ses yeux primer sur tout jugement de valeur la description d'une réalité sociale : la massification de la production et ses corollaires. Les Mdm sont définies comme « des musiques à la production desquelles sont employés des procédés de création contemporains ou récents, ne nécessitant pas d'apprentissage formalisé, circulant dans des réseaux d'échanges marchands (ou inspirées de ce qui vogue dans ces réseaux et parfois aspirant à y entrer), en grande partie grâce à des techniques électro-acoustiques de production, d'enregistrement et de diffusion du son, et touchant de ce fait un vaste auditoire (...). L'important dans cette définition est la conjonction des facteurs : période; techniques de diffusion; économie; aires de circulation; modalités d'apprentissage » (à paraître).

La tendance à faire converger culture industrielle, culture médiatique et culture de masse (et par extension la musique du même nom) persiste néanmoins à conférer à cette dernière une connotation négative parmi les amateurs : « la culture de masse laminerait l'art, reléguée à un objet de production » (Sirinelli, 2002 : 17). Le mythe d'un genre traditionnel ou folk corrompu par la société de consommation et abâtardi par les médias renforce ainsi l'écart entre les genres musicaux. Nombreux sont ainsi les styles dont on brandit le pendant négatif, fustigeant leur caractère « commercial », comme pour mieux asseoir l'« authenticité » d'une forme « première ». L'échange marchand vient alors pervertir la « pure » tradition populaire, opposée à la « musique marchandise ». En découlent des catégorisations antagonistes explicites : jazz *hot/straight*, blues folk/commercial, country alternative/commerciale...

Les musiciens de jazz de Chicago étudiés par Howard Becker à la fin des années quarante illustrent bien le malaise qui découle de cette perception. « Faire du commercial » revient pour eux à sacrifier la qualité pour répondre aux attentes d'un public qu'ils jugent ignare, les « caves », dont ils se sentent en tous points opposés, par leur mode de vie, leurs codes et leurs goûts. Ils se heurtent ainsi à un dilemme fondamental : obtenir les emplois les plus prestigieux et les mieux rémunérés aux prix de l'estime qu'ils ont d'eux-mêmes et de celle de leurs pairs, ou préserver leur intégrité artistique au prix de leur carrière (1985 : 133-139). C. Apprill décèle chez les musiciens actuels de tango argentins et français des frustrations similaires, méprisant les danseurs qui à leurs yeux cantonnent

5. Santelli *et al* mentionnent dans l'ouvrage qu'ils consacrent à la *roots music* le jazz, le blues, les black spirituals, le *hillbilly*, la country, le zydeco, le cajun, le *tejano*, le *native american* et le *rockabilly* (2001).

la musique dans un rôle secondaire, au service de la danse, mais conscients du potentiel économique offert par les bals.

Qu'elles soient entendues comme musique du « peuple » ou musique de masse, les musiques populaires recouvrent ainsi les mêmes caractères négatifs. La combinaison des stigmates en jeu (origine du bas de l'échelle sociale, caractère commercial) aboutit au paradigme de la vulgarité, exacerbée dans certains cas par des instruments eux-mêmes dépréciés, parmi lesquels l'accordéon occupe une place de choix.

La culture de masse et ses corollaires tels qu'on les entend dans les sociétés occidentales relèvent en outre d'une conception homogénéisante qui néglige les différents degrés de massification et ses différentes configurations selon les contextes. Certaines musiques sont ainsi étroitement liées aux nouvelles technologies de reproduction et de diffusion sans pour autant relever d'une production de masse ni atteindre un large auditoire, même si elles y aspirent. En déplaçant la définition de la culture de masse d'un critère quantitatif à une logique nouvelle de production, de diffusion rationalisée et médiatique et d'économie culturelle de masse, Ludovic Tournès en assouplit les contours et permet d'intégrer des musiques dont le marché demeure marginal (2002 : 222). Certaines musiques modernes contemporaines empruntent toutefois des canaux d'expression et de diffusion qui leur sont propres, faute d'avoir accès aux réseaux usuels. La *champeta*, dont E. Cunin démêle les multiples trajectoires, se caractérise par des moyens de diffusion alternatifs, des petits producteurs indépendants, des chanteurs occasionnels, des CD éphémères. Si elle s'inscrit d'emblée dans une dimension globale, circulant entre l'Afrique, l'Europe et les Caraïbes, si elle convoite un marché international, son auditoire demeure néanmoins marginalisé et strictement local, la *champeta* ne parvenant pas à se déployer indépendamment de l'économie souterraine et des logiques culturelles et sociales des quartiers populaires de Cartagena.

C'est précisément parce que certaines musiques contemporaines ne répondent pas aux critères de la massification tout en lui empruntant certains traits que Julien Mallet propose de parler de « jeunes musiques », non pas pour se substituer aux « musiques populaires », mais pour se référer aux « musiques spécifiques du monde contemporain [qui] émergent dans des situations de crise : colonialisme, néocolonialisme, crise des sociétés capitalistes... Elles sont étroitement liées aux nouvelles technologies de reproduction et de diffusion. Musiques syncrétiques modernes, elles fusionnent des sources d'origine et d'époques diverses. Elles sont partagées par des publics hétérogènes (jeunes, vieux, citadins, ruraux) » (2004 : 485). J. Mallet précise qu'il s'agit là d'une catégorie analytique, qui met l'accent sur la contemporanéité et le mouvement, et non d'une catégorie taxinomique. Sa réflexion soulève par là-même la question du rapport entre catégories analytiques et pratiques et les difficultés auxquels leurs interactions réciproques nous confrontent. On sait en effet à quel point les concepts mobilisés par les universitaires sont réappropriés et instrumentalisés par les acteurs sociaux dans une stratégie de légitimation. Toute catégorie analytique ne peut-elle alors être entendue dans un sens dévalorisant par ceux qui revendiquent une tradition spécifique, un héritage particulier ? Ne sont-elles pas susceptibles d'être reprises par d'éventuels détracteurs, alimentant les discordances ?

On peut ainsi se demander dans quelle mesure il ne serait pas moins problématique de s'en tenir aux catégories dont font usage les acteurs sociaux en analysant le sens dont elles sont investies, autrement dit à les considérer avant tout comme *objet d'analyse* sans

mobiliser d'autres catégories musicales de notre fait comme *outil d'analyse*. C'est bien ainsi que B. Filene conçoit la catégorie « *roots music* » auquel il consacre un ouvrage :

« In recent years, even some contemporary pop stars (Little Richard or Aretha Franklin, for instance) have come to be treated as roots musicians because of their pioneering influence on subsequent generations. "Roots," therefore, is a retrospective term. It shifts the focus of my study away from stylistic debates (which performers belonged to which musical traditions ?) to questions of perceptions (who was thought of as exemplifying which traditions ?) » (2000 : 5).

D'un plan taxinomique, l'analyse se déplace à un plan pragmatique, privilégiant les modalités d'attribution des catégories musicales sur leur définition.

Métissage musical et stéréotypes sociaux

Techno-rap, hip-folk, disco-funk, électro-pop, samba-reggae... Le foisonnement de ces *hyphenated musics* (musiques à trait d'union) témoigne de la multiplicité des entrecroisements effectués aujourd'hui, mais plus encore de la mise en avant incessante de sources d'inspiration variées dans le monde de la musique. Les musiques et les danses – qu'elles soient qualifiées d'exotiques, d'ethniques ou de populaires – sont aujourd'hui souvent perçues comme un véritable creuset culturel, érigées en symbole de partage et d'enrichissement. La *world music* cristallise cet imaginaire et les déceptions ne manquent pas lorsqu'une musique perçue comme telle ne reçoit pas ce label : que Manu Chao soit classé à la Fnac dans le rayon « variétés françaises » entre Francis Cabrel et Julien Clerc provoque l'indignation de certains fans qui le cherchent spontanément parmi les « musiques du monde », même si le musicien cherche en réalité à se distancier de cette étiquette et de sa logique de marketing. Loin de diluer les différences, le paradigme du métissage musical est brandi comme support et symbole de bien des identités tant régionales que nationales ou diasporiques. Il s'accompagne de la sorte d'une quête des origines, exprimée dans la revendication d'un héritage spécifique.

A la fusion des sons, des rythmes et des paroles fait ainsi écho l'empreinte indélébile de la tradition « ancestrale ». Les caractéristiques les plus communément attribuées à la musique de la « diaspora africaine » (rythme syncopé, improvisation, *blue note*, chanson à répondre...) sont bien souvent considérées comme allant de soi, de même que l'opposition à la musique « blanche » ou « européenne », sans que ces distinctions soient appuyées sur des exemples spécifiques. P. Tagg (1989) illustre point par point l'incohérence de cette argumentation musicologique et la dimension idéologique de ces dichotomies brossées à grands traits. S'il est légitime d'invoquer la polyrythmie comme un trait distinctif entre les musiques européennes et certaines musiques africaines (notamment de l'Ouest et du Centre soudanais), elle pose tout autant une distinction avec d'autres musiques africaines. Si la *blue note* telle qu'elle est utilisée dans le jazz et le blues est présente dans certaines musiques de l'Ouest soudanais, elle l'est également dans la musique traditionnelle scandinave et surtout anglaise, à l'époque de la colonisation de l'Amérique du Nord⁶.

6. Dès 1934, G. Herzog cherche dans le concept de convergence une alternative à l'assignation d'une origine exclusivement africaine ou européenne aux musiques et langues des Noirs du Nouveau Monde (cité dans Baron, 2003 : 99). Il relève notamment la présence de chansons à répondre dans la Nouvelle-Angleterre du 17^e siècle.

« As long as no one really knows what musics Africans actually brought with them to the USA – a very important research priority – it is impossible to say what is specifically Afro about ‘Afro-American’ music. Moreover, the term begs the question of what was American when the slaves started being shipped into the colonies en masse. Didn’t there have to be some ‘African’ in the music before it became ‘American’? Or had English, French and Celtic traditions become so widespread and acculturated by the 1720 in North America that they now had musical common denominators enabling them to be distinguished as ‘American’ rather than as English, French or Celtic ? » (ibid. : 291).

Parallèlement, « la musique européenne » est bien souvent restreinte à une image élitiste, bourgeoise et monolithique, qui néglige la musique « populaire » des colons du Nouveau Monde.

La valorisation du métissage musical – et plus largement culturel – de même que les politiques et les entreprises de réhabilitation et de validation de certains styles musicaux, ne s’accompagnent pas de l’ébranlement et de la remise en cause des hiérarchies sociales. L’appréciation d’une musique n’implique pas nécessairement l’adhésion à une idéologie, ni l’engagement politique. Elle ne suppose pas non plus la constitution d’une contre-culture, ni la reconnaissance de cette culture comme légitime (Argyriadis, *Le Menestrel*, 2004 : 239). Les mécanismes de domination et le maintien dans la pratique de diverses formes de discriminations doivent ainsi être mis en relief. P. Wade insiste sur la combinaison et la simultanéité des phénomènes de différenciation et d’hétérogénéisation d’une part, d’appropriation et d’homogénéisation d’autre part, en soulignant que ces distinctions ne sont pas réductibles à l’antagonisme masse/élite (2000 : 5). Plutôt que de postuler l’existence d’un « peuple » hétérogène opposé à une classe dominante dévouée toute entière à la cause de l’homogénéité nationale, l’auteur insiste sur la nécessité de mettre au jour l’ambivalence de l’élite, qui veille à bien circonscrire et canaliser le processus de légitimation, contribuant ainsi au maintien et même à la reconstruction des hiérarchies sociales.

La réhabilitation progressive des tambours *batá* et des danses d’*oricha* à Cuba au cours du 20^e siècle montre les implications de cette logique. Cette valorisation s’est faite au nom d’une tradition yoruba supposée pure et authentiquement africaine, au détriment d’autres pratiques des cérémonies religieuses telles que les danses *paleras*, exclues du répertoire « afro-cubain » en raison de leur caractère « syncrétique » et « acculturé ». Le paradigme du métissage conserve ainsi un caractère pour le moins ambivalent. En Louisiane, le souci de plus en plus souvent revendiqué par les universitaires et les artistes de valoriser les échanges et les correspondances entre musique cadienne, créole et zydeco se double d’une légitimation de leur différence. Les stratégies de négociation entreprises dans le domaine musical pour dépasser la ligne de couleur entre Cadiens et Créoles n’amoindrissent pas la complexité de leurs relations sociales ni la portée de certains clivages et d’identité diasporiques. Cette ambivalence ne se limite pas aux stratégies de l’élite et des institutions, elle concerne tout aussi bien les autres acteurs de la promotion musicale : E. Cunin montre en quoi la *champeta* s’inscrit dans une stratégie de reconnaissance sociale pour les entrepreneurs culturels impliqués dans sa promotion, au travers du double lien établi avec l’Afrique et l’Amérique noire, sans remise en cause de l’ordre socio-racial colombien.

La persistance et le renouvellement des préjugés de race et de classe perpétuent des frontières strictes au sein des catégorisations musicales, sans accorder d'importance à d'autres itinéraires, à d'autres choix. La perception de la musique et de la danse comme emblèmes d'un groupe spécifique est présente tout au long du 20^e siècle, chez les acteurs sociaux comme chez les universitaires. L'idée du conditionnement des formes musicales et chorégraphiques par la culture n'occulte pas seulement l'hétérogénéité des jugements de ses amateurs; elle donne une vision tronquée du processus de création musicale, négligeant la part et la portée de la créativité artistique et reléguant au second plan l'artiste comme sujet de son œuvre. Par contraste, la musicologie classique a développé pendant cette même période une réflexion sur l'artiste en tant que personnalité créatrice libre de toute contrainte sociale et exprimant sa propre individualité (Bachman, 1996). A. Décoret donne au processus de naturalisation de la culture une profondeur historique, en retraçant l'histoire de l'attrait pour les danses d'ailleurs en France et l'exigence d'authenticité du public des expositions universelles, puis des music-halls et des grandes salles de théâtre de la première moitié du 20^e siècle. Nostalgiques d'une période où les danses n'avaient pas été altérées par la présence coloniale, les commentateurs et le public jugent suspect voire illégitime tout interprète qui n'est pas issu du groupe qu'il est censé représenter, et tout artiste dont la créativité prend le pas sur l'origine. En soulignant la restriction de la danse moderne et contemporaine à ses formes occidentales, A. Décoret montre que l'historiographie chorégraphique laisse dans l'ombre l'évolution et les différentes cultures dans lesquelles les artistes javanais, japonais, indiens ou arméniens puisent dès le début du 20^e siècle.

La prégnance des stéréotypes sociaux en jeu dans les jugements esthétiques sur la musique et la danse se caractérise par une oscillation incessante entre la fascination et la répulsion. Qu'il s'agisse d'exotisme ou de marginalité sociale, le mépris ne se substitue pas à l'attraction, comme l'illustre bien les visions antagonistes des « musiques populaires », quelle que soit la façon dont on les définit. Dans ce processus, l'érotisme constitue un point d'ancrage commun : de même que les « étrangers » et leurs danses sont jugés plus sensuels et spontanés, les marginaux seraient dotés de compétences corporelles innées et d'une sensualité qui encourage « l'encanaillement » des bourgeois. A la fin du 19^e siècle, les délinquants étaient d'ailleurs explicitement associés à des sauvages, par la désignation d'« Apaches » (Argyriadis, Le Menestrel, 2005). Si ces connotations sexuelles apparaissent parfois comme l'expression d'un primitivisme inquiétant et comme une menace à la moralité, on les juge dans d'autres contextes comme l'expression d'une sexualité libérée et par là même plus moderne, notamment aux yeux de la jeune génération (Wade, 2000 : 142). P. Wade souligne par ailleurs que la sexualité, inhérente à la notion de métissage inscrite par son étymologie dans le champ biologique, rejaillit sur les représentations des musiques et des danses associées à ce processus : « *Ideas about 'race mixture', since they imply sexual congress, are mediated by ideas about gender; the embodiment of music and especially dance has implications for the construction of sexual meaning about them* » (Ibid. : 2).

De la multiplicité des registres

Les articles de ce numéro invitent à repenser certaines oppositions et corrélations parfois invoquées dans les analyses sur les usages sociaux de la musique : ils amènent à situer les musiques et les danses entre le rural et l'urbain, entre le centre et la périphérie, entre les revendications de tradition et de métissage, entre le local, le national et le global

(Wade, 2000 : 8; Manuel : 20); ils mettent en lumière la relation dialectique de ces espaces sociaux en soulignant leurs articulations, leurs combinaisons et leur complémentarité. N. Heinrich invite dans cette perspective à reconsidérer les analyses qui privilégient un seul régime de valorisation ou de justification, en négligeant la multiplicité de ces régimes de valeurs et leur coexistence non seulement dans une même société, mais chez les acteurs eux-mêmes (1998 : 42). Evoquant le recours aux notions de « légitimité », de « distinction » et de « domination » héritées de Pierre Bourdieu et la polarisation qui en découle, elle propose de considérer que « certaines positions peuvent être, selon les situations et les points de vue, légitimes *et* illégitimes, de même que ceux qui les occupent peuvent se trouver en situation dominante *et* dominée » (*Ibid.* : 43). Ce que les chercheurs perçoivent comme des contradictions, voire des incohérences, relève bien plutôt d'une multiplicité des registres dont les acteurs sociaux savent jouer avec pragmatisme, sans que cela porte atteinte à la sincérité de leur engagement.

Cette pluralité de registres concerne tout autant les chercheurs qui travaillent sur la musique, bien souvent amateurs enthousiastes et convaincus. Mais il semble qu'elle soit dans ce cas plus délicate à gérer. Les musiques et les danses sont rapidement investies de jugements de valeur qui s'aventurent parfois à franchir les frontières des appréciations personnelles de chacun, venant alors brouiller l'analyse. Il arrive que la tentation de tenir un discours d'expert soit difficile à contenir, si bien que l'on en vient parfois à devenir partie prenante des opérations de justification que l'on s'attache par ailleurs à déconstruire. Aussi convient-il d'être particulièrement vigilant dans notre façon de gérer ces différents rôles, afin que nos travaux apportent une dimension autre que ceux des experts, très présents dans le champ des musiques « populaires ». Si notre regard sur la musique englobe l'expérience que nous pouvons en faire comme objet d'émotions et de sensations, ne serait-ce que parce que ces émotions nous donnent accès à une meilleure compréhension des interprétations et des jugements des acteurs, nous devons néanmoins nous garder de mettre en jeu nos propres jugements dans nos analyses. Tous les auteurs de ce numéro ont une pratique musicale et/ou chorégraphique déterminante dans la perception, l'interprétation et la restitution de leur objet, sans que cela les amène à oublier à quel titre ils s'expriment. C'est aussi à cette condition que le champ des musiques « populaires » peut gagner davantage de légitimité.

Références bibliographiques

- ARGYRIADIS, Kali et Sara LE MENESTREL,
2003. *Vivre la guinguette*. Paris : Presses universitaires de France.
- 2005 (à paraître). « Guinguettes et esthétique de la marge », in *Paris, Madrid, Buenos Aires : les mondes de Carmen Bernard*. Paris : L'Harmattan.
- BACHMAN, Philippe, 1996. *Musique populaire, musique savante, hybridation : analyse comparée des modes de légitimation des catégories musicales*. Mémoire de DEA. Paris : IEP.
- BECKER, Howard S., 1982. *Art Worlds*. Berkeley. Los Angeles : University of California Press.
- BECKER, Howard S., J.-M. CHAPOULIE et Jean-Pierre BRIAND, 1985 [1963]. *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. Paris : Editions Métailié.
- BARON, Robert, 2003. « Amalgams and Mosaics, Syncretism and Reinterpretations: Reading Herskovits and Contemporary Creolists for Metaphors of Creolization », *Journal of American Folklore*, Special issue, *Creolization*, 116 (459), pp. 88-115.
- BOHLMAN, Philip Vilas, 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington : Indiana University Press.
- CLAYTON, Martin, Trevor HERBERT et Richard MIDDLETON, 2003. *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*. New York : Routledge.
- CRAWFORD, Richard, 2001. *America's Musical Life : A History*. New York : Norton.
- FIELD, Steven, 2000, « A Sweet Lullaby for World Music », *Public Culture* 12 (1), pp. 145-171.
- FILENE, Benjamin, 2000. *Romancing the Folk : Public Memory & American Roots Music*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- GREEN, Anne-Marie,
1993. *De la musique en sociologie*. Issy-les-Moulineaux : Éditions EAP.
1997. « Y a-t-il une place pour la musique en sociologie ? » in F. Escal et M. Imberty, *La musique au regard des sciences humaines et sociales* (Actes du colloque tenu à la Maison des sciences de l'Homme, les 10 et 11 février 1994), vol II., pp. 30-58. Paris : L'Harmattan.
- GUILBAUT, Jocelyne, 1997. « Interpreting World Music : A Challenge in Theory and Practice », *Popular Music*, 16 (1), pp. 31-44.
- HEINICH, Nathalie, 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Editions de Minuit.
- JAUJOU, Nicolas, 2002. « Comment faire notre musique du Monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique », *Cahiers d'études africaines*, 168, pp. 853-874.
- LORTAT-JACOB, Bernard, Olsen Miriam ROVSING, 2004. « Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire », *L'Homme*, 171-172, pp. 7-26.
- MALLET, Julien,
2002. « 'World Music' : une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines*, 168, pp. 31-852.
2004. « Ethnomusicologie des 'jeunes musiques' », *L'Homme*, 171-172, pp. 477-488.
- MANUEL, Peter, 1993. *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*. Chicago : University of Chicago Press.
- MARTIN, Denis-Constant,
(à paraître). « 'Le myosotis, et puis la rose...' ». Les 'musiques de masse' : cadre d'analyse général et directions de recherche », *L'Homme*.
2000. « Cherchez le peuple. Culture, populaire et politique », *Critique internationale*, 7, pp. 169-183.

1996. « Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ? Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, pp. 3-20.
1993. « Popular Music Analysis and Musicology : Bridging the Gap », *Popular Music*, 12 (2), pp. 177-190.
1991. « Filiation or Innovation ? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origin », *Black Music Research Journal*, 11, pp. 19-38.
- MIDDLETON, Richard, 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia : Open University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 2005. « Ethnomusicologie », in *Encyclopedia Universalis* (<http://www.universalis.fr/corpus.php?mots=musique%20populaire&...>).
- NEGUS, Keith, 1997. *Popular Music in Theory : An Introduction*. Hanover : University Press of New England.
- RADANO, Ronald, Michael BOHLMAN and Philip VILAS, 2000. *Music and the Racial Imagination*. Chicago : University of Chicago Press.
- REDHEAD, Steve and John STREET, 1989. « Have I the right ? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics », *Popular Music*, 8, pp. 177-184.
- RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI, 2002. *La culture de masse en France : de la Belle Epoque à aujourd'hui*, pp. 220-258. Paris : Fayard.
- STARR, Larry et Christopher Alan WATERMAN, 2003. *American Popular Music : From Minstrelsy to MTV*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- TAGG, Philip,
1989. « Open letter : 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music' », *Popular Music*, 8 (3), pp. 285-298.
1982. « Analyzing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music*, 2, pp. 37-65.
- TOURNES, Ludovic, 2002. « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli (eds.), *La culture de masse en France : de la Belle Epoque à aujourd'hui*. Paris : Fayard.
- WADE, Peter, 2000. *Music, Race & Nation : Música Tropical in Colombia*. Chicago : University of Chicago Press.
- WHITE, Bob W., 2002. « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'études africaines*, 168, pp. 633-644.
- WEBER, Max, 1998 [1921]. *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris : Editions Métailié.