Pour une approche critique de la diversité des langues chantées dans les musiques populaires à l'ère de la mondialisation numérique

Toward a Critical Approach to Language Diversity in Globalized and Digital Popular Music

Michael Spanu

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19465>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.19465

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 281-303

ISBN : 9782814305540

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Michael Spanu, « Pour une approche critique de la diversité des langues chantées dans les musiques populaires à l'ère de la mondialisation numérique », *Questions de communication* [En ligne], 35 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 21 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19465> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19465>

> NOTES DE RECHERCHE

MICHAEL SPANU

Laboratoire lorrain de sciences sociales

Université de Lorraine

F-54000

spanu.michael[at]gmail.com

POUR UNE APPROCHE CRITIQUE DE LA DIVERSITÉ DES LANGUES CHANTÉES DANS LES MUSIQUES POPULAIRES À L'ÈRE DE LA MONDIALISATION NUMÉRIQUE

Résumé. — Tout en étant centrales de par leur fonction d'incarnation, les langues chantées dans les musiques populaires prennent place lors de rituels d'écoute où l'intelligibilité de la langue joue un rôle fondamentalement ambivalent. Cela induit un rapport complexe entre pratique de la langue chantée et identification que nous abordons au prisme d'un questionnement de la diversité culturelle à l'heure de la mondialisation numérique. Pour cela, nous dressons un état de l'art sur la question des langues chantées dans les musiques populaires, avec la notion de « transfert culturel » comme fil conducteur. Puis, en articulant cette dernière à celles de « sphère publique » et de « justice sociale » de Nancy Fraser, nous proposons un cadre d'analyse critique de la diversité des pratiques de la langue chantée que nous appliquons au domaine des musiques populaires françaises.

Mots clés. — musique, langues, identités, diversité

L'année 2017 a été une année charnière dans l'industrie musicale mondialisée. Les artistes de *reggaeton* « latino » chantant en espagnol ont régné sur les ventes de *streaming*, notamment la chanson « Despacito » de Luis Fonsi et Daddy Yankee, défiant ainsi une certaine hégémonie anglophone¹. Le portoricain Ozuna est l'un des artistes les plus « streamés » de l'année 2018 avec 2,7 milliards de vues en quelques mois², tandis que le colombien J. Balvin est l'artiste le plus écouté de l'histoire de Spotify³. Parallèlement, les superstars de la pop coréenne (K-pop) ont commencé à proposer des chansons inspirées de ces mêmes tubes de musique « latino ». Sur « Lo Siento » (2018), le mélange de chant anglais et coréen du groupe Super Junior est accompagné de parties en espagnol sur le refrain, grâce à la présence de la chanteuse étatsunienne d'origine dominicaine Leslie Grace. Ce mélange bigarré et surprenant marque une nouvelle étape dans l'évolution des langues chantées dans les musiques populaires internationalisées, faisant suite au succès colossal de « Gangnam style » (2012) chanté en coréen et anglais.

Ces évolutions témoignent de deux phénomènes déjà anciens. Le premier est la manière dont certains produits musicaux auparavant limités géographiquement parviennent à être acceptés et reconnus par les publics d'autres aires culturelles, le second relève de la création artistique et du mélange des genres (parfois appelé *crossover*). Tout en posant la question, les deux impliquent une dimension commerciale et/ou de *soft power*, non moins nouvelle, de la part linguistique des phénomènes de mondialisation (Farchy, Tardif, 2006 ; Blommaert, 2010 ; Tardif, 2008). Jusqu'alors, cette question concernait surtout le statut de la langue anglaise dans les pays traditionnellement non anglophones. L'anglais était perçu comme une menace pour l'intégrité culturelle des nations (Schiller, 1976 ; Mattelart, 2015), le concept de langue nationale constituant un des socles symboliques de ces dernières (Laponce, 2006 ; Thiesse, 1999 ; Anderson, 1996 ; Hermet, 1996). La pratique de l'anglais a aussi été conceptualisée comme « globale » car elle répondait, dans une certaine mesure, au besoin de communication sans précédent qu'induisent la réduction des distances physiques et la création d'espaces virtuels transfrontaliers (Crystal, 1997 : 3-4). Toutefois, comme on le constate, la pratique des langues n'est pas unilatérale et s'adapte selon les réalités locales. Entre instrument de l'hégémonie et fonction de compréhension partagée, il existe un autre aspect des langues chantées que nous souhaitons explorer ici. Pour cela, il faudra élargir la focale au-delà de l'industrie musicale grand public et prendre en compte d'autres types de pratiques parfois nommées alternatives, indépendantes ou encore *do-it-yourself*.

Tout en étant centrales de par leur fonction d'incarnation, les langues chantées prennent place lors de rituels d'écoute où l'intelligibilité de la langue joue un rôle fondamentalement ambivalent (Wirtz, 2007 ; Briggs, 1996). Le régime d'existence de

¹ Pour un descriptif plus précis du type de musique *reggaeton*, voir Bénistant (2018).

² J. Lopez, juin 2018, « Ozuna Is YouTube's Most Streamed Artist of 2018 So Far », Remezcla. Accès : <http://remezcla.com/music/ozuna-youtube-streams-artist-of-2018/> (consulté le 27/09/2018).

³ S. Fernandez, juin 2018, « J Balvin Is the Most Streamed Artist Worldwide on Spotify, Replacing Drake », Billboard. Accès : <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/8462494/j-balvin-most-streamed-artist-worldwide-spotify> (consulté le 27/09/2018).

la langue chantée dépend d'un « débord perpétuel de la parole » et de ce qui serait une « économie » restreinte à l'intercompréhension (Bonnet, 2013 : 9 ; voir aussi Frith, 1989), induisant un rapport complexe et transnational entre pratique de la langue chantée et identification⁴ (Spanu, 2019 ; Szego, 2003). Ce régime permet de repenser la coexistence de plusieurs langues sur un même territoire, ce que Renée Balibar (1985) nomme « colinguisme » et que nous développerons ici dans une perspective communicationnelle appliquée au domaine des musiques populaires.

Dans un premier temps, il s'agira d'envisager, à partir d'exemples venus du monde entier, la diversité des langues chantées comme relevant d'une forme de « transfert culturel ». Dans un second temps, nous verrons comment cette approche de la diversité peut prendre une dimension « critique » dans le cadre spécifique de la mondialisation numérique qui caractérise notre époque, au-delà de son instrumentalisation par certains systèmes de pouvoir (Bouquillion, 2008). Pour cela, nous articulerons une perspective communicationnelle à une théorie de la justice sociale, que nous appliquerons aux musiques populaires en France. D'essence avant tout exploratoire et théorique, cet article a ainsi pour but de montrer comment une approche communicationnelle d'un phénomène culturel globalisé, ici la pratique des langues chantées dans les musiques populaires, rend possible un questionnement critique de la diversité.

La pratique de la langue chantée comme transfert culturel

Certains travaux ont mis en évidence la tension entre l'ancrage territorial spécifique des musiciens et la pratique d'une ou plusieurs langues chantées. Dans le cas de la pop autrichienne, Edward Larkey (1992) a montré comment les répertoires populaires « étrangers » sont, le plus souvent, d'abord repris dans la langue étrangère originelle, notamment l'anglais, pour ensuite être peu à peu interprétés en langue vernaculaire, dans le but de créer des formes musicales spécifiquement locales. Cet exemple de relocalisation d'une pratique musicale et linguistique dessine, en quelque sorte, un parcours idéal de « transfert culturel », où « une transposition, aussi éloignée soit-elle, a autant de légitimité que l'original » (Espagne, 2013 : 3)⁵.

À l'inverse, en Corée, la « fièvre de l'anglais » dans le chant K-pop est perçue par certains analystes comme un échec de l'hybridation ou du « transfert » musical, entendu au sens de renouvellement des formes culturelles locales (Jin, Ryoo, 2014). En effet, la présence progressive de paroles en anglais témoignerait avant tout

⁴ Nous faisons référence à la manière plus ou moins cohérente dont les individus se perçoivent intimement, se définissent vis-à-vis d'autrui et sont définis par autrui (Heinich, 1995) en relation avec des pratiques chantées.

⁵ Ici, il s'agit bien de la légitimité que forge le chercheur lorsqu'il met différentes formes culturelles au même niveau, dans le but de dépasser une logique pure/impure qui ne dit pas son nom.

d'une homogénéisation culturelle calquée sur les « valeurs occidentales », à savoir l'individualisme et le consumérisme (*ibid.* : 128). On retrouve ce type de discours en France, lorsqu'il s'agit de fustiger « l'invasion américaine », discours qui ont abouti à des mesures protectionnistes dans le domaine culturel (Regourd, 2002 ; Poirier, 2000).

Cette problématique de l'homogénéisation implique de s'intéresser aux formes musicales dans toute leur complexité. Par exemple, toujours pour ce qui concerne la France, Catherine Rudent (2013 : 65) note que, si l'histoire récente des musiques populaires témoigne d'une forte prégnance des styles instrumentaux internationaux, les styles vocaux resteraient « moins malléables aux influences, ce qui résulte peut-être plus d'une permanence [...] des sons de la langue et des habitudes phonatoires du français »⁶. D'autres données plus contextuelles peuvent être mobilisées pour évaluer la teneur du transfert culturel à travers la langue chantée : les *charts* (Achterberg et al., 2011), les diffusions radiophoniques sur plusieurs pays⁷ ou à l'intérieur d'un même pays (Véronique, Martiréné, 2015), etc. Par exemple, les diffusions radiophoniques montrent une progression constante d'artistes chantant en anglais et donc une baisse généralisée de la musique en langue nationale. Cette progression serait moins due à la « barrière de la langue » qu'au cloisonnement entre marchés nationaux.

Comment cela nous informe-t-il sur la diversité des pratiques de la langue ? Si nous reprenons l'idée de « transfert culturel » de Michel Espagne (2013), il faut observer comment les langues coexistent et s'interpénètrent, mais aussi s'intéresser aux multiples pratiques d'une même langue que cela induit. Ainsi la question de la diversité culturelle et linguistique ne peut-elle être abordée par une simple comptabilisation des langues ou dans une conception biologique⁸ (Duchêne, 2008). En revanche, elle doit embrasser la complexité des pratiques chantées dans ce qu'elles expriment localement, c'est-à-dire dans la capacité des individus à inventer des formes chantées en fonction des contraintes qui sont les leurs.

Les langues ne sont pas des objets stables. Si l'on suit Jacques Derrida (1996), « notre » langue est aussi et toujours celle « de l'autre », c'est-à-dire qu'elle ne nous appartient jamais en propre (voir aussi Gauthier, 2011) et c'est justement ce qui en permet le transfert. Il existe une tension originelle entre, d'une part, notre manière singulière de nous exprimer (ou de chanter) et, d'autre part, la capacité d'une langue à relier des individus sur le plan culturel. Dès lors, les langues sont des entités fondamentalement communicationnelles dont les bases ne sont pas seulement

⁶ Voir aussi la thèse d'Olivier Migliore (2016) sur les styles prosodiques du rap en France.

⁷ Voir l'étude « Music Crossing Borders: Monitoring the cross-border circulation of European music repertoire within the European Union » produite en 2012 par European Music Office et Eurosonic Noorderslag. Accès : https://www.musicaustria.at/sites/default/files/emo_report_european_repertoire.pdf (consulté le 10/11/2016).

⁸ La conception biologique repose sur l'idée que les cultures et les langues fonctionneraient comme des essences biologiques relativement hermétiques les unes aux autres et dont il faudrait conserver la pureté (Feussi, 2014 : 5). On la retrouve plus ou moins indirectement dans certains travaux visant la planification ou l'intervention linguistique, notamment lorsqu'il s'agit de « préserver » une forme idéale de diversité (Phillipson, Skutnabb-Kangas, 1996 ; Liddicoat, Bryant, 2001 ; Mühlhäusler, 1996).

rationnelles et techniques, mais aussi émotionnelles, rituelles, voire conflictuelles, c'est-à-dire sociales. En cela, les langues chantées ne sont pas l'objet d'un choix utilitaire, mais relèvent davantage de pratiques enchâssées dans des interactions complexes et, notamment, des processus de transfert et d'identification (Heller, 2007 ; Molina Luque, 2002 ; Charaudeau, 2001 ; Le Page, Tabouret-Keller, 1985).

Une langue s'inscrit véritablement dans un style musical lorsqu'on la confronte à différents publics par le biais des concerts et/ou de la diffusion sur support enregistré. Lorsqu'un style est identifié comme relevant d'un groupe socioculturel particulier (bien que cette identification ne soit jamais totale), cela entraîne une forme de codification singulière parfois perçue comme *impossible à traduire*, transformant les langues chantées en frontières culturelles *temporaires* (Sherzer, 2012). Toutefois, nombre de travaux insistent sur le fait que les pratiques chantées populaires sont toujours le produit de transferts, d'imitations ou de traductions plus ou moins explicites (Saladin, 2010), impliquant forcément un processus de déconstruction ou de déplacement partiel de ces mêmes frontières. En d'autres termes, une même langue chantée peut être l'objet de multiples projections identitaires. C'est le cas lorsqu'on traduit dans une langue locale une musique provenant d'une autre aire sociolinguistique. Même lorsqu'elles relèvent directement d'un modèle culturel stable, les pratiques de la langue chantée créent toujours de la différence en altérant un « original » *via* une forme de relocalisation (Wulf, 2014 ; Pennycook, 2010). Elles sont soumises à un va-et-vient incessant entre « recherche de l'effacement de la différence avec l'Autre à qui l'on s'identifie et création ou accentuation d'une différence avec encore d'autres groupes, d'appartenance ou non » (Martin, 2014 : 55).

Une étape importante du travail de recherche sur la diversité des langues chantées vise donc à déconstruire les identités figées qui y sont liées (comme les identités nationales⁹, par exemple), par le biais d'une description des processus qui mènent à leur stabilité. Toutefois, si toutes les langues sont par essence hybrides (Calvet, 1985), il faut s'intéresser aux représentations de l'authenticité – au sens de performance (Seca, 2001 : 69-79) – qui en fixent les frontières et permettent à des individus de s'y identifier. Cela demande une articulation constante des pratiques chantées avec les représentations que s'en font les multiples acteurs (artistes, publics, professionnels, journalistes, etc.), dans leur dimension à la fois économique et symbolique.

La multiplicité des langues chantées au prisme des industries culturelles

Du fait de leur enchâssement dans des univers de représentations protéiformes, les pratiques de la langue chantée sont constamment réactualisées, relocalisées, par tâtonnement pourrait-on dire, et catalysées par l'abondance des nouvelles formes

⁹ Pour une synthèse des travaux portant sur la notion d'identité nationale (dont les définitions sont plus ou moins restrictives), voir Koukoutsaki-Monnier (2008 : 308-311).

de mises en scène virtuelles (clips vidéo, imagerie promotionnelle, etc. ; voir Heuguet, 2018, Kaiser, Spanu, 2018). Pour appréhender la multiplicité des langues chantées, on peut mettre l'accent, sans pour autant s'y réduire, sur les stratégies professionnelles de l'industrie musicale (Perticoz, 2012 ; Frith, 2001) et les technologies (Cresswell, 2010) qui les conditionnent : traduction de chansons selon les marchés ciblés, sous-titres des paroles dans les clips vidéo sur YouTube, *featurings*, sites internet dédiés à la retranscription et explication des paroles de chanson, subventions publiques visant la promotion d'une industrie nationale, etc.

À ce titre, le Sud-est asiatique offre un exemple de paysage musical plus complexe que ne le laisse présager l'usage grandissant de l'anglais évoqué plus haut. Les initiatives musicales transfrontalières sont aujourd'hui nombreuses et multiples : certaines productions (japonaises, coréennes, taïwanaises ou hongkongaises) sont exportées dans leur langue originelle ; d'autres sont traduites en langue vernaculaire par des artistes locaux ; certains artistes enregistrent dans la langue de leur public étranger ou en anglais afin de toucher plusieurs pays en même temps (Benson, 2013 : 25).

Certains albums chantés en anglais par des artistes asiatiques visant le marché nord-américain sont, parfois, d'énormes succès en Asie et peu en Amérique du Nord. D'une manière apparemment paradoxale, l'anglais chanté par ces artistes a donc un impact plus fort dans leur propre région que dans les régions traditionnellement anglophones. On observe le même type de phénomène en France avec des artistes qui chantent en anglais, mais qui sont essentiellement diffusés et écoutés en France (Cats on Trees, Shaka Ponk, Marina Kaye, etc.). Plus généralement, en Europe, les artistes chantant dans une langue nationale produisent parfois des versions anglaises de leurs titres, dans le souci de mieux s'exporter et de dépasser ce qui est perçu comme « la barrière de la langue », bien que ce soit parfois la version originale qui ait le plus de succès¹⁰. Cette pratique de la traduction des chansons en différentes langues remonte à la naissance de l'industrie musicale. Par le passé, certains artistes, comme Dalida, ont enregistré jusque dans dix langues différentes. Aujourd'hui, grâce à l'internet (notamment YouTube) les artistes du monde entier diffusent avec succès leurs clips accompagnés de sous-titres anglais¹¹.

L'internet offre de nouvelles perspectives de diffusion internationale pour les artistes amateurs du monde entier, faisant apparaître l'anglais comme le langage « naturel » de cette diffusion. Les services de *streaming* renforcent cette logique, comme on peut l'observer avec les *playlists* de Spotify qui n'autorisent la sortie d'un titre que dans une seule version, alors que l'industrie musicale traditionnelle a historiquement préféré segmenter les marchés, sortant des versions différentes d'un même titre, parfois en

¹⁰ Au sujet de la version originale qui a plus de succès que la version anglaise, on pense notamment au récent succès de l'artiste kosovare Era Istrefi, avec son titre « Bonbon » (2016). Cette artiste est également lauréate du European Border Breaker Award 2017 récompensant les artistes ayant le plus de succès en dehors de leurs frontières nationales.

¹¹ Les clips du Belge Stromae, avec ses titres « Formidable » (2013) ou « Tous les mêmes » (2013), ou du rappeur sud-coréen Keith Ape avec son titre « It G Ma » (2015).

ajoutant une collaboration avec un artiste local¹². De fait, de nombreuses tensions subsistent entre les grands labels visant des marchés nationaux et les artistes locaux cherchant à dépasser les frontières, comme en témoigne la récente éviction de la chanteuse Mademoiselle K par Warner, après qu'elle ait persisté à passer du français à l'anglais¹³. Ces tensions relèvent bien de considérations économiques, puisqu'on considère qu'il est plus rentable de chanter en français lorsqu'on est français, notamment parce que cela ouvre les portes des programmations radiophoniques soumises au quota francophone (Joux, 2016 ; Perona, 2011 ; Machill, 1996).

À l'inverse, nous savons aussi que, du fait de la puissance de prescription des radios, les services de promotion de certains labels exercent une pression constante sur les programmeurs radio pour que ceux-ci diffusent leurs talents chantant en anglais, car ils savent qu'avec une telle exposition médiatique, ils augmentent leur chance d'obtenir de la synchronisation publicitaire¹⁴ et donc d'engranger des profits supplémentaires (Véronique, Martiréné, 2015 : 26). Il existe, ainsi, une négociation permanente de la langue chantée entre ceux qui la produisent et ceux qui sont supposés l'écouter, sur la base d'une représentation économiquement viable de la musique proposée, elle-même modulée par la puissance publique qui régule et soutient certaines pratiques en fonction d'objectifs davantage politiques et institutionnels¹⁵.

La langue chantée comme mise en tension culturelle

La pratique chantée peut aussi se comprendre au regard de critères moins commerciaux que culturels (bien que les deux soient toujours liés d'une manière ou d'une autre). Le plus évident est celui qui consiste à faire de la langue chantée le garant d'une intégrité culturelle d'un pays, comme en témoignent les différents quotas radiophoniques de langue nationale à travers le monde. D'autres critères, moins évidents, existent et peuvent participer à une forme de diversité. L'exemple de la pratique d'une langue non nationale est, à ce titre, éclairant.

¹² Voir par exemple le cas de la chanson « Soldier » (2004) de Destiny's Child qui, dans sa version destinée au marché français, comprenait un « featuring » avec le rappeur Rohff.

¹³ « Mademoiselle K en version anglaise », RFI Musique, 19/01/2015. Accès : <http://musique.rfi.fr/actu-musique/rock/album/20150119-mademoiselle-k-hungry-dirty-baby> (consulté le 17/03/2016) ; « Mademoiselle K, rockeuse guerrière », Le Figaro, 27/02/2015. Accès : <http://www.lefigaro.fr/le-live/2015/02/27/03018-20150227ARTFIG00327-mademoiselle-k-rockeuse-guerriere.php> (consulté le 19/03/2016).

¹⁴ La synchronisation publicitaire consiste à utiliser la musique d'un groupe dans un spot publicitaire. Avec les baisses de revenus liés à la numérisation, la synchronisation est devenue une source de revenus non négligeable pour les labels et les artistes (Magis, 2014).

¹⁵ Nous utilisons ici le terme « institutionnel » pour mettre en évidence le fait que la prise en compte de la langue par les pouvoirs publics est loin d'être homogène, mais varie énormément selon les dispositifs. Par exemple, il est notable que la politique des quotas francophones ne trouve aucun équivalent dans l'action du Bureau export.

Pour certains artistes, une telle pratique peut répondre à un désir intime et subtil « d'effraction », c'est-à-dire à une volonté de créer de la différence pour, en quelque sorte, rester soi-même (Hatchuel, 2006 : 505), comme nous l'observons pour des groupes amateurs français chantant en anglais (Spanu, Seca, 2016). En effet, la distance d'une pratique chantée vis-à-vis d'une certaine norme linguistique locale peut permettre de projeter des désirs (Atienza, 2003), voire d'exprimer des fantasmes qui, jusque-là, avaient été retenus et qui sont désormais relocalisés à travers une pratique renouvelée de la langue, que celle-ci soit dite étrangère, nationale ou régionale.

Si le chant en anglais par des artistes provenant de pays non anglophones est souvent perçu comme un simple instrument d'exportation, des études montrent justement comment certains artistes l'utilisent de manière à s'exprimer en dehors des codes culturels locaux. C'est le cas en Chine où la performance de la féminité d'une artiste comme Faye Wong varie entre les langues qu'elle pratique et celles de ses différents publics chinois, taïwanais ou hongkongais (Fung, Curtin, 2002). Phil Benson (2013 : 28) suggère, quant à lui, que certaines artistes asiatiques se mettent en scène de manière plus érotique dans leurs clips lorsqu'elles chantent en anglais¹⁶. Brian Hok-Shing Chan (2009) montre comment le genre Cantopop, originaire de Hong Kong, alterne le cantonais et l'anglais de manière originale, voire poétique, au point d'extraire l'anglais de son symbole strict de l'Occident. Au Brésil, c'est dans les zones marginales et périphériques que l'anglais est progressivement utilisé dans le hip-hop, à partir des années 1990 notamment, afin de signifier une appartenance socioethnique transnationale, celle du « *poor black male* » (Roth-Gordon, 2007). L'anglais est aussi mélangé au portugais dans le *manguebeat*, genre qui fusionne lui-même rock et funk d'une façon singulière (De Figueiredo, 2015), constituant un « langage décentralisé » par lequel ont lieu des performances « contre-hégémoniques », participant d'une autre mondialisation (Moita Lopes, 2008 : 333).

En Indonésie, l'anglais a surtout été la marque de fabrique des genres de musique les plus *underground* (punk *hardcore*, métal). Il s'opposait à la musique de variété en langue nationale indonésienne, tout en permettant de dépasser l'éclatement linguistique du pays et d'éviter la censure (Wallach, 2003). Dans un second temps et tout en cultivant les mêmes esthétiques alternatives, de nombreux groupes indonésiens qui avaient commencé en anglais se sont mis à chanter dans l'une ou l'autre des langues couramment parlées en Indonésie (*ibid.* : 81-82). Cette adoption tardive des langues vernaculaires n'est pas le signe d'un regain nationaliste, mais plutôt d'une volonté de constituer une communauté de sens spécifiquement locale ou nationale, du fait de leur difficulté à participer pleinement à la communauté musicale internationale à laquelle ils aspiraient. On retrouve un schéma similaire dans l'enquête de Gérôme Guibert (2003) auprès du groupe de rock Little Rabbits, dont la carrière commence en anglais et finit en français, révélant un cas

¹⁶ Il prend les exemples des chanteuses Tata Young et Utada Hikaru. On peut évidemment débattre du caractère émancipateur ou aliénant de ces représentations du corps, mais ce qui nous intéresse avant tout est la manière dont elles se lient à la pratique de différentes langues chantées.

typique d'appropriation progressive du rock en France. En l'occurrence, cette relocalisation repose autant sur une transformation linguistique et identitaire que sur une conjoncture économique spécifique¹⁷.

La mécanique du « transfert culturel » s'applique donc parfaitement au cas de l'anglais et des musiques populaires, bien qu'on la retrouve dans d'autres langues et contextes, par exemple chez les chanteurs de raï qui, lorsqu'ils passent de l'arabe au français, facilitent l'expression amoureuse (Belkacem, 2010 : 127-129), ou encore chez les amateurs d'opéra à l'époque de la fameuse « Querelle des Bouffons » (Cook, 2005 ; Loubinoux, 2005). En outre, cette mécanique ne concerne pas seulement les langues dites « nationales ». Pour des rockeurs indigènes du Sud-est mexicain (Ascencio Cedillo, de la Cruz López Moya, 2012) ou de celui des rappeurs et rockeurs aborigènes australiens (Pennycook, Mitchell, 2009 ; Dunbar-Hall, Gibson, 2000), la pratique chantée fonctionne comme un moteur de revendications explicites. En effet, pour ces communautés sans nation, chanter sa langue dans des esthétiques plus ou moins mondialisées représente une alternative au carcan misérabiliste ou folklorique dans lequel elles sont parfois enfermées. Ici, le « transfert » se situe davantage du côté des esthétiques musicales que l'on adapte à la langue dite « traditionnelle », bien que la problématique linguistique reste centrale, du fait du tiraillement entre défense de la langue communautaire et volonté de faire passer un message au reste du monde. En France, la question se pose de la même manière pour les chanteurs issus des différentes cultures régionales, citons à ce titre le cas occitan (Spanu, 2015 ; Cestor, 2005).

La diversité des langues chantées au prisme de la justice sociale

L'approche critique que nous souhaitons développer vise à savoir comment les « transferts culturels » dont relèvent les langues chantées peuvent être pensés en termes critiques, c'est-à-dire à partir d'une réflexion sur la justice sociale et de ses « conditions actuelles de réalisation » (De Munck, 2011, §13). Cette étape ambitieuse d'ouvrir de nouvelles perspectives pour les débats sur la diversité culturelle et linguistique qui manquent parfois d'un cadre théorique clair ou d'une explicitation de leurs présupposés idéologiques (Mattelart, 2008).

D'abord, il est nécessaire d'envisager un espace social donné, non pas seulement de manière descriptive et empirique, mais de manière *normative* et *pratique*. Pour ce faire, nous empruntons à Nancy Fraser (1992) sa notion étendue de « sphère publique »¹⁸ à laquelle les pratiques musicales chantées participent de plein droit.

¹⁷ La conjoncture économique en question correspond à l'émergence d'un réseau d'acteurs musicaux indépendants, permettant la production d'esthétiques alternatives dont l'authenticité ne repose pas que sur le seul emprunt des modèles anglo-américains (Guibert, 2003).

¹⁸ Le concept de « sphère publique » provient d'une critique de la neutralité axiologique inhérente à la définition « classique » de l'espace public établie par Jürgen Habermas (1962). Il vise à dépasser l'idée

Dans cette sphère publique, il existe toujours une diversité de langues chantées et toutes n'ont pas les mêmes conditions d'expression. C'est le traitement de ces disparités qui constitue la dimension critique de notre approche de la diversité. Nancy Fraser (2005 : 20-21) invite à appréhender ces disparités sous deux angles complémentaires et naturellement intriqués : redistribution économique et reconnaissance culturelle, permettant ainsi de dépasser les questions habituelles de légitimité/légitimation (Glevarec, 2013 ; Heinich, 2007). Ces dimensions aboutissent à des « dilemmes » que nous présentons dans le cadre d'une réflexion sur la diversité des langues chantées en France.

La reconnaissance d'une langue spécifique s'accompagne toujours du risque de la réifier et de la figer. Il en va de même pour une redistribution économique qui prendrait en compte des critères linguistiques. Autrement dit, les langues qui sont marginalisées simultanément sur le plan culturel et économique ont besoin à la fois de revendiquer et de nier leur spécificité¹⁹. À cela s'ajoute la difficulté de répondre à ces dilemmes tant à l'intérieur et à l'extérieur des cadres nationaux, c'est-à-dire d'embrasser la dimension nécessairement transnationale des langues chantées. Pour rappel, en tant que pratiques, ces dernières sont toujours en attente de reconnaissance publique : les groupes et artistes performant ce qu'ils estiment être une musique audible localement, nationalement et/ou internationalement. Leur pratique d'une langue chantée oscille donc entre plusieurs échelles, générant de multiples tensions.

Comme nous le verrons, chaque dilemme implique des réponses résolument différentes, qui s'appliquent à la dimension soit économique, soit culturelle du phénomène en question, plus rarement aux deux en même temps. Nancy Fraser range ces réponses dans deux grandes catégories. La première, dite « corrective », est la plus courante, mais n'affecte qu'en surface ou « à la marge » la dimension économique et/ou culturelle de la diversité des pratiques de la langue chantée. La seconde, dite « transformatrice », bien qu'elle soit beaucoup plus rare, aurait un impact plus durable sur l'économie et/ou la culture des langues chantées.

Les dilemmes de la langue chantée dans les musiques populaires françaises

Pour illustrer plus précisément comment ces dilemmes s'appliquent aux pratiques de la langue chantée, nous prendrons une série d'exemples français, envisagés dans une dimension transnationale. Un premier exemple notable est celui des musiques anglo-américaines qui sont devenues un objet d'identification particulièrement fort pour la

---

que l'exercice démocratique reposerait seulement sur un principe délibératif universel, mais intégrerait aussi d'autres formes de « discussions » informelles, voire des expressions culturelles spécifiques. En cela, elle conceptualise une nouvelle forme de subjectivité politique, fondée sur la remise en cause perpétuelle de la naturalisation des appartenances.

¹⁹ Pour présenter ces dilemmes, N. Fraser prend l'exemple des femmes et des populations autochtones.

jeune génération des années 1960. Cette identification induit un questionnement en termes de diversité car elle entre en tension avec un certain ancrage national français, dont l'authenticité reposait notamment sur une tradition chansonnière réaliste chantée en français (Looseley, 2003). Cette tension a été réduite par la traduction et l'adaptation en français des succès anglo-américains (Saladin, 2018 ; Anderson, 2015), phénomène communément appelé « yéyé » (Morin, 1965). Cette pratique du français peut être vue comme « corrective » sur le plan culturel et linguistique, puisqu'elle consistait à mettre en valeur la différence linguistique (le français), tout en conservant les traits instrumentaux, les gestes, l'imagerie, voire l'accent, de la culture « étrangère » hégémonique. De la sorte, elle aurait contribué *a minima* à une forme de diversité des pratiques chantées, comme en témoigne son formatage mimétique francophone, illustré par un nouveau type de variété française dominant sur le plan national (Briggs, 2015).

Envisageons maintenant cette dynamique dans une dimension économique. Une approche est dite « corrective » au sens économique lorsqu'elle propose de nouveaux acteurs sur un marché musical sans pour autant remettre en cause les structures économiques existantes. C'est ce que l'on constate avec le yéyé, puisqu'il marque l'arrivée de maisons de disque indépendantes (Barclay, Vogue) qui ont élargi le marché de la musique francophone sans pour autant en modifier l'organisation (Kaiser, 2018 ; Guibert, 2006). En ce sens, il s'agit également d'une forme minimale de diversité, que l'on retrouve plus largement dans le capitalisme postfordiste, au sens où elle se contente d'élargir le menu des choix en jouant sur la fragmentation des marchés, mais sans affecter le « *corporate power* » (Mattelart, 2009).

Il en va tout autrement de l'approche « transformatrice » qui suppose un plus haut degré de contribution à la diversité. Sur le plan culturel, elle correspond à une performance musicale « incomparable » qui tend généralement à brouiller les différences sociales et linguistiques de manière durable. Prenons l'exemple du rap français. Les rappeurs ont réussi à proposer, dans une certaine mesure, de nouvelles définitions de l'appartenance française, notamment sur le plan ethnique (Béru, 2008), en s'appropriant à la fois la langue d'une manière contre-hégémonique (Ghio, 2014) et en mélangeant les codes transnationaux du hip-hop avec ceux de la chanson française (Pecqueux, 2005). Toutefois, comme l'évoque Nancy Fraser, une approche « transformatrice » sur le plan culturel ne l'est pas forcément sur le plan économique. C'est justement le cas du rap français qui, malgré son apport évident à la diversité des formes culturelles francophones en partie propulsé par la politique des quotas francophones à la radio, s'est complètement adapté au modèle économique hégémonique de l'industrie musicale depuis ses débuts (Hammou, 2012).

Or, sur le plan économique, l'approche « transformatrice » vise davantage à organiser collectivement la redistribution des ressources afin de créer une répartition qui ne repose pas sur la maximisation du profit ou sur des formes de charité publique (Fraser, 2005). Dans notre cas, cela se traduirait par des formes d'organisation collectives qui permettent de concilier des pratiques alternatives de la langue, contribuant à une forme avancée de diversité. En théorie, ces structures

sont rassemblées autour d'un idéal ou d'une esthétique, en même temps qu'elles s'opposent aux logiques marchandes perçues comme homogénéisantes. Cela évite de stigmatiser les groupes selon la langue chantée et permet d'intégrer au contraire une pluralité de formes. En pratique, on l'observe dans les tentatives d'organisation dites indépendantes, comme ont pu l'être certains labels *do-it-yourself*. On pense par exemple à Boucherie productions qui a participé à l'émergence du groupe multilingue Mano Negra, ainsi que d'un ensemble d'artistes chantant dans différentes langues sur diverses esthétiques (Lebrun, 2009).

Ce modèle d'analyse de la diversité est évidemment schématique²⁰, mais il permet d'appréhender les nombreuses pratiques de la langue chantée dans une perspective commune et de porter un regard sur un cas précis, comme celui des pratiques de la langue chantée en France à l'ère de la mondialisation numérique. Nous nous limiterons ici à l'anglais et au français, mais il faut rappeler la présence importante et significative d'autres pratiques, comme celles des langues régionales.

Le chant en français et le difficile dépassement des frontières

Nous remarquons que les talents français qui vendent le mieux à l'étranger chantent en anglais (Jain, Imany, David Guetta pour 2016) ou sont d'essence plutôt instrumentale/électronique (Kungs, Feder, Tez Cadey pour 2016 également²¹, sans parler des artistes de la « *French touch* » comme Daft Punk, voir Berger, 2016). Parallèlement, on constate que, dans certaines salles parisiennes de concert dites « émergentes », dont la programmation est faite de groupes jeunes et très connectés, la pratique du français est devenue minoritaire comparée à celle de l'anglais (Spanu, Seca, 2016). À ce titre, les groupes chantant en français peuvent revendiquer, bien que de manière artificielle et typique de l'approche « corrective », une forme d'authenticité « française » face à l'hégémonie anglophone. Pour être fonctionnelle, celle-ci peut s'enrober d'une esthétique musicale correspondant de près ou de loin à une représentation commune de la France. La plus évidente est la « chanson française », dont le contenu reste associé à quelques grandes figures mythiques (Cordier, 2014). Cependant, malgré son statut légitime au niveau national, sa focalisation sur la poésie du texte chanté ne la rend pas toujours propice à l'appropriation par des publics non francophones et complique donc sa diffusion en dehors du cadre national ou francophone.

²⁰ Par exemple, si le phénomène yéyé nous semble relever d'une approche corrective en termes linguistiques, il peut légitimement s'inscrire dans une logique transformatrice sur le plan générationnel.

²¹ « Ils ont rythmé l'année 2016 à l'export » (rapport), site officiel du Bureau Export, janv. 2017. Accès : http://www.french-music.org/tl_files/fichiers%20telechargeables/docs_bureauexport_FR/communiqu%C3%A9_bureauexport_ils_ont_rythme_l_annee_2016_a_l_export.pdf (consulté le 03/02/2017).

Or, les groupes chantant en français aspirent aussi à une reconnaissance au titre d'artistes internationaux. Pour dépasser ce qu'ils perçoivent comme une « barrière de la langue », certains ont donc recours à une pratique de la langue française à vocation davantage dansante, de manière à la rendre accessible au-delà des frontières linguistiques (Spanu, Seca, 2016). Si l'on prend les chiffres de vente des artistes français à l'étranger²², on observe qu'une des formes francophones originales qui semble bien s'exporter aujourd'hui est justement celle de l'électro-pop synthétique, telle que pratiquée par le Belge Stromae notamment, dans laquelle la langue claque et se danse, et dont l'esthétique visuelle s'apparente davantage à l'univers coloré de la pop mondiale. Il relèverait ainsi davantage d'une approche « transformatrice » sur le plan culturel, du fait de son caractère transnational singulier.

Toutefois, la pratique du français, telle qu'elle existe dans la variété ou le pop/rock, ne semble qu'occasionnellement en mesure de susciter un engouement à l'international non francophone²³, à moins de jouer la carte rétro-nostalgique du vieux Paris. Pensons, par exemple, à la chanteuse Zaz, dont le « swing » fait « songer à Piaf » (Grandjanin, 2010) et qui remporte également un franc succès en dehors de l'hexagone. Une telle esthétique de la langue peut légitimement faire l'objet d'une poursuite de carrière internationale et ainsi exprimer une forme de diversité linguistique, bien qu'elle prenne aussi le risque de s'enfermer dans un certain « cliché français », notamment par le biais d'un marketing bien senti. Comme le veut l'approche « corrective », ce risque augmente à mesure que le groupe/artiste se rapproche des structures économiques déjà en place (étrangères ou françaises). En effet, sur le marché international, la pratique du français serait présentée comme « exotique », relevant de la carte postale. Sur le plan national, elle fonctionnerait davantage sur le mode de la nostalgie rassurante. Dans les deux cas, elle tendrait à renforcer un certain folklore national plutôt que de le transformer.

À l'inverse, il existe en France des initiatives *underground* et non commerciales, comme celles du collectif La Souterraine, qui constituent une véritable alternative en termes de diversité des pratiques chantées. Cette initiative part d'une réaction à l'hégémonie anglophone dans la pop française, mais vise une reconnaissance de la langue française comme langue d'expérimentation pop, loin des modèles déjà en place. En effet, le collectif de La Souterraine aspire ouvertement à rendre visible les musiques *underground* francophones, qu'elles soient françaises ou d'ailleurs, d'influence traditionnelle auvergnate ou du Québec (Perrin, 2016). Le collectif échappe ainsi au risque de réification nationale. De plus, la démarche se veut avant tout solidaire et accessible à tous, en reprenant le modèle des « *mixtapes* » (compilations de rap) qui se téléchargent gratuitement et qui circulent facilement via la plateforme en ligne Bandcamp. Ce militantisme linguistique porte ses fruits pour l'instant, puisqu'il a même reçu l'attention de médias anglophones leaders d'opinion en matière de musiques *underground* (Mansuy, 2015). Si le français

²² Voir la note 21. À noter que l'étude « Ils ont rythmé l'année 2016 à l'export » ne mentionne pas s'il s'agit de pays francophones ou non.

²³ On pense par exemple au succès important du groupe Indochine au Pérou (voir Desmond-Salinas, 2016).

chanté joue ici aussi sur son exotisme pour être reconnu dans le monde, c'est en regardant davantage vers le futur que vers le passé, dans une démarche que l'on peut difficilement qualifier d'opportuniste, tant les forces du marché tendent à figer la pratique du français²⁴ ou à externaliser les coûts du « passage » à l'anglais²⁵.

Le chant en anglais, entre illusion, indigénisation et syncrétisme

S'agissant des artistes français qui chantent en anglais, on peut se demander dans quelle mesure ils contribuent ou non à la diversité culturelle et linguistique. Nous avons observé que, dans les genres pop/rock amateurs, la pratique de l'anglais pouvait représenter une réaction au cadre culturel national, lorsque celui-ci est perçu comme trop guindé, rigide, littéraire ou scolaire (Spanu, Seca, 2016)²⁶. Dans notre typologie, une telle réaction correspond à une approche « corrective » sur le plan culturel, car elle consiste à délaisser la langue française et les traditions chantées en français, pour lui opposer des esthétiques considérées comme plus authentiques et/ou plus « ouvertes » sur le monde, tout en prenant le risque de fétichiser et idéaliser le modèle « étranger ». C'est le cas, par exemple, des groupes amateurs jouant des reprises parfois maladroites, dont l'authenticité musicale repose avant tout sur le respect d'un modèle pop, rock ou folk étatsunien. Cela ne signifie pas pour autant que les groupes chantant en anglais n'ont aucune créativité, mais celle-ci est souvent circonscrite à une norme esthétique étrangère plus ou moins hégémonique, dont la langue anglaise fait partie intégrante. De plus, si le fait que de tels groupes s'expriment selon des codes et une langue étrangère n'est pas en soi une atteinte à la diversité culturelle et linguistique, ils échouent généralement à transformer véritablement la culture locale (française) à l'origine de leur production artistique. Cet échec se fait sur deux plans.

Dans le cas des artistes amateurs ou émergents, leur devise musicale anglophone peine à s'inscrire efficacement au niveau local du fait des logiques de marché qui les mettent en concurrence directe avec les artistes qui sont leurs propres sources d'inspiration. C'est particulièrement vrai pour les concerts dans les grandes villes, où l'offre est pléthorique. Pour la musique enregistrée, le constat est identique

²⁴ Un directeur artistique de major nous confiait, de manière assez cynique, que nombre d'artistes francophones jouent selon lui indirectement le rôle de « remplaçants » des chanteurs internationaux, ces derniers ne pouvant être aussi présents sur scène et dans les médias locaux qu'on le souhaiterait. Leur raison d'être se limiterait donc à traduire en français, de manière un peu mécanique, les nouvelles esthétiques internationales.

²⁵ Cela se traduit, notamment, par une attitude opportuniste des labels qui, ne prenant pas de risque en signant un contrat avec un groupe/artiste français qui chante en anglais, attendent que ce dernier obtienne une certaine reconnaissance publique avant de s'y intéresser.

²⁶ Cette logique se retrouve chez les punks indonésiens déjà mentionnés (Vallach, 2003), mais aussi chez les rappeurs bilingues montréalais (Low, Sarkar, 2012 ; Sarkar, Allen, 2007).

puisque la musique de petits groupes français chantant en anglais se retrouve au même niveau d'accessibilité que celle d'artistes internationaux, grâce aux nouvelles plateformes de diffusion. Deuxièmement, l'éloignement artistique et linguistique ne facilite pas toujours la rencontre avec le public local français. En effet, les standards musicaux et langagiers que s'imposent les groupes locaux à eux-mêmes sont souvent difficilement atteignables et induisent inévitablement des formes de déception ou de complaisance chez le public (Spanu, Seca, 2016).

À l'inverse, certains artistes parviennent à « faire illusion » lorsqu'ils chantent en anglais. Ceux-là correspondent tellement bien au modèle international dont ils s'inspirent qu'ils en intègrent le réseau économique (production et diffusion) et délaissent presque tout lien avec leur ancrage local ou national initial. Prenons l'exemple du groupe Chunk! No, Captain Chunk!, originaire de Meudon, qui fait carrière dans le monde entier en étant signé sur le label étatsunien Fearless Records, sans pour autant être reconnu en France (ni même comme Français) (Saint-Guily, Chavigner, 2015). Bien qu'ayant relevé le défi de la « concurrence » internationale, leur esthétique *easycore* (mélange de *punk hardcore* et de pop hédoniste) échoue à se constituer comme véritablement alternative ou à exprimer une forme poussée de diversité, du fait de son insertion dans des réseaux de diffusion hégémoniques et de sa faible résonance transnationale²⁷.

Ne faut-il voir dans ces pratiques de l'anglais que des formes amoindries, voire contre-productives, de diversité culturelle et linguistique ? Considérons la possible perméabilité de notre raisonnement, au vu des exemples qui le contredisent au sein même du secteur musical français. Certaines formations françaises anglophones parviennent à toucher le grand public français, même s'ils se distinguent peu, à première écoute, de leurs homologues étrangers. On pense à des exemples comme la chanteuse pop Marina Kaye, le duo folk Cocoon ou le groupe de rock Skip the use, auxquels s'ajoutent les groupes dont les chanteurs sont binationaux (The Dø, Lilly Wood & The Prick, etc.). Tous ont connu le succès nationally, sans être « adoués » par la presse et le public étrangers. Sont-ils pour autant de simples « copies », produites en France par de grands labels dont la volonté serait de fournir des versions françaises (mais anglophones) qui reproduisent en grande partie les normes esthétiques internationales ? En l'occurrence, il s'agirait d'un cas évident d'homogénéisation, voire d'appauvrissement de la diversité culturelle, liée à la mondialisation.

Toutefois, un tel raisonnement doit être nuancé si l'on considère l'histoire des musiques populaires en France. Nous savons que, depuis les yéyés, la stratégie nationale des grands labels a davantage été de produire des versions francophones des musiques mondialisées (Guibert, 2006), dont l'instrumentation est similaire (sans vraiment les

²⁷ Dans d'autres pays, comme la Suède, on observe que cette propension à « faire illusion » est particulièrement répandue. D'aucuns attribuent cela à leur bon niveau d'anglais, à un accès facile à des technologies de pointe, ainsi qu'à un solide système de subventions et d'apprentissage musical (voir Boisseau, Guesde, 2012 ; Norén, 2013).

égalier). On imagine mal quelle possibilité de profit il y aurait à produire, en France, des versions ou copies anglophones de musiques mondialisées (déjà chantées en anglais). Les artistes français chantant en anglais sont donc nécessairement porteurs d'une dimension locale qui les distingue de leurs homologues internationaux et qui ne réside pas seulement dans leur filiation à des structures de production et de diffusion françaises. Cela peut s'expliquer de plusieurs manières.

D'abord, il est possible que la pratique de l'anglais chanté se soit « indigénisée » au point de rendre les artistes français capables de concurrencer leurs homologues internationaux, sans que leur production/diffusion par les canaux de l'industrie musicale française ne leur permette d'exploser au niveau mondial²⁸. Bien que les différences musicales et linguistiques vis-à-vis des esthétiques globales soient parfois faibles, d'autres types de médiation servent sans doute à compenser « l'éloignement esthétique » que constitue le chant en anglais, afin de nouer un lien spécifique avec le public français ou francophone. Nous pensons, par exemple, à la capacité des publics à s'attacher à un groupe du fait de sa proximité géographique, mais aussi à la possibilité pour les journalistes francophones d'aborder plus facilement ces artistes, ou encore aux échanges en français entre l'artiste et le public (lors des concerts, sur les réseaux sociaux, etc.). Quoi qu'il en soit, il existe bien des éléments, même minimes et non musicaux, qui les distinguent des artistes étrangers au point de leur conférer une résonance nationale particulière autre que la langue chantée. En l'espèce, une étude plus approfondie des fans de groupes français chantant en anglais serait nécessaire afin de mieux comprendre le sens local de leur attachement. Ces éléments pourraient former la base d'un contexte que l'on pourrait nommer « pré-vernaculaire »²⁹, puisqu'il se rattache à la pratique d'une langue dont la compréhension est encore fluctuante et peu institutionnalisée, mais dont le sens réside davantage dans le fait même d'utiliser ou non ladite langue (l'anglais).

À rebours de la pratique mimétique de l'anglais évoquée ci-dessus, on en trouve une autre, à la fois plus marginale et plus syncrétique, que l'on peut qualifier de « transformatrice » jusqu'à un certain point et davantage sur le plan culturel qu'économique. L'exemple le plus évident est celui des artistes de la « *French touch* » (Daft Punk, Air et, dans une moindre mesure, Phoenix) qui, en faisant usage de l'anglais (avec des pointes de français ici et là, comme chez le groupe Air) tout en restant identifiés comme français et intégrés à des structures de production relativement classiques, ont brouillé les formes d'identification habituelles (Poirrier, 2015). Ici, la pratique de l'anglais consiste à allier, à mélanger, voire à bricoler des éléments de la culture internationale, sans pour autant « effacer » l'ancrage spécifiquement local. Dans d'autres cas, cela s'exprime par l'alternance des langues (Christine and the Queens, Prince Miiaou) ou par la

²⁸ De fait, certains d'entre eux s'exportent assez bien en Europe, comme Jain, sans pour autant atteindre les niveaux de vente des peintures internationales.

²⁹ Il s'agit ici d'une référence au régime « post-vernaculaire », défini comme un espace social où l'expression d'une langue compte moins pour l'intercompréhension des personnes présentes, que comme un artefact symbolique permettant l'identification commune (Shandler, 2006).

pratique assumée et non subie d'un accent local, surtout lorsqu'il est cultivé pour lui-même avec constance et non pas de manière « accessoire » (sur un refrain ou une chanson, pour se moquer, etc.)³⁰. Ces pratiques alternatives de la langue permettent de renverser les clichés en fournissant de nouvelles représentations de l'appartenance culturelle (nationale, régionale ou autre), en ajoutant d'autres niveaux d'identité (de classe, de genre, de race, etc.). En effet, dans le cadre d'une approche « transformatrice », la spécificité nationale est rarement le seul objet de la quête de reconnaissance. Tout l'enjeu d'une telle approche est de signifier sa spécificité géographique sans pour autant s'y réduire. L'anglais chanté peut ainsi être considéré, dans certains cas, comme une manière d'affirmer sa position minoritaire et alternative dans l'espace des musiques populaires mondialisées.

Conclusion

Toute identification par la langue est un processus en cours, ambivalent, jamais achevé, jamais total, qui tend à absorber certains éléments (modèles, fantasmes, idéaux) et à en exclure d'autres. L'identité symbolisée par une langue ne peut donc être que stratégique et positionnelle (Hall, 2008). Elle n'est jamais un moi véritable, stable dans le temps. De ce fait, dans la société, les identités sont toujours fragmentées et fracturées, dans un processus permanent de changement. Si nous avons mis en valeur, au cours de ce travail, les logiques dites transformatrices de la langue chantée, ce n'est pas là le signe d'un fétichisme du changement, de la subversion et de la contestation. Cela signifie plutôt que nous nous appuyons sur une définition de la diversité des pratiques chantées qui refuse l'absolutisme culturel et repose avant tout sur une forme de contingence, c'est-à-dire une dynamique dans laquelle les individus peuvent ou non s'engager lorsqu'ils se représentent leurs institutions sociales comme dysfonctionnelles, particulièrement depuis l'arrivée de l'internet (Autissier, 2008). En cela, il ne peut exister de conception pure ou *ex nihilo* de la diversité (que l'on pourrait mesurer à l'aide d'un indicateur aussi superficiel que le nombre de langues). Une des ambitions de ce travail consistait donc à contribuer à une redéfinition du concept de diversité au prisme des langues chantées dans les musiques populaires. En effet, une véritable politique de la diversité (au sens de *politics*) devrait davantage s'intéresser à la capacité des individus à transformer et renouveler les formes culturelles et langagières hégémoniques lorsqu'ils considèrent celles-ci comme obsolètes, plutôt que maintenir un *statu quo* linguistique. Pour cela, il est nécessaire d'être attentif aux facteurs déterminant les modalités de changements possibles, notamment dans leur dimension langagière. Cela concerne, par exemple, les initiatives musicales visant à plus de justice ou à des formes de reconnaissance culturelle légitimes dans un cadre démocratique, dont nous espérons avoir contribué à l'éclaircissement.

---

³⁰ Si les exemples sont peu nombreux en France, nous l'observons particulièrement avec l'artiste islandaise Björk.

Références

- Achterberg P. et al., 2011, « A Cultural Globalization of Popular Music? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006) », *American Behavioral Scientist*, 55 (5), pp. 589-608.
- Anderson B., 1996, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par P.-E. Dauzat, Paris, Éd. La Découverte.
- Anderson K., 2015, « Song "Adaptations" and the Globalisation of French Pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, 26 (3), pp. 330-342.
- Ascencio Cedillo E., de la Cruz López Moya M., 2012, « Música, Jóvenes y Alteridad. Rock indígena en las culturas urbanas del Sur de México », *Contemporanea. Comunicação e cultura*, 10 (3), pp. 705-724.
- Atienza J. L., 2003, « L'Émergence de l'inconscient dans l'appropriation des langues étrangères », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 131 (3), pp. 305-328.
- Autissier A.-M., 2008, « Pour une réorientation fondamentale des politiques culturelles », *Questions de communication*, 13, pp. 239-250. Accès : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1784>.
- Balibar R., 1986, *L'Institution du français. Essai sur le colinguisme des carolingiens à la République*, Paris, Presses universitaires de France.
- Belkacem B., 2009, « Le français dans le raï, une réalité linguistique par rapport à un phénomène social », *Synergies Algérie*, 4, pp. 191-198.
- Bénistant A., 2018, « La transnationalisation de l'industrie musicale à Miami. De l'émergence d'une scène locale à la circulation globale de contenus "latino" », *Communication*, 35 (1). Accès : <https://journals.openedition.org/communication/7607>.
- Benson P., 2013, « English and Identity in East Asian Popular Music », *Popular Music*, 32 (1), pp. 23-33.
- Berger V., 2016, « De Daft Punk à Stromae, la French Music est-elle planétaire ? », *Nectart*, 1 (2), pp. 104-110.
- Béru L., 2008, « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 6 (1-2), pp. 61-79.
- Blommaert J., 2010, *The Sociolinguistics of Globalization*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Boisseau É de, Guesde C., 2012, « Que cache le succès mondial de la pop suédoise ? », *Sens public*, 20 juil. Accès : <http://www.sens-public.org/article981.html>. Consulté le 11/04/2016.
- Bonnet G., dir., 2013, *La Chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, Paris, Kimé.
- Bouquillion P., 2008, « La diversité culturelle. Une approche communicationnelle », *Questions de communication*, 13, pp. 251-268. Accès : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1823>.
- Briggs C., 1996, « The Meaning of Nonsense, the Poetics of Embodiment, and the Production of Power in Warao Healing », pp. 185-232, in : Laderman C., Roseman M., eds, *The Performance of Healing*, Londres, Routledge.
- Briggs J., 2015, *Sounds French: Globalization, Cultural Communities, and Pop Music, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press.

- Calvet L.-J., 1985, « La chanson comme métissage », *Vibrations. Musiques, médias, sociétés*, 1 (1), pp. 71-80. Accès : <https://doi.org/10.3406/vibra.1985.855>.
- Cestor E., 2005, « Minorités actives dans le milieu musical régional », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 4 (2), pp. 51-60. Accès : <https://journals.openedition.org/volume/1348>.
- Chan B. H.-S., 2009, « English in Hong Kong Cantopop: Language Choice, Code-Switching and Genre », *World Englishes*, 28 (1), pp. 107-129.
- Charaudeau P., 2001, « Langue, discours et identité culturelle », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 3-4 (123-124), pp. 341-348. Accès : <https://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm>.
- Cook E., 2005, « Challenging the Ancien Régime: the Hidden Politics of the "Querelle des Bouffons" », pp. 141-160, in : Fabiano A., dir., *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éd.
- Cordier A., 2014, *Post-War French Popular Music: Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate Publishing Limited.
- Cresswell R., 2010, « Techniques et culture : les bases d'un programme de travail », *Techniques et culture*, 54-55, pp. 20-45. Accès : <https://journals.openedition.org/tc/4979>.
- Crystal D., 1997, *English as a Global Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- De Figueiredo E. H. D., 2015, « English Identity and Mangubeat in Brazil », *World Englishes*, 34 (3), pp. 456-470.
- De Munck J., 2011, « Les trois dimensions de la sociologie critique », *SociologieS*. Accès : <https://journals.openedition.org/sociologies/3576>.
- Derrida J., 1996, *Le Monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, Paris, Éd. Galilée.
- Desmond-Salinas V., 2016, « Le jour où Indochine a mis le Pérou à feu et à sang », *Noisey*, 27 juin. Accès : <https://noisey.vice.com/fr/article/indochine-tournee-perou-dieux-du-stade>. Consulté le 18/09/2016.
- Duchêne A., 2008, *Ideologies Across Nations: The Construction of Linguistic Minorities at the United Nations*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Dunbar-Hall P., Gibson C., 2000, « Singing About Nations Within Nations: Geopolitics and Identity in Australian Indigenous Rock Music », *Popular Music and Society*, 24 (2), pp. 45-73.
- Espagne M., 2013, « La notion de transfert culturel », *Revue sciences/lettres*, 1. Accès : <http://journals.openedition.org/rsl/219>.
- Farchy J., Tardif J., 2006, *Les Enjeux de la mondialisation culturelle*, Lormont, Éd. Le Bord de l'eau, 2011.
- Feussi V., 2014, « Pluralités linguistiques et culturelles : les tendances actuelles de la recherche en sociolinguistique », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 1 (5), pp. 5-22. Accès : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociolinguistique-2014-1-page-5.htm>.
- Fraser N., 1992, « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », trad. de l'anglais par M. Valenta, *Hermès. La revue*, 31, pp. 125-156, 2001.
- Fraser N., 2005, *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*, trad. de l'anglais par E. Ferrarese, Paris, Éd. La Découverte, 2011.
- Frith S., 1989, « Why Do Songs Have Words? », *Contemporary Music Review*, 5 (1), pp. 77-96.
- Frith S., 2001, « The Popular Music Industry », pp. 26-52, in : Frith S., Straw W., Street J., eds, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Fung A., Curtin M., 2002, « The Anomalies of Being Faye (Wong): Gender Politics in Chinese Popular Music », *International Journal of Cultural Studies*, 5 (3), pp. 263-290.
- Gauthier C., 2011, « Changer de langue pour échapper à la langue ? L'identité linguistique en question », *Revue de littérature comparée*, 2 (338), pp. 183-196. Accès : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-183.htm>.
- Ghio B., 2014, « Le rap français et la langue française : antinomie ou attraction ? », *Fabula-LhT*, 12. Accès : <http://www.fabula.org/lht/12/ghio.html>.
- Glevarec H., 2013, *La Culture à l'ère de la diversité. Essai critique, trente ans après La Distinction*, La Tour d'Aigues, Éd. de L'Aube.
- Grandjanin A., 2010, « Le swing ébouriffant de Zaz », *Le Figaro*, 5 juil.
- Guibert G., 2003, « "Chantez-vous en français ou en anglais ?" Le choix de la langue dans le rock en France », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2 (2), pp. 83-98. Accès : <https://journals.openedition.org/volume/2266>.
- Guibert G., 2006, *La Production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Nantes/Paris, M. Séteun/Irma.
- Habermas J., 1962, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par M. B. de Launay, Paris, Payot, 1988.
- Hall S., 2008, « Nouvelles ethnicités », pp. 203-213, in : Hall S., *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. de l'anglais par C. Jaquet, Paris, Amsterdam.
- Hammou K., 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, Éd. La Découverte, 2014.
- Hatchuel F., 2006, « Une autre langue : l'ailleurs comme protection de l'espace intérieur ? », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 144 (4), pp. 493-512.
- Heinich N., 1995, « Façons d'"être" écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, 36 (3), pp. 499-524. Accès : https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1995_num_36_3_5068.
- Heinich N., 2007, « De la théorie de la reconnaissance à la sociologie des valeurs », pp. 122-134, in : Caillé A., dir., *La Quête de reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, Paris, Éd. La Découverte.
- Heller M., 2007, « "Langue", "communauté" et "identité" : Le discours expert et la question du français au Canada », *Anthropologie et sociétés*, 31 (1), pp. 39-54. Accès : <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2007-v31-n1-as1760/015981ar/>.
- Hermet G., 1996, *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Heuguet G., 2018, « Nouveaux "carrefours" dans la médiatisation des succès musicaux : à propos de la chanson "Alaska" de Maggie Rogers », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 15 (1), pp. 97-117. Accès : <https://journals.openedition.org/volume/6141>.
- Jin D.Y., Ryoo W., 2014, « Critical Interpretation of Hybrid K-Pop : The Global-Local Paradigm of English Mixing in Lyrics », *Popular Music and Society*, 37 (2), pp. 113-131.
- Joux A., 2016, « La régulation des industries culturelles à l'heure d'Internet et les enjeux pour la diversité culturelle : le cas des quotas radiophoniques français », *Global Media Journal*, 9 (1), pp. 37-50.
- Kaiser M., 2018, « The Record Industry in the 1960-1970s », pp. 57-69, in : Guibert G., Rudent C., eds, *Made in France: Studies in Popular Music*, New York, Routledge.

- Kaiser M., Spanu M., 2018, « "On n'écoute que des clips !" Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 14 (2), pp. 7-20. Accès : <http://journals.openedition.org/volume/5658>.
- Keller A., 2015, « Mademoiselle K, rockeuse guerrière », *Lefigaro.fr*; 27 févr. Accès : <http://www.lefigaro.fr/le-live/2015/02/27/03018-20150227ARTFIG00327-mademoiselle-k-rockeuse-guerriere.php>. Consulté le 19/03/2016.
- Koukoutsaki-Monnier A., 2008, « Enjeux de mémoire et identités nationales. Autour d'un manuel grec d'histoire », *Questions de communication*, 13, pp. 303-322. Accès : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1855>.
- Laponce J., 2006, *Loi de Babel et autres régularités des rapports entre langue et politique*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Larkey E., 1992, « Austropop: Popular Music and National Identity in Austria », *Popular Music*, 11 (2), pp. 151-185.
- Le Page R. B., Tabouret-Keller A., 1985, *Acts of Identity: Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lebrun B., 2009, *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*, Farnham, Ashgate.
- Lemancel A.-L., 2015, « Mademoiselle K en version anglaise », *RFI Musique*, 19 janv. Accès : <http://musique.rfi.fr/actu-musique/rock/album/20150119-mademoiselle-k-hungry-dirty-baby>. Consulté le 17/03/2016.
- Liddicoat A. J., Bryant P., 2001, « Language Planning and Language Revival: A Current Issue in Language Planning », *Current Issues in Language Planning*, 2 (2-3), pp. 137-140.
- Looseley D. L., 2003, *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg.
- Loubinoux G., 2005, « Substrat anthropologique et tâtonnements idéologiques dans les textes de la "Querelle des Bouffons" », pp. 161-172, in : Fabiano A., dir., *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éd.
- Low B., Sarkar M., 2012, « Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », *Kinephanos. Revue d'études des médias et de culture populaire*, 3 (1), pp. 20-47.
- Machill M., 1996, « Musique as Opposed to Music: Background and Impact of Quotas for French Songs on French Radio », *Journal of Media Economics*, 9 (3), pp. 21-36.
- Mansuy A., 2015, « Unearthing the Future of French Pop », *Pitchfork*, 9 sept. Accès : <http://pitchfork.com/features/article/9717-unearthing-the-future-of-french-pop>. Consulté le 10/09/2016.
- Martin D.-C., 2014, « Attention, une musique peut en cacher une autre. L'appropriation, A et Ω de la création », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 10 (2), pp. 47-67. Accès : <https://journals.openedition.org/volume/3993>.
- Mattelart A., 2015, « Du bon sauvage au sous-développé », pp. 247-265, in : Mattelart A., *Une anthologie en trois volumes (1970-1986)*, t. 1, Paris, Presses des Mines.
- Mattelart T., 2008, « Pour une critique des théories de la mondialisation culturelle », *Questions de communication*, 13, pp. 269-287. Accès : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1831>.
- Mattelart T., 2009, « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle. Éléments de déconstruction théorique », *Culture prospective*, 2 (2), pp. 1-7.

- Migliore O., 2016, *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*, thèse en musicologie, Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- Moita Lopes L. P., 2008, « Inglês e globalização em uma epistemologia de fronteira: Ideologia linguística para tempos híbridos », *Delta*, 24 (2), pp. 309-340.
- Molina Luque F., 2002, « Entre l'identité et l'identification : un problème complexe de la recherche sociologique dans le domaine de l'interculturalité », *Sociétés*, 2 (76), pp. 59-70. Accès : <https://www.cairn.info/revue-societes-2002-2-page-59.htm>.
- Morin E., 1965, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, 6 (1), pp. 1-9. Accès : <https://doi.org/10.3406/comm.1965.1064>.
- Mühlhäusler P., 1996, *Linguistic Ecology: Language Change and Linguistic Imperialism in the Pacific Region*, London, Routledge.
- Norén G., 2013, « Comment la Suède s'est transformée en usine à tubes pop... grâce à une décision politique », *Atlantico*, 5 nov. Accès : <http://www.atlantico.fr/decryptage/comment-suede-est-transformee-en-usine-tubes-pop-grace-decision-politique-gunilla-noren-889865.html>. Consulté le 11/04/2016.
- Pecqueux A., 2005, « Le rap français comme pratique chansonnière. Réponse à Christophe Rubin », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 4 (1), pp. 151-154. Accès : <https://journals.openedition.org/volume/1718>.
- Pennycook A., 2010, *Language as a Local Practice*, New York, Routledge.
- Pennycook A., Mitchell T., 2009, « Hip Hop as Dusty Foot Philosophy: Engaging Locality », pp. 25-42, in : Alim S. H., Ibrahim A., Pennycook A., eds, *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, Routledge.
- Perona M., 2011, « Comment les quotas de diffusion radiophonique nuisent à la diversité », *Revue économique*, 62 (3), pp. 511-520. Accès : <https://www.cairn.info/revue-economique-2011-3-page-511.htm>.
- Perrin J.-É., 2016, « Chanson française : la voie souterraine », *Libération*, 7 oct. Accès : http://next.liberation.fr/musique/2016/10/07/chanson-francaise-la-voie-souterraine_1520437. Consulté le 09/10/2016.
- Perticoz L., 2012, « Les industries culturelles en mutation : des modèles en question », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 1. Accès : <http://journals.openedition.org/rfsic/112>.
- Phillipson R., Skutnabb-Kangas T., 1996, « English Only Worldwide or Language Ecology ? », *TESOL Quarterly*, 30 (3), pp. 429-452.
- Poirier P., 2000, *L'État et la culture en France au xx^e siècle*, Paris, Librairie générale française, 2006.
- Poirier P., 2015, « Daft Punk, la Toile et le disco. Revival culturel à l'heure du numérique », *French Cultural Studies*, 26 (3), pp. 368-381.
- Regourd S., 2002, *L'Exception culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- Roth-Gordon J., 2007, « Racing and Erasing the Playboy: Slang, Transnational Youth Subculture, and Racial Discourse in Brazil », *Journal of Linguistic Anthropology*, 17 (2), pp. 246-265.
- Rudent C., 2013, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, 10, pp. 47-71.
- Saint-Guilys S., Chavigner S., 2015, « Comment réussir en Amérique : les conseils de Chunk! No, Captain Chunk! », *Noisey*, 18 mai. Accès : https://noisey.vice.com/fr/article/comment-reussir-en-amerique-interview-chunk-no-captain-chunk?fb_comment_id=388000497991497_388018301323050. Consulté le 19/05/2015.

Pour une approche critique de la diversité des langues chantées dans les musiques populaires

Saladin M., 2010, « Play It Again, Sam », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 7 (1), pp. 7-18. Accès : <https://journals.openedition.org/volume/878>.

Saladin M., 2018, « Yéyé Covers or the Keynote to a Societal Adaptation », pp. 23-34, in : Guibert G., Rudent C., eds, *Made in France: Studies in Popular Music*, New York, Routledge.

Sarkar M., Allen D., 2007, « Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop: Language, Territory, and Ethnicity in the Mix », *Journal of Language, Identity and Education*, 6 (2), pp. 117-130.

Schiller H. I., 1976, *Communication and Cultural Domination*, New York, M.E. Sharpe.

Seca J.-M., 2001, *Les Représentations sociales*, Paris, A. Colin, 2010.

Shandler J., 2006, *Adventures in Yiddishland: Postvernacular Language and Culture*, Berkeley, University of California Press.

Sherzer J., 2012, « Langage et culture : une approche centrée sur le discours », *Langage et société*, 1 (139), pp. 21-45. Accès : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2012-1-page-21.htm>.

Spanu M., 2015, « Alternative Globalization in Southern France: Minority Language as a Creative Tool in Occitan Popular Music », pp. 81-97, in : Helms D., Phleps T., eds, *Speaking in Tongues*, Bielefeld, Transcript Verlag.

Spanu M., 2019, « Sacred Languages of Pop. From Religious Singing in the Middle Ages to Language Practices in Globalized and Digital French Popular Music », *Open Cultural Studies*, 3 (1), pp. 195-206.

Spanu M., Seca J.-M., 2016, « Pratiques linguistiques et usages de l'anglais dans les musiques électro-amplifiées en France : le cas des spectacles à L'International », *French Politics, Culture & Society*, 34 (1), pp. 122-142.

Szego K., 2003, « Singing Hawaiian and the Aesthetics of (In)Comprehensibility », pp. 291-328, in : Berger H. M., Carroll M. T., eds, *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi.

Tardif J., 2008, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication*, 13, pp. 197-223. Accès : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1764>.

Thiesse A.-M., 1999, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éd. Le Seuil, 2001.

Véronique J., Martiréné I., 2015, *Indicateurs de la diversité musicale dans le paysage radiophonique*, Paris, Observatoire de la musique.

Wallach J., 2003, « Goodbye My Blind Majesty: Music, Language, and Politics in the Indonesian Underground », pp. 53-86, in : Berger H. M., Carroll M. T., eds, *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi.

Wirtz K., 2007, « Introduction: Ritual Unintelligibility », *Text & Talk*, 27 (4), pp. 401-07.

Wulf C., 2014, « Mimésis et apprentissage culturel », *Le Télémaque*, 1 (45), pp. 123-136. Accès : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2014-1-page-123.htm>.