

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

Le myosotis, et puis la rose...

Pour une sociologie des “musiques de masse”

Denis-Constant Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21683>

DOI : 10.4000/lhomme.21683

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 131-154

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Denis-Constant Martin, « Le myosotis, et puis la rose... », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21683> ; DOI : 10.4000/lhomme.21683

Le myosotis, et puis la rose...

Pour une sociologie des "musiques de masse"

Denis-Constant Martin

*Le myosotis, et puis la rose,
Ce sont des fleurs qui dis'nt quèqu'chose
Mais pour aimer les coquelicots
Et n'aimer qu'ça... faut être idiot
T'as pr'ètr' raison ! seulement voilà
Quand j'aurai dit, tu comprendras**

L'AMOUR, LA MORT ; le langage des fleurs et la métaphore amoureuse des relations sociales ; des petites phrases, musicales encore plus que poétiques, « au goût de madeleine » (Mijolla 1982 : 13) ; tout se ligue dans l'infime drame fleuri colporté par Mouloudji pour faire surgir des mondes d'émotions qui bottellent les intimités singulières en gerbes de sensibilités communes. Une bluette, et c'est un univers qui se découvre : des temps, des lieux, des symboles qui les trament, et les êtres humains qui les peuplent. « Trois petites notes de musique »¹, titre d'une autre chanson, sont assez pour justifier que la sociologie s'intéresse à elles, qu'elle considère les phénomènes musicaux comme des objets d'étude légitimes susceptibles d'aider à une meilleure intelligence du fonctionnement des sociétés humaines.

Le projet d'une sociologie de la musique n'est pas nouveau. Il s'esquisse dès l'avènement de la discipline sociologique sous la plume doublement compétente (en sociologie et en musicologie) de Max Weber (1998). Ses « fondements rationnels et sociaux de la musique » affirment d'abord qu'on peut traiter celle-ci comme l'économie, la religion ou le politique, en tant que phénomène social ; pourtant, ils l'abordent dans le cadre étroit de la quête des raisons et modalités d'une supposée « rationalisation » des sociétés occidentales. Max Weber légitime la sociologie de la musique mais, d'une certaine manière, la muselle. Bien d'autres après lui reprendront le projet, sans toujours parvenir à le tirer hors de théories déterministes ou de visions téléologiques ; Theodor Adorno (1972, 1979, 1994) en fournit l'exemple le plus excessif². Outre Max Weber et Theodor Adorno, nombreux sont ceux qui ont contribué à défricher le terrain où l'on cherche à comprendre les rapports du musical et du social ; Anne-Marie Green

* *Comme un petit coquelicot* (1951), paroles de Raymond Asso, musique de Claude Valéry, interprétée par Mouloudji. Je tiens à remercier Sara Le Menestrel pour les commentaires qu'elle m'a transmis à partir d'une version antérieure de ce texte et qui ont permis d'en préciser certains points.

1. *Trois petites notes de musique* (1961), paroles de Henri Colpi, musique de Georges Delerue, interprétée notamment par Cora Vocaire.

2. Voir notamment Williams (2005).

(1993, 1997) les a recensés précisément, état des travaux auquel il conviendrait d'ajouter un panorama des auteurs anglo-saxons, publiés notamment dans la revue *Popular Music*, qui se sont penchés plus particulièrement sur les musiques « populaires » et un bilan de l'ethnomusicologie (Nattiez 2000a) ou, comme l'écrivait Alan P. Merriam (1964), de « l'anthropologie de la musique » (Lortat-Jacob & Rovsing-Olsen 2004), dont on ne peut raisonnablement rejeter les apports à une sociologie des phénomènes musicaux (Blum, Bohlman & Neuman 1993). Bref, si réflexions et études sont peut-être moins abondantes que dans d'autres domaines, le musical ne s'étiole pas au milieu d'un désert sociologique.

Des “Musiques de masse”

Quelques grandes questions préalables ont, de ce fait, déjà trouvé réponse, deux au moins. La première fut celle de la visée d'une sociologie de la musique. Theodor Adorno entendait lui assigner le devoir de rechercher une « vérité de la musique » et de « poser la question de la musique en tant que conscience sociale juste ou fautive » (1994 : 228). À cette volonté, que sous-tendait l'idée qu'il y aurait une « sphère supérieure de la musique », Max Weber avait par avance opposé une approche « axiologiquement neutre » ; refusant toute évaluation esthétique, sans mépris ni pour les musiques non occidentales, ni pour les musiques « populaires », il plaçait son travail dans une perspective comparatiste (1998 : 36, 155).

Vint plus tard, avec la linguistique saussurienne et le structuralisme, la tentation de considérer la musique comme un langage. Bien vite, elle fut repoussée. La musique n'est pas un système de signes ; elle ne dit rien « mot à mot, phrase à phrase » ; ses signifiants n'ont pas de signifiés (Escal 1979 : 23-24) ; elle possède les « caractères contradictoires d'être à la fois intelligible et intraduisible » (Claude Lévi-Strauss, cité dans *Ibid.* : 24). Donc elle « fait sens » ; cependant l'inscription de ce sens dans les phénomènes musicaux et son décryptage soulèvent des difficultés particulières exigeant, pour être surmontées, des méthodes adéquates à la spécificité d'un objet immatériel et fugace, qui relie et fait communiquer mais de manière essentiellement symbolique. Une sociologie de la musique, comme toute musicologie, ne peut être qu'une herméneutique (Deliège 1986 : 16 ; Vecchione 1997 : 108) ; ce sont les conditions dans lesquelles une telle herméneutique est élaborée et justifiée qu'il convient d'explorer à la lumière des travaux – au moins de certains d'entre eux³ – théoriques et empiriques disponibles quelque quatre-vingts ans après la publication du premier essai de Max Weber.

Mais avant cela, il faut se coller avec le « populaire ». Peut-on isoler, au sein de l'ensemble des phénomènes musicaux, certains d'entre eux que l'on qualifierait de « populaires » ? Pourquoi ? Comment ? Et le « populaire » ainsi distingué requerrait-il un traitement particulier ? La musique doit, de ce point de vue, être

3. Cet article ne prétend pas présenter un état des travaux et, en dépit de leur nombre, les textes cités ne sauraient constituer une liste exhaustive des études pouvant être rattachées à la sociologie des musiques « populaires ». En outre, ne seront évoqués ici que des écrits alors que des documentaires filmés peuvent avoir une dimension sociologique importante.

replacée dans le cadre plus général de la culture ; or cette notion ne fait sens que si elle est construite comme intrication de relations et d'interactions sans frontières procédant par « rayonnement à partir de foyers » (Martin 2000a et 2002 ; Ricœur 2004), engendrant changement et création. La musique, comme pratique culturelle saisie dans sa globalité, ne saurait donc au départ être segmentée en « sérieuse » ou « légère », en « traditionnelle » ou « moderne », en « savante » ou « populaire », et les exemples de l'imprégnation mutuelle de genres désignés par des adjectifs différents⁴ sont suffisamment nombreux pour qu'il ne soit pas besoin de dénoncer davantage ces dichotomies. Cette impossibilité de principe est moralement satisfaisante, dans la mesure où elle exclut tout essentialisme et invite à considérer toutes les pratiques musicales de même manière ; elle n'en est pas moins pratiquement ingérable. Pour étudier, il faut découper, mais autrement ; s'inspirer des conseils prodigués par Roger Chartier à propos de l'imprimé (1987, 1989) : repérer des réseaux de pratique et des communautés d'interprétation, replacer les usages dans un environnement précis, tâcher à partir d'un corpus limité d'appréhender les trajectoires des œuvres et des pratiques pour reconstituer des procès de construction de sens. *A posteriori*, il sera peut-être possible de dire « populaire », ou autre, un ensemble de phénomènes musicaux, en définissant précisément le contenu alors recouvert par l'adjectif.

Pour commencer, toutefois, pour choisir un objet d'étude, il est inévitable de sélectionner : lieux, époques, étiquettes usuelles et commerciales appliquées à des pratiques et à des œuvres, modes de circulation sont autant d'éléments à partir desquels on peut circonscrire le champ des investigations. Afin de traiter des musiques largement diffusées depuis la fin du XIX^e siècle, la notion de « culture de masse », au sens où l'emploie Jean-François Sirinelli (2002), semble plus pertinente que celle de « culture populaire ». Moins idéologiquement codée, elle repose sur le constat historique de la modification au XX^e siècle des modalités – et par conséquent des aires et des intensités – de diffusion des pratiques culturelles et prend en compte tous les maillons de la chaîne, aussi bien que les techniques qui les assemblent. Incluant les « réseaux de pratique et les communautés d'interprétation », elle présente aussi l'avantage de ne pas établir de hiérarchie de valeurs, d'ignorer la distinction *a priori* savant/populaire et, par conséquent, d'éviter l'erreur si communément répandue dans les études de « culture populaire » d'en assimiler tout uniment les manifestations à des expressions de contestation, d'opposition, de résistance ou de révolte (Martin 2000a)⁵. Enfin, constatant « l'avènement d'une culture-monde », cette notion considère un univers au sein duquel toutes sortes de découvertes, de rencontres et de mélanges s'opè-

4. Les madrigalistes et la chanson italienne ; Bach et les danses paysannes ; Bartók et les airs de Transylvanie ; les compositions de Brahms et Liszt reprises par des orchestres « tziganes » des brasseries d'Europe centrale ; la techno et les artisans du spectral ; et que faire du jazz ? Où mettre Gerschwin ? Jean Wiener ?...

5. L'exemple du reggae indique, parmi beaucoup d'autres, que contradictions et ambivalences, plus facilement véhiculées dans la communication musicale que dans la communication verbale, interdisent de considérer, *a priori* encore une fois, une pratique musicale et les œuvres qui en résultent comme rébellion d'un « populaire » dominé (Constant 1982).

rent. S'agissant de musique, elle renvoie à la proclamation de Margaret Kartomi : « la synthèse musicale interculturelle n'est pas l'exception mais la règle » (Kartomi 1981 : 230) ; autrement dit, toutes les musiques sont issues de mélanges. Or les musiques « populaires », ces musiques aujourd'hui diffusées, pratiquées et écoutées « en masse » aux quatre coins du monde, portent toutes la trace des fusions et des inventions créoles⁶ qui se sont développées sans interruption depuis l'ère des grands voyages européens, des colonisations et des esclavages (Martin 2000b) : du punk pékinois à la chanson française depuis Mireille au moins, du hindi pop au rock aborigène de Yothu Yindi, de Ali Farka Touré à Frank Zappa, des ubiquistes rappeurs aux salseros de partout...

Pour toutes ces raisons, à « musiques populaires », je préfère l'expression « musiques de masse » (MdM). Par quoi j'entends 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 inspirés 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. Une telle définition ne résout pas tous les problèmes : l'ère couverte demeure floue, et il est souhaitable qu'il en soit ainsi, même si l'on peut préciser que, sous l'appellation MdM, on mettra surtout des musiques dont il est possible de situer l'apparition dans l'époque pas trop reculée au cours de laquelle ont été inventés et de plus en plus systématiquement employés des moyens de diffusion de masse, soit le temps qui s'ouvre avec la seconde moitié du XIX^e siècle ; ce qui incite à réfléchir également au rapport entre les musiques circulant auparavant, d'autres manières, et celles que vont propager les nouvelles techniques. L'important dans cette définition est la conjonction des facteurs : période, techniques de diffusion, économie, aires de circulation, modalités d'apprentissage.

Le caractère non obligatoirement formel de celles-ci ne signifie pas que les prix de conservatoire seraient interdits de MdM mais que, si des études musicales n'empêchent pas de vivre dans leurs mondes, elles ne sont pas indispensables ; que l'instruction, l'initiation s'y prodiguent aussi dans des situations et par des moyens informels et qu'il faut y envisager un continuum allant des amateurs totalement autodidactes aux spécialistes diplômés, sans solution de continuité. Cela implique également qu'on tienne compte, dans ces pratiques musicales, des combinaisons originales bricolées entre l'écrit (partitions mais aussi tablatures ou grilles harmoniques), l'enregistré (qui sert à conserver, à communiquer et à expliquer), l'oral (ce qui est transmis par la parole et mémorisé ; ce qui est entendu, « repiqué », appris et reproduit) et les techniques informatiques (conservation des informations, confection d'exercices, échantillonnages sonores, création de compositions, arrangements orchestraux, etc.).

6. Au sens originel espagnol qui renvoie à ce qui est apparu, a été « enfanté » dans les Amériques après la conquête, complété par le sens que lui donne aujourd'hui Édouard Glissant : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments » (1997 : 37).

L'important est, en ce domaine, de saisir des continuités et des dynamiques, des échanges et des interactions, plutôt que de découper ou de segmenter ; de penser les phénomènes musicaux aussi globalement que possible, en particulier pour élargir les visions proposées par les analystes anglo-saxons de la *popular music* et combler le double déficit, d'ethnographie et d'analyse musicale, qu'y lisait Sara Cohen (1993) ; pour redonner place aux structures intramusicales, trop souvent délaissées au profit de la recherche interprétative du sens (Middleton 1993). Cette posture n'aboutit pas, je l'espère, à une dilution postmoderne des phénomènes musicaux dans un magma de fluidités et de complexités insaisissables mais invite à comprendre l'événement, les pratiques, circonscrits pour les nécessités de l'analyse, dans le mouvement et la *Relation*, au sein de ce que Édouard Glissant (1990, 1997) nomme un « Tout-monde totalisant ».

Fait sociomusical total et représentations sociales

Faire une sociologie de la musique revient à envisager, au sein des sociétés humaines, les rapports entre ce qui est de l'ordre du musical et ce qui appartient au non-musical, à rechercher les significations sociales qui sont échafaudées dans et par ces rapports. Ceux-ci ne sauraient être posés comme univoques ; autrement dit, un large accord s'est fait pour convenir de rejeter les hypothèses d'une détermination automatique des phénomènes musicaux par le social. L'inadéquation à la musique de l'approche en termes de forces productives et rapports de production prônée par Theodor Adorno (1994 : 224-225), la vaine tentative d'Alan Lomax pour trouver des identités structurales entre chansons populaires et organisations sociales (Lomax 1962 ; Flint 1980 ; Fürniss & Olivier 1997) ont montré qu'il fallait se méfier des déterminismes systématiques⁷. Ainsi, Max Weber (1998), cherchant des correspondances historiques entre évolution musicale et évolution sociale, ne voulait mettre en évidence que des enchaînements de circonstances et repoussait en principe toute idée de causalité simple (même si sa démarche suggérait encore une détermination de la musique par la société). La sociologie de la musique doit s'intéresser, d'une part, aux moyens qu'une société utilise pour « faire de la musique » et aux fonctions qu'elle y occupe, en la replaçant dans le cadre de l'ensemble des activités sociales (Lortat-Jacob 1977 : 93), d'autre part à ce que les phénomènes musicaux sont susceptibles de nous apprendre de l'organisation et du fonctionnement de la société, de la place et de la part qu'y prennent les membres de l'ensemble considéré. Ces deux points de vue sont indissociables et conduisent par conséquent, au départ, à concevoir des relations musique-société dialectiques, la seconde pesant évidemment sur la première mais la première influant aussi sur le fonctionnement de la seconde.

7. Antoine Hennion (1993) dénonce ces explications exclusives de la musique par les facteurs sociaux (Alphons Aloïs Silberman, Ivo Supicic et les bourdivalliens, plus que de Pierre Bourdieu lui-même) et appelle ardemment la sociologie de la musique à s'en défaire.

Un fait sociomusical total...

C'est pour souligner que « la musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique... » (Lortat-Jacob 1996), que la plupart de ses analystes choisissent de désigner l'objet de leur travail à l'aide de périphrases qui évitent de le réifier et de l'essentialiser. S'inspirant de l'idée de « phénomène social total » avancée par Marcel Mauss, Anne-Marie Green choisit « fait musical total » pour parler d'une « totalité musicale en marche » (1997 : 49) ; Bernard Vecchione (1992 : 281-282) propose « réalité musicale » afin d'insister sur la nécessité de prendre en considération tout ensemble les œuvres et les activités qui leur sont indissolublement liées ; utilisant, comme Ivanka Stoïanova (1978), « productivité musicale », Françoise Escal (1979 : 8, 35) demande d'envisager la musique non comme un objet mais comme un champ ; celui-ci, pour Antoine Hennion, est labouré de médiations et c'est à elles qu'il convient de s'intéresser car « il n'est d'œuvre qu'en situation, l'œuvre elle-même est médiation [...] la musique est passage entre des passages » (1993 : 379-380). Bref, il faut trouver les moyens conceptuels et méthodologiques de traiter de la musique, du « fait sociomusical total », en embrassant l'ensemble des interactions qui le constituent.

... traversé de représentations sociales...

Le champ de ces interactions est infiniment vaste et il existe de multiples itinéraires pour le parcourir. L'un des plus intéressants me paraît être celui qui passe par la notion de représentations sociales. Celles-ci constituent « une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet 1993 : 36) ; elles en guident les membres « dans la façon de nommer et de définir ensemble les différents aspects de [leur] réalité de tous les jours, dans la façon de les interpréter, statuer sur eux et, le cas échéant, prendre une position à leur égard » (*Ibid.* : 31) Ces représentations sont des images mentales, jamais spontanément verbalisées en totalité. En revanche, certaines représentations spécifiques de tel ou tel aspect de l'organisation sociale affleurent sous une forme symbolique dans nombre de pratiques culturelles, dont la musique.

À partir de ce constat, il devient possible d'envisager une chaîne d'interactions. La société constitue le cadre où se déploient les phénomènes musicaux ; elle – le droit, les pouvoirs, les croyances, les systèmes d'influence – définit les rôles, les moyens, les valeurs de ces phénomènes. Ceux-ci, animés par des êtres sociaux, se trouvent investis de représentations : de la société dans laquelle ils opèrent, d'abord, mais aussi d'autres sociétés associées à des éléments de musique, des citations, des emprunts. Ces représentations ne « reflètent » pas la société : elles la reconstruisent pour lui donner un sens, afin de permettre à ses membres de s'y positionner et de déterminer quelles actions ils peuvent et veulent y mener. Dans ces actions, la musique devient le véhicule de représentations installées ou en cours de mutation ; elle peut imaginer des visions nouvelles d'un monde jugé insatisfaisant, projeter « une image métaphorique syncrétique d'un ordre social idéal » (Waterman 1993 : 66) ; dans certains cas, elle est délibérément

instrumentalisée pour servir de blason sonore à un groupe, un mouvement, un parti et tâcher de mobiliser des soutiens en leur faveur. Dès lors, il devient patent que les phénomènes musicaux ont également une influence sur la manière dont les acteurs sociaux se représentent la société à laquelle ils appartiennent, et les relations de celle-ci avec d'autres, par conséquent, sur la manière dont les acteurs sociaux pèsent sur le changement – ou non – de la société. La force de transformation que le couple reggae-rastafarisme a appliquée sur la société jamaïcaine en est un des meilleurs exemples, mais pas le seul (Anglès, Hensley & Martin 1994).

... à forte densité symbolique...

Avec les représentations sociales, la nature symbolique de la communication musicale, maintes fois soulignée, est également prise en charge. Symboliques du temps, donc de la vie et de la mort, consubstantielles à un art immatériel n'existant que dans le temps en cours d'écoulement, par la volonté d'en maîtriser les flux et les débits (Adorno 1979 : 70, 80-85, 91 ; Cain *et al.* 1982 : 108 ; Green 1997 : 52) ; symboliques des instruments qui évoquent l'ailleurs, le passé ou la modernité ; symboliques des genres ou des styles qui désignent, à leurs oreilles ou à celles des autres, les membres d'une collectivité (Coplan 1992 ; Owona Nguini 1995) ; symboliques des formes ; fœulitude des symboliques particulières qui, par toutes sortes de codages propres à certains groupes humains, à certaines époques et en permanente évolution, suscitent associations et représentations (Cain *et al.* 1982 : 134), sentiments et émotions (Kremer 1984).

... qu'il faut musicalement analyser

Une des manières de pratiquer la sociologie des phénomènes musicaux consiste donc à y rechercher des représentations sociales, à analyser les symboliques qui y fonctionnent, à vérifier si leur présence et leur façonnage spécifique dans la musique ont un effet sensible sur l'action – ou l'inaction – des acteurs sociaux. Parler de façonnage spécifique dans la musique signifie que son organisation propre – la structure, la forme, les caractéristiques d'une pièce ou d'un ensemble de pièces –, si elle n'est pas le seul mécanisme de construction du sens social, n'en représente pas moins le lieu focal des interactions qui se nouent dans le phénomène musical ; un lieu focal par où le sens passe et acquiert une capacité expressive, où il se trouve doté de sa communicabilité. Une sociologie de la musique ne saurait l'ignorer ; pourtant, la place de l'analyse musicale semble faire problème. Souvent, elle est négligée ; parfois même, elle est plus ou moins présentée comme inutile, voire assourdissante. Si la nature particulière, les spécificités acoustiques des phénomènes musicaux (Brillouin 1960) entraînent bien une « double référentiation du musical : référentiation du musical à lui-même, et simultanément référentiation du musical, par ses propriétés musicales, à autre chose qu'à lui » (Vecchione 1997 : 114), il convient d'analyser non seulement ce qui structure les réseaux maillant le phénomène musical, mais encore les propriétés particulières des pièces qui suscitent et parcourent ces réseaux, qui distinguent l'œuvre musicale des autres produits de pratiques artistiques. Par ailleurs,

musique, s'agissant des MdM, désigne le plus souvent un objet composite dans lequel le purement sonore est indissociable de paroles, de mouvements corporels et d'environnements matériels. Or, il faut le rappeler, les paroles seules ne détiennent pas les clés du sens de la musique et c'est dans l'interaction entre ces divers éléments que se dessine sa potentialité : dans les relations dialectiques entre la musique et le texte (Escal 1979 : 77), et ce qui les environne.

Cadre d'analyse général et recherches circonscrites

Cet itinéraire proposé (et il en existe évidemment d'autres), il convient maintenant de voir par quels moyens il peut être parcouru, autrement dit de rechercher des méthodes capables de déceler les représentations sociales dans les phénomènes musicaux et d'interpréter les symboliques qui les trament. Cet objectif se heurte à la difficulté qui découle de l'impératif d'aborder tout phénomène musical en ayant le souci de ne rien perdre de sa richesse et de sa complexité, comme « fait sociomusical total », quand la recherche empirique nécessite, pour être réalisée, que soient circonscrits les réalités, les populations, les terrains d'étude. Il est donc nécessaire de trouver un cadre général qui permette de penser à la fois l'ensemble du phénomène musical – l'organisation du musical sonore avec les interactions qui se jouent à son propos – et les particularités d'un objet précis, situé à l'intérieur de cet ensemble mais n'en constituant qu'un élément.

Une analyse tripartite aménagée pour les MdM

Dans cette perspective, il me semble que l'analyse tripartite proposée par Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975, 2000b), aménagée pour les besoins des MdM, offre une solution intéressante. Cette approche part de l'idée que : « ce qu'on appelle musique est en même temps production d'un "objet" sonore, objet sonore, enfin réception de ce même objet. Le phénomène musical, comme le phénomène linguistique ou le phénomène religieux, ne peut être correctement défini ou décrit sans que l'on tienne compte de son triple mode d'existence, comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu. Ces trois dimensions fondent, pour une large part, la spécificité du symbolique » (Molino 1975 : 37). L'analyse associe trois stratégies : celle qui vise à décrire l'« objet sonore », celle qui s'intéresse à son procès de production, de la conception à la réalisation (« niveau poïétique »), celle qui étudie les modalités de la perception et les conditions de la réception (« niveau esthétique »)⁸. Ces trois « niveaux » doivent être considérés comme des phases analytiques, et non comme des domaines séparés et étanches de la « productivité musicale ». Ils ne sont stratégiquement isolés que dans la mesure où ils peuvent être envisagés comme des aspects du phénomène musical, dans la mesure où l'étude de chacun d'eux aboutit à mieux dessiner les trames interactives sur lesquelles l'ensemble est tissé.

8. Jean-Jacques Nattiez propose aussi de pratiquer aux niveaux poïétiques et esthétiques des analyses inductive et externe (2000b) ; je ne chercherai pas à en tirer les implications pour l'étude des MdM dans le présent article.

Ce que résumait d'emblée Jean Molino : « Qu'est-ce donc que l'analyse de la musique ? C'est cette dialectique du travail scientifique qui, partant de l'analyse "neutre" du matériau sonore transcrit par une pratique sociale qui est déjà une analyse, progresse en définissant, au fur et à mesure, de nouvelles strates d'analyse, soit en intégrant des données empruntées aux autres dimensions (production et réception), soit en mettant en question les instruments utilisés pour l'analyse et en essayant d'en forger de nouveaux » (*Ibid.* : 58).

Traces de musique

La « neutralité » dont il est question n'est donc pas celle de l'objet sonore mais un idéal qu'il faut garder en tête dans le cours du travail (même s'il est impossible à atteindre, Jean Molino indique bien que coucher sur du papier est déjà une « pratique sociale »). En dépit de ces précautions, l'expression « niveau neutre », et plus encore celle de « niveau immanent » (Nattiez 2000b), peuvent prêter à confusion. C'est pourquoi Gage Averill (1997 : 2) lui substitue le terme « trace », que justifie Jean-Marc Chauvel (1997 : 66) : « Avec le "niveau neutre", l'analyse devient l'étude d'un objet, partition, enregistrement, etc. en tant que trace d'un phénomène et donc lieu d'une information déterminante sur la nature du phénomène. »

En ce qui concerne les MdM, cette « trace » est laissée sur des supports variés : partitions, repères écrits (tablatures, grilles), réglages mis en mémoire informatique, enregistrements, sonores ou audiovisuels, du commerce ou réalisés par l'observateur, transcrits en notation musicale occidentale ou à l'aide d'autres types de systèmes graphiques⁹. Les performances, points de jonction de la production et de la consommation d'objets sonores, peuvent être « tracées » (avec des observations notées, des photos, des enregistrements audiovisuels) pour être étudiées en tant que telles (Erlmann 1996 ; Jouvenet 2001 ; Waterman 1990). L'analyse des « traces » de paroles sera enfin confrontée à celle des traces de musique (Constant 1982 ; Jacono 1998).

Bref détour par l'ethnomusicologie

C'est à ce niveau que les leçons de l'ethnomusicologie sont particulièrement utiles, même si elles offrent de quoi enrichir toutes les phases de l'analyse tripartite. Curieusement absente, sous-estimée, voire caricaturée, dans beaucoup de textes traitant de la sociologie musicale en général (Green 1993 ; Hennion 1993 ; Rudent 1998), l'ethnomusicologie possède pourtant deux atouts au moins. Elle a mis au point des outils adaptés à l'analyse de musiques non écrites, étrangères aux canons du classicisme occidental, dans toute leur richesse et leur complexité ; compte tenu de la faible part de l'écrit dans les MdM, de la place qu'y jouent des formes nouvelles d'oralité, l'étude de celles-ci ne peut pas ne pas s'en inspirer.

9. Des tentatives de représentations graphiques d'enregistrements des *Fables Of Faubus* de Charles Mingus sont présentées dans Levallet & Martin 1991 ; dans sa thèse sur le *tsapiky* de Tuléar (Madagascar), Julien Mallet utilise à la fois des transcriptions sur papier et des représentations graphiques sur bande vidéo (2002).

Plus largement, la vocation de l'ethnomusicologie est d'étudier les rapports entre musique et société, ce qu'elle fait depuis la fin du XIX^e siècle sans cesser d'affiner ses méthodes et de défricher de nouveaux domaines d'investigation à un point tel qu'aujourd'hui elle ne se cantonne plus aux « sociétés de la tradition », mais ambitionne de jeter les bases d'une musicologie générale¹⁰. Elle fournit un guide pour le travail de terrain, la collecte et la conservation des « traces », étant entendu que le « terrain », dans le cas des MdM, n'est plus nécessairement lointain, exotique et rustique. Rituels de partage de la musique, immédiats ou médiatisés, et interactions sociales nouées dans et autour des phénomènes musicaux peuvent être observés dans les lieux de production (les studios où la musique est fabriquée mais aussi les bureaux où les producteurs concoctent de nouveaux produits, où les commerciaux et les attachés de presse s'efforcent de les vendre et d'y intéresser les journalistes, tous spécialistes qui œuvrent au sein d'une véritable organisation sociale), dans les espaces de performance en direct (salles de concerts et de bals, clubs, bars et restaurants, festivals, raves mais aussi la rue ou le métro, le garage, la cave, le salon, la chambre ou la grange) et les endroits de consommation dissociés de la production (salles de danse, discos, domiciles où l'on se réunit pour écouter, voiture, rue et espaces publics), sans oublier les réseaux virtuels fonctionnant sur la « toile » (Green 1998 ; Herman, Swiss & Sloop 1998 ; Prévost-Thomas 2000 ; Taylor 2001). Sur ces terrains, dans des circonstances extrêmement diverses, cette musicologie contribue à indiquer comment collecter et consigner l'information en vue de l'analyse. Enfin, elle détient une vaste panoplie d'instruments pour procéder à celle-ci, au sein de laquelle qui s'intéresse aux MdM peut trouver des idées stimulantes.

Par souci de brièveté¹¹, je me bornerai à mentionner un problème particulier aux MdM – spécialement important car il montre l'intensité des interactions entre des pratiques situées dans le niveau « poïétique » et d'autres relevant de l'« esthétique » – à la solution duquel les leçons de l'ethnomusicologie pourraient être utiles. Les produits MdM vendus sur un marché sont différenciés par des étiquettes qui, sorties de l'inventivité lexicale des musiciens, des producteurs, des journalistes ou des auditeurs, au gré des modes, des campagnes de publicité, ne recouvrent pas nécessairement un ensemble particulier de caractéristiques musicales permettant de distinguer précisément des genres et des styles (par exemple : pop music, rock, punk-rock, gothic, metal, rock progressif, garage, grunge...). Pour tenter d'établir des correspondances entre étiquettes commerciales ou « populaires » et catégories musicales, il faut en passer d'abord par la description paramétrique des musiques étudiées afin d'en établir les caractéristiques, ensuite par une catégorisation basée sur ces caractéristiques (Arom 1994 ; Fürniss &

10. Telle est l'opinion de Laurent Aubert, Stephen Blum, Jean-Jacques Nattiez, Bruno Nettl ; telle est la pratique de Gage Averill, Veit Erlmann, Jocelyne Guilbault, Carlos Sandroni, Chris Waterman ; tous ceux-ci et bien des membres et responsables de la Société française d'ethnomusicologie partagent désormais l'opinion de John Blacking : l'ethnomusicologie est une méthode, et non un secteur d'études particulier (Aubert 2001 : 2).

11. Les enseignements que la sociologie des MdM doit tirer de l'ethnomusicologie sont présentés plus en détail dans : Martin (à paraître).

Olivier 1997 ; Olivier 2001) et, éventuellement, par la modélisation¹². C'est alors qu'il sera possible de vérifier le rapport existant entre étiquettes communes et catégories analytiques, donc d'essayer de comprendre les sens et les fonctions que peuvent revêtir ces étiquettes.

Le procès de production

Le procès de production de la musique est appréhendé au niveau « poétique ». Pour ce qui est des MdM, outre les aspects que l'analyse doit aborder s'agissant de n'importe quel type de musique, il faut tenir compte de ce que, encore plus que dans d'autres genres, il n'y existe pas de créateur et de producteur uniques mais des réseaux d'acteurs et que les techniques de production du son tiennent ici une place essentielle. Qu'importe si l'affiche, la pochette du disque, l'incrustation titrant le clip portent le nom d'une vedette¹³, derrière elle, ils sont des dizaines à avoir concouru, en des lieux parfois fort distants les uns des autres, à la fabrication du produit ainsi livré : l'interprète à qui il est attribué, bien sûr, mais aussi (et qui intervient dans un domaine peut aussi intervenir dans un autre) des spécialistes de la production du son et de la fabrication des instruments (luthiers, accordeurs, instrumentistes, compositeurs, arrangeurs, programmeurs informatiques), des spécialistes de l'enregistrement (ingénieurs du son, directeurs artistiques [Hennion 1983]), tous ceux-ci souvent placés sous la houlette d'un « producteur » ; à qui il faut ajouter des spécialistes de la mise en images (réalisateurs, monteurs, ingénieurs du son film et vidéo) et des spécialistes de la commercialisation et de la distribution des produits musicaux.

Les fonctions spécialisées qui sont combinées dans la chaîne de conception et de fabrication des produits MdM comprennent des spécialités chargées plus particulièrement des techniques de production du son. Celles-ci sont désormais décisives pour « capturer les goûts » (Hennion 1993 : 66) et le succès d'un « artiste » dépend pour une large part de sa mise en son¹⁴ ; la manière dont est réalisée celle-ci constitue par conséquent une facette décisive du procès de production des MdM, donc un domaine d'investigation crucial (Julien 1998 ; Lacasse 1998).

La réception

L'étude de la réception et de la perception demeure la parente pauvre de la musicologie et de la sociologie musicale, et bien des essais de mise au jour des significations sociales de la musique se bornent à fournir une interprétation fondée sur l'analyse de l'objet musical et de sa production. Dans des domaines autres que les MdM, des travaux expérimentaux ont été menés et fournissent des pistes de réflexion (Delalande 1989 ; Imberty 1979). Des enquêtes sur le goût et la consommation (Green 1997 ; Hennion, Maisonneuve & Gomart 2000) rappellent que,

12. Sur l'intérêt que revêtirait la modélisation dans le domaine des MdM, voir Jouvenet 2001.

13. Les messages d'accompagnement de l'objet musical sont effectivement un élément de la constitution de son sens (Escal 1997) ; l'attribution à un artiste ou un groupe d'artistes doit être notée et analysée, même si elle masque la réalité d'une production impliquant un grand nombre d'acteurs.

14. D'où l'importance des relations techniciens-musiciens, par exemple (Daphy 1997).

au-delà des estimations impressionnistes, la recherche au niveau esthétique demande des enquêtes lourdes, coûteuses en fonds et en temps. Elle peut, à défaut d'autre matériau, s'appuyer sur le dépouillement de la presse, sur des mesures quantitatives de succès (ventes de sonogrammes et vidéogrammes, passages radio et télé, concerts), complétées par des données sur les publics (groupes générationnels, catégories socioprofessionnelles, aires géographiques) et les rapporter aux campagnes de promotion. Mais ces informations conduisent difficilement à l'appréhension des représentations sociales. Le passage par la verbalisation est en effet indispensable pour les faire apparaître : images mentales implicites, l'enquête doit provoquer leur mise en discours ; elle doit donc recourir à des entretiens¹⁵ (individuels ou de groupe, non directifs, démarrés par une consigne portant sur l'objet étudié).

Quelques domaines d'une sociologie des MdM

L'analyse des « traces », des conditions et processus de production, des situations de réception et des modalités de perception offre un cadre général (présenté ici de manière extrêmement schématique) pour concevoir le « fait sociomusical total ». On pourrait le représenter par un triangle dont les « traces » occuperaient le sommet cependant que « poétique » et « esthétique » formeraient les angles de base, les trois côtés étant naturellement interactifs, production-émission et consommation-réception dépendant étroitement les unes des autres. Cette figuration aurait fonction d'aide-mémoire, de pense-bête plus que de programme de recherche car, même s'il est souhaitable que ce travail soit entrepris, étudier un objet musical (un style, un genre, ou même une seule pièce) en analysant ses manifestations et les procédures selon lesquelles s'élabore son ou ses sens sociaux aux trois niveaux indiqués est, le plus souvent, difficilement envisageable dans les conditions concrètes de la recherche aujourd'hui. Toutefois, ce cadre général peut aussi aider à définir des sujets d'investigation plus restreints, à en présenter les résultats de sorte qu'ils éclairent, à partir d'un certain point, l'ensemble du « fait sociomusical total ». Ces domaines de la sociologie musicale sont potentiellement innombrables, je me contenterai donc d'indiquer ceux qui me semblent les plus féconds.

Sociologie historique et sociologie de l'innovation

Lorsque Max Weber tenta le premier essai de sociologie de la musique, il le plaça dans la perspective d'un temps long. La dimension historique demeure partie intégrante d'un grand nombre de travaux qui abordent aussi les MdM sous l'angle sociologique : présenter un genre, comme la *Jújú music* (Waterman 1990) ou le reggae, l'évolution musicale dans un pays, Haïti (Averill 1997), le Sénégal (Benga 2002) ou l'Afrique du Sud (Coplan 1992), implique de retracer l'histoire dans laquelle ils se sont inscrits.

15. Dont l'utilisation pose, ici comme dans toute recherche sociologique ou psychosociologique, de nombreux problèmes (rapports de pouvoir ; situation provoquée ; influence du lieu et des conditions ; discours construit en fonction de l'enquêteur ; etc.) mais, associés aux autres techniques d'enquête évoquées ci-dessus, ils demeurent un outil indispensable.

Parfois, le regard historique se focalise sur des moments décisifs de la transformation des musiques, alors il développe une véritable sociologie de l'innovation qui met en rapport les transitions sociales et les mutations esthétiques, en y entendant des « révélateurs sociaux » (Balandier 1971 : 73) susceptibles d'aider à « détecter les courants du changement sous les eaux mortes de la continuité » (*Ibid.* : 86), à comprendre comment des aspirations à la modernité s'expriment dans les formes musicales par emprunts et transformations aboutissant à la création, ou parfois simplement dans l'adoption de nouveaux instruments. Carlos Sandroni en a fourni un exemple magistral avec son étude de la transformation du modèle rythmique dans le samba de Rio de Janeiro entre 1917 et 1933 (2001).

Sociologie de la consommation et de l'apprentissage

La perception, la réception, l'entendement de la musique ne sont en aucun cas des activités passives, elles sont des moments essentiels de construction du sens ; elles ne sont pas non plus inmanquablement conditionnées par l'environnement social, politique et économique dans lequel se trouvent les « consommateurs ». Ceux-ci, au milieu des campagnes de promotion, du formatage télévisuel des interprètes et des répertoires, du matraquage des *play-lists*, conservent toujours une liberté de choix qui leur permet de jouer avec les propagandes musicales, et parfois de les déjouer en provoquant des succès imprévus (Allix 2005), en faisant vivre des genres à l'écart des grands moyens de diffusion (comme c'est le cas pour le reggae-ska en France). Ce sont toutes ces stratégies qu'il convient d'étudier : les stratégies commerciales des firmes de production musicale, discographique, vidéographique, radiophonique et télévisuelle ; l'organisation des lieux de vente et l'influence des vendeurs (Aubert 2001 : 117-122 ; Daffos 1999 ; Hennion 1993 : 354-356) ; les pratiques d'amateurs (compris comme l'ensemble de ceux qui aiment, des mélomanes auditeurs aux pratiquants actifs) qui sélectionnent, participent, vivent la musique avec tout leur corps (Green 1997 ; Hennion *et al.* 2000). Les lieux où se rencontrent les amateurs, où ils vont entendre des musiciens praticiens, danser, slammer ou pogoter et souvent consommer d'autres produits, ces lieux avec leur cadre, leur décoration, leur histoire et toutes les représentations qui y sont liées constituent des terrains privilégiés qu'illustrent merveilleusement les guinguettes des bords de Marne (Argyriadis & Le Menestrel 2003).

L'enseignement, l'apprentissage d'une activité musicale, dans les formes les plus diverses allant des études en conservatoire à l'imprégnation par l'observation et le jeu en groupe (Brunstein 1997), pèsent considérablement sur la capacité à choisir et l'orientation des choix des passionnés. Enfin, l'acquisition d'une compétence instrumentale passe par la maîtrise de gestes individuels et collectifs (Helmlinger 2001 ; Martinez 2001) qui mettent en jeu des symboliques fortes parce qu'elles condensent corps, sons et pratiques sociales. Derrière l'apparente banalité de la consommation musicale, c'est en fait tout un univers de choix, de pratiques, de passions et de symboliques qui s'ouvre à la sociologie.

Mais d'autres que les amateurs connaissent la passion musicale et celle-ci ne trace pas de véritable frontière entre mélomanes, musiciens vivant en tout ou partie d'activités non musicales et professionnels (enseignants y compris) ayant la musique pour seule source de rémunération ; ceux qui se produisent dans le métro en donnent un bel exemple (Green 1998). La vie des professionnels a toutefois ses spécificités qui justifient une sociologie s'intéressant au travail musical proprement dit et à ses conditions, à ceux qui les vivent, les musiciens, à la manière dont ils les assument et les parlent (Daphy 1994), à la structuration de l'emploi musical, aux organisations qui proposent ces emplois et réalisent la rencontre musiciens-auditeurs. Structures et professionnels de la musique « classique » ont été déjà bien étudiés (Johnson 2000 ; Menger 1983, 1997 ; Ravet 2000), ceux du jazz commencent à l'être également (Coulangeon 1999 ; Madiot 1993), l'étude de ceux des MdM pourrait être développée.

Sociologie des constructions identitaires

Les pratiques et produits musicaux apparaissent au sein de sociétés et de groupes qu'en certains cas ils viennent à représenter symboliquement, aux oreilles de leurs membres et/ou à celles de ceux qui ne s'y rattachent pas. Produits et pratiques musicaux suscitent également la formation de groupes, parce qu'ils sont devenus un fait social partagé, favorisant la socialisation au sein d'un collectif, lui fournissant des codes de reconnaissance et d'intercompréhension (Green, ed. 1997 : 9-35). Les musiques découpent l'espace en territoires sonores, espaces possédés mais toujours disputés où le son est instrument de marquage comme les graffitis, ou les armes (Swiss, Sloop & Herman 1998). L'activité musicale se trouve ainsi fréquemment associée aux processus de construction identitaire et à la manifestation des sentiments d'appartenance, à tout ce qu'on a coutume de rassembler sous le terme passablement flou et ambigu d'« identité ». La sociologie de l'identité dans et par la musique demande qu'au préalable la notion même d'identité soit précisément définie (Martin 1994) ; alors, l'entrée par les phénomènes musicaux dans les constructions et les manifestations identitaires se révélera particulièrement fructueuse. Notamment lorsque l'invention de l'identité, l'imagination d'une communauté se font par identification à un Autre que la musique représente : l'Autre est traité comme un modèle imaginaire dont s'emparent des groupes qui ont besoin d'affirmer leur existence, leur originalité et leurs qualités ; l'Autre est retravaillé pour qu'il réponde aux besoins du groupe qui se l'approprie ; le fruit de cette reconfiguration donne naissance à des formes particulières de pratiques musicales, souvent associées à des expressions corporelles et langagières. Les premières musiques urbaines de l'Afrique colonisée sont nées de telles opérations (Shain 2002), qu'a également connues l'Afrique du Sud où, par le carnaval et la musique, les personnes classées *coloured* pendant l'apartheid ont tissé des liens imaginaires, mais pour elles opératoires, avec les Afro-Américains des États-Unis (Martin 1999) et le Japon où une partie de la jeunesse utilise des représentations de la société américaine pour reconstruire des représentations de la société nipponne (Condry 2000).

Puisque les phénomènes musicaux participent à la construction des groupes et à la manifestation de leurs propriétés, puisqu'ils claironnent symboliquement les anxiétés, les aspirations, les identifications de leurs membres, puisqu'ils les signalent à ceux qui se réclament d'appartenances différentes, ils ont vocation à participer de mêmes manières à la politique. Dans des situations d'oppressions et d'inégalités brutales, comme les colonisations, faire de la musique peut être un moyen de résister à l'oppression, pour soi-même, discrètement parce que le symbolisme musical, déchiffré parmi les opprimés, reste peu intelligible aux oppresseurs et donne moins de prise à la répression que les prises de parole publiques (Vail & White 1983). Toutefois, lorsque la lutte est déclenchée et qu'il s'agit de convaincre les populations d'y participer, des répertoires essentiels à la vie sociale sont adaptés et se voient conférer une signification politique sans équivoque (Turino 2000). Dans d'autres circonstances, ils sont le véhicule discret (Nannyonga-Tamusuza 2002) ou explicite et fréquemment caustique (Regis 1999) d'opinions sur le système politique, sur ses dirigeants. Lorsque les responsables et les puissants sont désignés au terme de compétitions entre forces opposées, les affrontements musicaux fournissent des modèles, des valeurs et des règles qui servent aux citoyens à intégrer et à réinterpréter les logiques électorales, quand bien même les partis s'efforcent de gagner leur sympathie en utilisant la charge affective que recèlent les musiques (Gunderson & Barz 2000). Dans tous les cas, attitudes, opinions, identifications, ralliements, soutiens sont élaborés et mis en place sur l'arrière-fond de représentations du pouvoir, des systèmes politiques, des mouvements et de leurs dirigeants ; les phénomènes musicaux sont imprégnés de ces vastes représentations à partir desquelles se forment les perceptions de l'histoire, les sens de la légitimité et, dans les cas les plus favorables, tels que les *Fables Of Faubus* de Charles Mingus, ils les laissent percevoir derrière un prétexte événementiel (Levallet & Martin 1991).

Enfin, une sociologie politique des MdM ne saurait ignorer les politiques publiques de la musique qui, relevant de l'étude des politiques publiques en général, donc d'une articulation officielle volonté affichée, formalisation juridique, mise en œuvre et stratégies d'utilisation, posent moins de problèmes méthodologiques (Veitl 1997).

“Quand j't'aurai dit, tu comprendras !”

Traque des représentations sociales, analyse tripartite, secteurs de recherche circonscrits : autant d'approches qui, allant de conserve, convergent vers les phénomènes musicaux, les « faits sociomusicaux totaux », pour tenter de comprendre comment ils sont socialement organisés, quelle place ils tiennent dans une société, les manières dont ils sont utilisés, les liens imaginaires et réels qu'ils tissent avec d'autres sociétés, bref les significations qu'ils revêtent pour ceux qui en sont les acteurs, où qu'ils se situent sur le continuum production-consommation. Ces démarches conjointes ne paraissent guère spécifiques aux « musiques

populaires », elles découlent de travaux qui, effectivement, n'ont pas seulement porté sur celles-ci mais aussi sur les musiques dites classiques de l'Occident, et sur les musiques de transmission orale considérées comme « traditionnelles ». Elles n'en concernent pas moins les pratiques et produits habituellement qualifiés de « populaires » si, pour sortir des dichotomies et des hiérarchies, des pré-supposés et des préjugés que suscite cette appellation, on convient d'étudier, dans le domaine musical, les implications de la « culture de masse » au sens où l'entendent Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (2002).

« Musiques de masse » désigne alors un ensemble non hiérarchisé de pratiques de la musique liées au développement de nouveaux moyens de captation, de préservation et de diffusion du son et des images, et aux procédures de commercialisation qui les ont accompagnés et ont transformé, en le renforçant considérablement, le marché de la musique. Cet ensemble est clairement situé dans le temps : les genres et styles qui le composent sont apparus depuis le milieu du XIX^e siècle ; s'il en est de plus anciens que l'on peut inclure dans les MdM, c'est parce qu'ils ont été profondément affectés par les nouvelles techniques et la nouvelle organisation du marché¹⁶.

En revanche, cet ensemble MdM n'est pas enraciné dans un espace clos mais s'étend pratiquement au monde entier, le parcourant sans cesse en des périples qui passent de la mise en circulation de formes musicales et de manières de pratiquer la musique, à leur appropriation et leur transformation dans des lieux dotés d'une histoire et d'une culture musicale spécifiques, où s'inventent des mélanges originaux qui, à leur tour, sont susceptibles d'être mis en circulation universelle pour donner naissance à d'autres mélanges... Au cours du dernier demi-siècle, le reggae s'est imposé comme un archétype des produits lancés dans ces circuits, au fil desquels les MdM sont rêvées, concoctées, bidouillées et vendues : engendré par l'appropriation jamaïcaine du rhythm and blues du Sud des États-Unis, il a conquis le monde, semant en passant des graines d'où sont poussées des adaptations singulières : en Côte-d'Ivoire, en Afrique du Sud, au Japon et en Europe où la vogue ska-reggae-ragga témoigne de l'autonomie acquise par rapport aux modèles jamaïcains. La même constatation pourrait être faite pour le rap, la salsa, le jazz, et il ne faut pas oublier que l'une des premières manifestations de la « mondialisation » de la musique fut l'engouement pour les troupes de *Blackface Minstrels* étatsuniennes qui secoua les Antilles, l'Europe, l'Afrique, la Chine et l'Australie en y suscitant parfois des émules qui arborent aujourd'hui encore, alors que ce type de spectacle est proscrit en sa terre natale, un héritage totalement recomposé (les *Minstrels* du carnaval de Port of Spain, les *Coons* des fêtes du Nouvel An au Cap).

C'est assez souligner que, si toutes les musiques sont issues de rencontres et de fusions, les MdM sont, plus intensément que d'autres, métissées. Parce qu'elles ont toutes intégré des éléments appartenant aux musiques créoles nées des conquêtes

16. Le passage des spirituels afro-américains au gospel en fournit une illustration exemplaire (Martin 1998) et les recyclages opérés par la *world music* montrent combien technique et commercialisation réalisent une transmutation de pratiques musicales pouvant dater d'avant le milieu du XIX^e siècle (Arom & Martin, dans ce volume, pp. 155-178).

européennes, des colonisations et des traites ; parce qu'elles ont été lancées sur les circuits de la globalisation très tôt, plus tôt que d'autres biens culturels. Reconnaître leur métissage¹⁷ ne revient en aucun cas à leur accorder un statut privilégié, une valeur exceptionnelle, c'est bien plutôt inciter à y entendre une complexité particulière devant être étudiée comme telle. Historiquement, métissages et processus de créolisation sont intéressants pour comprendre comment se mélangent des éléments musicaux et, par eux, comment se déroulent les contacts entre sociétés : quels sens prennent ces mélanges dans les circonstances où ils se produisent. Inventer une musique créole dans les face-à-face ignobles de l'esclavage a peu en commun avec le mixage électro-acoustique de musiques hétérogènes dans un studio ; les significations sociales des genres qui en émergent sont évidemment différentes. En revanche, on peut s'interroger pour savoir si les assemblages réalisés et les dynamiques d'invention qui s'en élançant découlent de combinatoires semblables et, de la réponse, quelle qu'elle soit, s'efforcer de tirer des enseignements concernant les moteurs, sociaux et musicaux, des évolutions musicales en général.

Dans toutes ces démarches, Max Weber l'avait d'emblée posé, l'appréciation esthétique ne doit avoir aucune part. Un phénomène musical est sujet légitime d'étude sociologique parce qu'il est un phénomène social, et comme tel foyer de représentations et de symboliques dont l'interprétation apporte des informations importantes sur le fonctionnement des sociétés où il se déroule. L'« objet sonore », la musique au sens étroit, mutilant du terme, demande à être analysé en tenant compte de ses spécificités, en s'inspirant des méthodes que la musicologie et l'ethnomusicologie ont mises au point, et d'autres qu'il faut inventer¹⁸. Les représentations qui y sont investies et en ressortent, les symboliques qui en émanent, les pratiques sociales qui se tressent autour de cet « objet sonore » ne sont pas celles que suscitent la peinture, la poésie, le cinéma, la danse... La musique doit donc à l'évidence faire l'objet d'une analyse musicale, non pour elle-même, mais parce qu'elle fournit un éclairage indispensable sur le fait sociomusical total, rayonnant de ce qui le distingue de tous les autres faits socio-artistiques totaux.

Encore une fois, l'analyse musicale ne dira pas si la musique est « bonne » ou « mauvaise », si elle appartient à une « sphère supérieure » ou possède telle ou telle des vertus que Platon assignait à un genre ou à un autre. En revanche, elle fera connaître quelle organisation musicale, dotée de telles caractéristiques, est considérée comme nécessaire, comme significative, comme source de transports, de mieux-être ou de plaisir par un ensemble de personnes appartenant ou s'identifiant à un groupe socialement défini. Au prix de ce détour « neutre », le bon, le beau, l'émouvant, le passionnant apparaîtront comme des qualités, non pas intrinsèques à certains genres ou à certaines pièces des MdM, mais conférées par

17. En acceptant l'imperfection de ce terme ; en précisant que tout métissage n'est lui-même que mélange de mélanges, sans qu'aucun élément originel pur n'y soit jamais entré (Amselle 1990, 2000, 2001) et qu'il ne peut être conçu que comme une rampe de lancement des processus de créolisation (Glissant 1990 : 46)

18. La techno nécessite probablement des instruments originaux, même s'ils doivent tirer l'enseignement des travaux portant sur les musiques « contemporaines » et de l'importance accordée aux timbres par l'ethnomusicologie.

des acteurs sociaux soumis et échappant aux médiations qui les bombardent, libres en dernière instance de décider quels pratiques et produits musicaux feront sens pour eux dans une circonstance de leur vie, en fonction de leurs craintes, de leurs espoirs, de leurs envies, de leurs ambitions.

« Le myosotis, et puis la rose, ce sont des fleurs qui dis'nt quèqu'chose ! » Mais pas n'importe quoi, à n'importe qui, n'importe quand, n'importe comment ; comprendre ce que « dit » l'ensemble complexe des phénomènes qui sont organisés autour d'un assemblage singulier de sons musicaux et de paroles est le défi que doit relever une sociologie des MdM.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: sociologie de la musique/*sociology of music* – musique « populaire »/*popular music* – représentations sociales/*social representations* – symbolique/*symbolics* – analyse musicale/*musical analysis*.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W.

1972 [1958] « Réflexions en vue d'une sociologie de la musique », *Musique en jeu* 7 : 5-16.

1979 [1948] *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris, Gallimard [Trad. de l'all. par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg].

1994 [1962] *Introduction à la sociologie de la musique, douze conférences théoriques*. Mézières, Contrechamps [Trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi].

Allix, Grégoire

2005 « Tomber la chemise », *Le Monde*, 23 août 2004 : 14.

Amselle, Jean-Loup

1990 *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris, Payot.

2000 « Le métissage : une notion piège », *Sciences humaines* 110 : 50-51.

2001 *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion.

Anglès, Éric, Hensley, Chris & Denis-Constant Martin

1994 *Les Tambours de Jah et les sirènes de Babylone : rastafarisme et reggae dans la société jamaïquaine*. Paris, Fondation nationale des sciences politiques, Centre d'études et de recherches internationales [Cahiers du CERI.9 ; <http://www.ceri-sciences-po.org/publica/cahiers/cahier09.pdf>].

Argyriadis, Kali & Sara Le Menestrel

2003 *Vivre la guinguette*. Paris, Presses universitaires de France.

Arom, Simha

1994 « Intelligence in traditional music », in Jean Khalfa, ed., *What Is Intelligence?* Cambridge, Cambridge University Press : 137-160.

Aubert, Laurent

2001 *La Musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève, Georg-Ateliers d'ethnomusicologie.

Averill, Gage

1997 *A Day For The Hunter, A Day For The Prey, Popular Music and Power in Haiti*. Chicago, University of Chicago Press.

Balandier, Georges

1971 *Sens et Puissance, les dynamiques sociales*. Paris, Presses universitaires de France.

Benga, Ndiouga Adrien

2002 « Dakar et ses tempos : significations et enjeux de la musique urbaine (c. 1960-années 1990) », in Momar-Coumba Diop, ed., *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala : 289-308.

Blum, Stephen, Bohlman, Philip V. & Daniel M. Neuman, eds

1993 *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana, University of Illinois Press.

Brillouin, Jacques

1960 « L'acoustique et la musique », in Roland-Manuel, ed., *Histoire de la musique*, 1 : *Des origines à Jean-Sébastien Bach*. Paris, Gallimard : 3-47 (« La Pléiade »).

Brunstein, Laurent

1997 « S'approprier le rock », in Anne-Marie Green, ed., *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*. Paris, L'Harmattan : 113-167.

Caïn, Jacques et al.

1982 *Psychoanalyse et Musique*. Paris, les Belles Lettres.

Chartier, Roger

1987 « Avant-propos : La culture de l'imprimé », in Roger Chartier, ed., *Les Usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*. Paris, Fayard : 7-20.

1989 « Le monde comme représentation », *Annales ESC* 6 : 1505-1520.

Chouvel, Jean-Marc

1997 « Analyse musicale et interprétation psychologique », in Françoise Escal &

Michel Imberty, eds, *La Musique au regard des sciences humaines et sociales*. Paris, L'Harmattan : I, 63-96.

Cohen, Sara

1993 « Ethnography and Popular Music Studies », *Popular Music* 12 (2) : 123-138.

Condry, Ian

2000 « The Social Production of Difference : Imitation and Authenticity in Japanese Rap Music », in U. Poiger & H. Fehrenbach, eds, *Transactions, Transgressions, Transformations : American Culture in Western Europe and Japan*. New York, Berghahn Books : 166-184.

Constant, Denis

1982 *Aux sources du reggae : musique, société et politique en Jamaïque*. Marseille, Parenthèses.

Coplan, David B.

1992 *In Township Tonight : musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Paris, Karthala/Credu [Trad. de l'angl. par Catherine Belvaude].

Coulangeon, Philippe

1999 *Les Musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle : sociologie des carrières et du travail musical*. Paris, L'Harmattan.

2000 « Pour une sociologie du travail musical, l'exemple des musiciens de jazz français », in Anne-Marie Green, ed., *Musique et Sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris, L'Harmattan : 173-202.

Daffos, Dominique

1999 « Les disquaires et les musiques du monde », *Internationale de l'imaginaire* 11 : 219-223.

Daphy, Éliane

1994 « L'ethnologue dans le showbiz, apprendre à parler métier », *Journal des anthropologues* 57-58 : 29-39.

1997 « Llegó el micrófono a escena y todo cambió... relaciones sociales entre músicos y técnicos del sonido en el espectáculo », in Maria Josefa Santos & Rodrigo Diaz, eds, *Innovación tecnológica y procesos culturales : nuevas perspectivas teóricas*. México, Ediciones Científicas Universitarias : 108-130.

Delalande, François

1989 « La terrasse des audiences au clair de lune : essai d'analyse esthétique, la prise en compte des écoutes-types comme point de vue d'analyse », *Analyse musicale* 16 : 15-17 et 75-84.

Delième, Célestin

1986 *Invention musicale et idéologie*. Paris, Christian Bourgois.

Erlmann, Veit

1996 *Nightsong, Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago, University of Chicago Press.

Escal, Françoise

1979 *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris, Payot.

1997 « Entre production et réception : les messages d'accompagnement de l'œuvre musicale », in Françoise Escal & Michel Imberty, eds, *La Musique au regard des sciences humaines et sociales*. Paris, L'Harmattan : II, 7-29.

Escal, Françoise & Michel Imberty, eds

1997 *La Musique au regard des sciences humaines et sociales*. Paris, L'Harmattan, 2 vol.

Flint, John T.

1980 *Is A Sociology of Music Possible?* Binghamton, State University of New York at Binghamton, Fernand Braudel Center for the Study of Economics, Historical Systems, and Civilizations [working papers].

Fürniss, Suzanne & Emmanuelle Olivier

1997 « Systématique musicale pygmée et bochimán : deux conceptions africaines du contrepoint », *Musurgia* 4 (3) : 9-30.

Glissant, Édouard

1990 *Poétique de la Relation, Poétique III*. Paris, Gallimard.

1997 *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*. Paris, Gallimard.

Green, Anne-Marie

1993 *De la musique en sociologie*. Issy-les-Moulineaux, EAP.

1997 « Y a-t-il une place pour la musique en sociologie ? », in Françoise Escal & Michel Imberty, eds, *La Musique au regard des sciences humaines et sociales*. Paris, L'Harmattan : II, 30-58.

1998 *Musicien de métro : approches des musiques vivantes urbaines*. Paris, L'Harmattan.

Green, Anne-Marie, ed.

1997 *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*. Paris, L'Harmattan.

2000 *Musique et Sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris, L'Harmattan.

Gunderson, Frank & Gregory Barz, eds

2000 *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam, Mkuki wa Nyota Publishers.

Helmlinger, Aurélie

2001 « Geste individuel, mémoire collective, le jeu du *pan* dans les *steel bands* de Trinidad et Tobago », *Cahiers de musiques traditionnelles* 14 : 181-201.

Hennion, Antoine

1983 « Une sociologie de l'intermédiaire : le cas du directeur artistique de variété », *Sociologie du travail* 4 : 459-474.

1993 *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié.

Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve, & Émilie Gomart

2000 *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris, La Documentation française.

- Herman, Andrew, Swiss, Thomas & John Sloop
1998 « Mapping the Beat, Spaces of Noise and Places of Music », in Th. Swiss, J. Sloop & A. Herman, eds, *Mapping the Beat, Popular Music and Contemporary Theory*. Malden, Blackwell : 3-29.
- Imberty, Michel
1979 *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*. Paris, Dunod.
- Jacono, Jean-Marie
1998 « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia* 5 (2) : 65-75.
- Jodelet, Denise, ed.
1993 *Les Représentations sociales*. Paris, PUF.
- Johnson, Victoria
2000 « L'organisation de l'opéra comme "champ de l'entreprise" », in Anne-Marie Green, ed., *Musique et Sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris, L'Harmattan : 301-343.
- Jouvenet, Morgan
2001 « "Emportés par le mix" : les DJs et le travail de l'émotion », *Terrain* 37 : 45-60.
- Julien, Olivier
1998 « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, sources, méthodes », *Musurgia* 5 (2) : 55-64.
- Kartomi, Margaret J.
1981 « The Processes and Results of Musical Culture Contact : A Discussion of Terminology and Concepts », *Ethnomusicology* 25 (2) : 227-249.
- Kremer, Joseph-François
1984 *Les Formes symboliques de la musique*. Paris, Klincksieck.
- Lacasse, Serge
1998 « L'analyse du rapport texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia* 5 (2) : 77-85.
- Levallet, Didier & Denis-Constant Martin
1991 *L'Amérique de Mingus. Musique et politique : les Fables Of Faubus de Charles Mingus*. Paris, P.O.L.
- Lomax, Alan
1962 « Song Structure and Social Structure », *Ethnology* 1 (4) : 425-451.
- Lortat-Jacob, Bernard
1977 « Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique », *Musique en jeu* 28 : 92-104.
1996 « "La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique..." Une réponse à Jean-Jacques Nattiez », *EM-Annuario degli Archivi di Etnomusicologia* 4 : 165-183.
- Lortat-Jacob, Bernard & Miriam Roving Olsen, eds
2004 *L'Homme 171-172 : Musique et anthropologie*.
- Madiot, Béatrice
1993 *Être musiciens de jazz en France : psychologie sociale d'une profession, de son choix, de ses valeurs*. Paris, Ehes, thèse de doctorat en psychologie sociale.
- Mallet, Julien
2002 *Liens sociaux et rapports ville/campagne, le tsapiky, "jeune musique" de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar)*. Nanterre, Université Paris X-Nanterre, thèse de doctorat en ethnomusicologie.
- Martin, Denis-Constant
1994 « Identité et politique, récit, mythes et idéologie », in D.-C. Martin, ed., *Cartes d'identité : comment dit-on « nous » en politique ?* Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques : 13-38.
1998 *Le Gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*. Arles, Actes Sud.
1999 *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present*. Cape Town, David Philip.
2000a « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », *Critique internationale* 7 : 169-183.

- 2000b « Le métissage en musique, un mouvement perpétuel, création et identité, Amérique du Nord et Afrique du Sud », *Cahiers de musiques traditionnelles* 13 : 3-22.
- 2002 « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », in D.-C. Martin, ed., *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*. Paris, Karthala : 11-45.
- À paraître « Entendre les modernités, l'ethnomusicologie et les musiques "populaires" », in Laurent Aubert, ed., *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*.
- Martinez, Rosalia**
- 2001 « Autour du geste musical andin », *Cahiers de musiques traditionnelles* 14 : 167-180.
- Menger, Pierre-Michel**
- 1983 « De la division du travail musical », *Sociologie du travail* 4 : 475-488.
- 1997 « Le marché de l'emploi musical et ses transformations », in Françoise Escal & Michel Imberty, eds, *La Musique au regard des sciences humaines et sociales*. Paris, L'Harmattan : II, 121-151.
- Merriam, Alan P.**
- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
- Middleton, Richard**
- 1993 « Popular Music Analysis and Musicology : Bridging the Gap », *Popular Music* 12 (2) : 177-190.
- Mijolla, Alain de**
- 1982 « En guise d'ouverture... », in Jacques & Anne Caïn et al., *Psychanalyse et Musique*. Paris, les Belles Lettres : 7-17.
- Molino, Jean**
- 1975 « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 : 37-62.
- Nannyonga-Tamusuza**
- 2002 « Gender, Ethnicity and Politics in Kadongo-Kamu Music of Uganda, Analysing the Song *Kayanda* », in Mai Palmberg & Annette Kirkegaard, eds, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet : 134-148.
- Nattiez, Jean-Jacques**
- 1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'éditions («10-18 » 1017).
- 2000a « Ethnomusicologie », in *Encyclopaedia Universalis*. Paris, éditions de l'Encyclopaedia Universalis (Cédérom).
- 2000b « Analyse et sémiologie musicales », in *Encyclopaedia Universalis*. Paris, éditions de l'Encyclopaedia Universalis (Cédérom).
- Olivier, Emmanuelle**
- 2001 « Categorizing the Ju'hoan Musical Heritage », *African Study Monographs*, suppl. 27 : 11-27.
- Owona Nguini, M. E.**
- 1995 « La controverse bikutsi-makossa : musique, politique et affinités régionales au Cameroun (1990-1994) », in *L'Afrique politique : le meilleur, le pire et l'incertain*. Paris, Karthala : 267-276.
- Prévost-Thomas, Cécile**
- 2000 « Musique et internet : enjeux épistémologiques et modalités pratiques d'un terrain virtuel », in Anne-Marie Green, ed., *Musique et Sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris, L'Harmattan : 233-256.
- Ravet, Hyacinthe**
- 2000 « Enquête au cœur des orchestres : réflexion d'épistémologie pratique », in Anne-Marie Green, ed., *Musique et Sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris, L'Harmattan : 203-231.
- Regis, Louis**
- 1999 *The Political Calypso, True Opposition in Trinidad and Tobago, 1962-1987*. Gainesville, University Press of Florida.

Ricœur, Paul

2004 « Cultures : du deuil à la traduction », *Le Monde*, 25 mai 2004 : 1, 19.

Rioux, Jean-Pierre & Jean-François Sirinelli, eds

2002 *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*. Paris, Fayard.

Rudent, Catherine

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

Sandroni, Carlos

2001 *Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar-Editorial UFRJ.

Shain, Richard M.

2002 « Roots in Reverse : Cubanismo in Twentieth-Century Senegalese Music », *International Journal of African Historical Studies* 35 (1) : 83-101.

Sirinelli, Jean-Pierre

2002 « L'avènement de la culture-monde », in Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli, eds, *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*. Paris, Fayard : 7-25.

Stoianova, Ivanka

1978 *Geste-texte-musique*. Paris, Union générale d'éditions («10/18 » 1197).

Swiss, Thomas, Sloop, John & Andrew Herman, eds

1998 *Mapping the Beat, Popular Music and Contemporary Theory*. Malden, Blackwell.

Taylor, Timothy D.

2001 *Strange Sounds, Music, Technology and Culture*. New York, Routledge.

Turino, Thomas

2000 *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago, University of Chicago Press.

Vail, Leroy & Landeg White

1983 « Forms of Resistance : Songs and Perceptions of Power in Colonial Mozambique », *The American Historical Review* 88 (4) : 883-919.

Vecchione, Bernard

1992 « La recherche musicologique aujourd'hui : questionnements, intersciences, métamusicologie », in Bernard Vecchione & Bernard Bel, eds, *Interface 21 (3-4) : Musics, Sciences and Technologies Today, New Inquiries, New Connections* : 281-322.

1997 « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive », in Françoise Escal & Michel Imberty, eds, *La Musique au regard des sciences humaines et sociales*. Paris, L'Harmattan : I, 99-174.

Veitl, Anne

1997 *Politiques de la musique contemporaine : le compositeur, la recherche musicale et l'État en France de 1958 à 1991*. Paris, L'Harmattan.

Waterman, Christopher A.

1990 *Jùjú, A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago, University of Chicago Press.

1993 « Jùjú History : Toward a Theory of Sociomusical Practice », in Stephen Blum, Philip V. Bohlman & Daniel M. Neuman, eds, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana, University of Illinois Press : 49-67.

Weber, Max

1998 [1921] *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris, Métailié [introd., trad. et notes de Jean Molino & Emmanuel Pedler].

Williams, Patrick

2005 « Le déni d'Adorno », *L'Homme* 175-176 : 419-426.

Denis-Constant Martin, *Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des "musiques de masse"*. — De nombreux textes, à commencer par l'étude de Max Weber, ont déjà défriché le champ d'une sociologie de la musique et précisé à quels objets elle pouvait s'intéresser et comment elle pouvait les aborder. Le domaine, et l'appellation même, des musiques « populaires » demeurent toutefois problématiques. L'enseignement tiré de travaux des historiens de la culture conduit à les envisager comme « musiques de masse ». Pour les étudier, la sociologie peut les considérer comme un « fait sociomusical total » et y rechercher des représentations sociales, à la fois déchiffrement de la société par ses membres et moyens d'action sur elle. Une analyse tripartite modifiée, s'inspirant de la méthode proposée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez et tenant compte des leçons de l'ethnomusicologie, peut fournir un cadre d'analyse général à partir duquel un très grand nombre de domaines s'ouvrent à l'exploration du chercheur qui y découvrira des mélanges infinis et, refusant de juger esthétiquement, s'attachera plutôt à expliquer le jugement esthétique des acteurs de ce « phénomène social total ».

Denis-Constant Martin, *Le myosotis, et puis la rose... For a Sociology of "Mass Music"*. — Several writings, starting with Max Weber's, have done pioneering work in the sociology of music. They have formulated the subjects to be studied and suggested how they can be approached. Many problems, however, remain. The lessons drawn from studies by cultural historians lead us to see it as « mass music », which sociology can take to be a « total sociomusical fact ». The search can then be undertaken for the underlying « social representations », which are both an interpretation of society by its members and a means of action on society. Modeled on the method proposed by Jean Molino and Jean-Jacques Nattiez, a modified threefold analysis taking into account the teachings of ethnomusicology, can help devise a general analytical framework that opens a large number of fields where sociologists will discover infinite mixtures. Refusing to make aesthetic judgements, they will seek to explain the aesthetic judgements made by actors in this « total social phenomenon ».