

LES MUSIQUES POPULAIRES DANS L'ENSEIGNEMENT ET LA RECHERCHE MUSICOLOGIQUES EN FRANCE

[Christophe Pirenne](#)

Éditions Mélanie Seteun | « Volume ! »

2021/2 18:2 | pages 71 à 83

ISSN 2117-4148

ISBN 9782913169678

DOI 10.4000/volume.9804

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-volume-2021-2-page-71.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Mélanie Seteun.

© Éditions Mélanie Seteun. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

18 : 2 | 2021

Experts - Non Experts

Les musiques populaires dans l'enseignement et la recherche musicologiques en France

Popular Music in Musicological Education and Research in France

Christophe Pirene



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/9804>

DOI : [10.4000/volume.9804](https://doi.org/10.4000/volume.9804)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2021

Pagination : 71-83

ISBN : 9782913169678

ISSN : 1634-5495

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Christophe Pirene, « Les musiques populaires dans l'enseignement et la recherche musicologiques en France », *Volume !* [En ligne], 18 : 2 | 2021, mis en ligne le 02 janvier 2024, consulté le 02 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/9804> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.9804>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

Les musiques populaires dans l'enseignement et la recherche musicologiques en France

Par Christophe Pirene

Résumé : C'est autour du millénaire que les universités françaises ont commencé à recruter des musicologues spécialisés dans l'étude des musiques populaires. Ceux-ci représentent aujourd'hui à peu près 7 % des musicologues actifs alors que les répertoires qu'ils étudient représentent sans doute plus de 95 % de la consommation musicale. Outre ce décalage important, on constate aussi que ces spécialistes des musiques populaires ne s'occupent presque jamais des musiques les plus populaires, soit celles qui triomphent depuis plus de 50 ans dans les hit-parades. Ce sont plutôt des spécialistes d'autres disciplines (essentiellement la sociologie et les sciences de l'information et de la communication) ainsi que les amateurs qui s'en sont emparés. Après avoir posé ces constats, l'article se focalise sur les causes et les conséquences de ce décalage entre consommation musicale et approche musicologique dans l'étude de la musique.

Mots-clés : musicologie des musiques populaires / recrutement universitaire / hit-parade

Abstract: French universities began to recruit musicologists specialized in the study of popular music around the turn of the millennium. Today, they represent only 7% of active musicologists, whereas the repertoires they study undoubtedly represent more than 95% of musical consumption. In addition to this disturbing gap, we note that these popular music specialists almost never deal with the most popular of musics, i.e. that which has been triumphant in the charts for over 50 years. It is rather specialists of other disciplines (essentially sociology and ICST) as well as amateurs who have seized it. After having made these observations, the article focuses on the causes and consequences of this gap between musical consumption and the scientific study of music.

Keywords: popular music studies / academic recruitment / charts

S'il est instructif de se demander comment et pourquoi se forment nos connaissances disciplinaires, il est tout aussi intéressant de réfléchir à ce qui nous échappe. Il se peut que nous soyons ignorants parce que nos questions n'ont pas abouti à des réponses ; parce qu'il nous manque des compétences ; mais aussi – et c'est ce que la sociologie des sciences nous a enseigné – parce que nous sommes détournés de certains objets d'étude par des *a priori*, des modes d'évaluation ou par le protectionnisme d'institutions qui tentent, pour des raisons diverses, de se protéger – quelles que soient les raisons qui poussent les acteurs à élaborer et diffuser ces musiques.

Certains pans considérables des musiques populaires figurent parmi les objets d'étude potentiels qui nous échappent largement. Dans le cadre de cette réflexion, il s'est agi d'interroger d'une part la place des musiques populaires au sein des universités françaises et d'inventorier d'autre

part, les sujets dont se sont emparés les spécialistes de cette « sous discipline ¹ ». Si la démarche est plutôt nombriliste, elle peut offrir des données propices à la réflexivité. Les résultats obtenus permettent ainsi de poser l'hypothèse de l'existence d'un gouffre entre les musiques qui sont écoutées et les musiques qui sont étudiées. Pour faire bref, je soutiens l'argument selon lequel la musicologie des musiques populaires dans l'espace francophone ne s'occupe toujours pas de ce que la plupart des gens écoutent. Comment expliquer ce décalage ? Pourquoi la discipline laisse-t-elle l'étude et la sauvegarde de cette immense production à des générations d'amateurs qui restent, dans ces domaines, les principaux pourvoyeurs de connaissances ?

Ce décalage entre consommation musicale et étude scientifique de la musique est bien mis en exergue par la publication annuelle des rapports de la Fédération Internationale de l'Industrie Phonographique (IFPI ²) recensant les écoutes d'œuvres musicales dans une septantaine de pays ou encore par les observations publiées par certaines plateformes de streaming. Au fil des ans, ces organismes se rejoignent pour constater que les musiques populaires – une vaste appellation sous laquelle se retrouvent aussi bien les musiques urbaines (R'n'B/hip-hop), la chanson, les musiques latines, la pop, les musiques de danse électroniques et le rock – représentent

¹ Cet article a été suscité d'une part par le centenaire de la Société française de Musicologie et d'autre part par l'initiation du projet *Epistemuse* consacré à l'histoire de la musicologie francophone.

² https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf

une part écrasante de la consommation musicale. Même s'il est difficile de cerner le périmètre couvert par ces différents genres ; même si les modes de comptage sont régulièrement débattus ; même si les différences entre les catégories ne sont pas précisées par les sondages, tous semblent se rejoindre pour signaler que la place occupée par la musique classique occidentale est de plus en plus congrue. Pour Nielsen SoundScan, celle-ci est passée sous la barre du 1 % depuis le milieu des années 2010 (Nielsen SoundScan, 2019 ³). Pour le SNEP, elle ne figure plus dans ses rapports et on doit déduire de différents tableaux qu'elle occupe, sans doute avec le jazz et peut-être les livres audio, les musiques pour enfants et quelques autres catégories, à peu près 4 % de la consommation musicale (SNEP, 2020 ⁴). Même imprécis, ces chiffres témoignent donc du gouffre abyssal existant entre « musiques populaires » et « musiques savantes ».

L'étude académique de la musique tient-elle compte de cette place écrasante ? Les musicologues accordent-ils à ces répertoires le même intérêt que les auditeurs ? En France, il n'existe malheureusement pas de données officielles concernant la répartition des enseignants par discipline. Cela signifie que pour déterminer d'une part la place de la musicologie des musiques populaires dans

³ La consommation musicale mesurée par Nielsen Soundscan comprend les ventes physiques ou digitales d'albums et de titres ainsi que le streaming. <https://www.nielsen.com/wp-content/uploads/sites/3/2019/06/nielsen-us-music-mid-year-report-2019.pdf>, p. 29.

⁴ SNEP, « Musique enregistrée : les performances du 1^{er} semestre 2020, <https://snepmusique.com/wp-content/uploads/2020/09/DP-1er-semester-2020-HD.pdf>, p. 21.

les universités et d'autre part, le rapport plus général entre la consommation musicale et son étude scientifique, il a fallu procéder de manière quelque peu empirique⁵. Les résultats de ces investigations laborieuses permettent d'avancer quelques chiffres : durant l'année académique 2020-2021, au sein des 117 établissements d'enseignement supérieur accrédités à délivrer le doctorat et regroupant entre autres 70 universités⁶, 27 de ces dernières, selon le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine et le site Musicologie.org possèdent, dans des UFR aux intitulés très divers, un département de musique/musicologie⁷.

Ceux-ci comportent à peu près 180 enseignants-chercheurs⁸ auxquels on

peut ajouter les PRAG⁹ (52), les ingénieurs d'études, chargés de recherche, ingénieurs de recherche et directeurs de recherche du CNRS (23), les musicologues employés dans des institutions scientifiques¹⁰ (5), dans des musées¹¹ (5), ainsi que les enseignants des conservatoires (4). Au total, la musicologie française est donc forte de 269 enseignants et/ou chercheurs chargés par les pouvoirs publics de produire et de transmettre des savoirs musicaux.

Pour obtenir un ratio de la représentativité des spécialistes des musiques populaires au sein de la musicologie française, il convient donc de mettre cette donnée en rapport avec le nombre de musicologues affectés prioritairement à l'enseignement et à l'étude des musiques populaires. Pour cette même année académique 2020-2021 la France compte 19 enseignants-chercheurs engagés sur des profils orientés vers ces matières :

Professors) et les maitres de conférences (Assistant Professors).

9 L'acronyme PRAG désigne les professeurs agrégés (Lecturers). Ils n'ont pas d'obligation de recherche.

10 IRCAM, LAM, IRHT...

11 CREM - Centre de recherche en ethnomusicologie -, Quai Branly, Cité de la musique, Musée des Instruments à Vent à La Couture-Boussey...



18
2

5 Parmi diverses sources, j'ai eu recours au site recensant les enseignants spécialisés dans les musiques des xx^e et xxi^e siècles proposé par le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (83 noms); à l'ouvrage déjà ancien de Philippe Bachman qui fournit plutôt des études de cas et dont les rares données chiffrées sont dépassées; aux sites des UFR de musicologie, mais certains d'entre eux ne sont pas à jour ou ne proposent pas de liste de leurs enseignants. Dans la plupart des cas, j'ai donc écrit à des collègues bienveillants pour leur demander ces données.

6 <http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid20269/liste-des-universites.html> (consulté le 30/06/2021).

7 <http://www.cdmc.asso.fr/fr/adresses/musicologie> (consulté le 05/06/2021). <http://www.musicologie.org/Colloques/france.html> (consulté le 30/09/2020).

8 Pour obtenir les chiffres qui suivent, j'ai tenté de contacter des collègues dans la plupart des institutions concernées. S'il y a sans doute de petites erreurs dues à des données manquantes, à des sites internet qui ne sont pas tout à fait à jour ou à des parcours de vie qui ont pu évoluer, les informations qui suivent sont très proches de la situation en juin 2021. Le terme « enseignant-chercheur » rassemble les professeurs d'université (Associate

Philippe Michel	Maître de Conférences	Paris 8	1998
Catherine Rudent	Professeur	Paris 3	2001
Pascal Pistone	Maître de Conférences	Université Bordeaux - Montaigne	2005
Laurent Cugny	Professeur	Sorbonne Université	2006
Olivier Julien	Maître de Conférences	Sorbonne Université	2009
Ludovic Florin	Maître de Conférences	Université Toulouse II - Jean Jaurès	2010
Pierre Fargeton	Maître de Conférences	Université Jean Monnet - Saint-Etienne	2012
Philippe Gonin	Maître de Conférences	Université de Bourgogne (Dijon)	2012
Cécile Carayol	Maître de Conférences	Université de Rouen	2013
Vincent Cotro	Professeur	Université de Tours	2013
Emmanuel Parent	Maître de Conférences	Université Rennes 2	2013
Guillaume Gilles	Maître de Conférences	Paris 8	2014
Céline Chabot-Canet	Maître de Conférences	Université Lumière - Lyon 2	2015
Guillaume Dupetit	Maître de Conférences	Université Gustave Eiffel	2015
Benoît Navarret	Maître de Conférences	Sorbonne Université	2015
Grégoire Tosser	Maître de Conférences	Université Evry	2015
Julie Vaquié-Mansion	Maître de Conférences	Université Côte d'Azur	2015
Sarah Benhaïm	Maître de Conférences	Université de Tours	2021
Alexandre Pierrepont	Maître de Conférences	Paris 8	2021

VOLUME!

Ce tableau impose quelques remarques. Les profils publiés pour recruter ces enseignants-chercheurs ont été définis par des intitulés très variables : « Analyse et pratique des langages musicaux populaires depuis le xx^e siècle » (Nice), « Technique musicale et musique du xx^e siècle » (Bordeaux), « Écriture et création » (Sorbonne Université), « Acoustique, voix et musiques actuelles » (Sorbonne Université), « Jazz » (Sorbonne Université), « Musiques actuelles et ethnomusicologie » (Rennes), « Analyse des musiques et des pratiques musicales récentes » (Paris 8), « Cultures musicales afro-américaines depuis le début du xxe siècle et leur

diffusion » (Rouen), « Jazz ou musique du xix^e siècle » (Toulouse), « Histoire et analyse des musiques xix^e - xx^e siècles et des musiques actuelles » (Evry-Val-d'Essonne), « Musiques actuelles » (Tours). Si on devine derrière ces intitulés, la volonté des départements de publier des profils larges afin d'éviter un manque de candidats, on est malgré tout frappé par l'absence de certains termes : les mots pop, rock, chanson, musique de variété n'apparaissent pas une seule fois. Même les vocables qui ont fait leur place dans le jargon des administrations, des ministères ou de la recherche comme « musiques amplifiées », « musiques d'aujourd'hui », « musiques de

tradition phonographique », n'apparaissent que de manière exceptionnelle. Seul le terme « musiques actuelles » semble s'être imposé dans les recrutements les plus récents. On peut aussi relever le fait que parmi les 27 institutions ayant un département de musicologie, 14 ont dédié une part de leur cursus aux musiques populaires, Paris 5 et Paris 8 se taillant la part du lion avec un tiers des postes.

Les dates des recrutements permettent de faire un autre constat. À l'exception du jazz, intégré de manière très parcimonieuse dans l'enseignement universitaire français en 1969¹², la plupart des répertoires musicaux populaires issus de la tradition africaine-américaine n'ont bénéficié d'une reconnaissance académique qu'au début du millénaire. Celle-ci semble souvent s'être opérée sous la pression estudiantine plutôt qu'à partir d'une volonté institutionnelle¹³. La plupart des universités qui ont recruté des spécialistes dans ce domaine motivent en effet leur décision par la crainte de voir leurs étudiants partir dans les universités offrant cette formation. Qu'une discipline se développe sous l'effet du fatalisme ou de la peur n'est sans doute pas la plus belle des épiphanies. Enfin, il faut signaler que l'étude des musiques populaires reste une matière très majoritairement dominée par les hommes

12 Max Hediguer a créé le premier cours de jazz en université en France en 1969 à Vincennes, quelques mois avant que Jacques B. Hess ne fasse de même à Sorbonne Université.

13 D'autres raisons peuvent être évoquées pour expliquer le retard de reconnaissance des musiques afro-américaines apparues après le jazz. En France, on peut par exemple signaler que l'appropriation du rap par une jeunesse issue de classes populaires plutôt que des classes supérieures a contribué à ce décalage (Béthune, 2004).

puisque les femmes ne représentent qu'un quart des enseignant·e·s.

Évidemment, cette liste n'est pas tout à fait complète. On peut y ajouter les noms de musicologues qui n'ont pas été recrutés sur un profil « musiques populaires » mais qui, par nécessité ou par choix, ont orienté une part de leurs enseignements et de leurs recherches vers ces répertoires¹⁴. Inversement, on pourrait aussi inclure ceux qui ont travaillé d'abord sur les musiques populaires mais qui, pour diverses raisons, ont fini par se consacrer à d'autres thématiques. La liste pourrait enfin comprendre les PRAG, les ATER ou les chargés de cours qui dispensent des enseignements sur le jazz, le rock, le rap¹⁵...

Ce bref inventaire permet de souligner que si les universités françaises ont commencé à recruter des musicologues spécialistes de jazz une cinquantaine d'années après l'apparition du genre, le rock a dû attendre lui aussi près d'un demi-siècle avant d'être adoubé par les académies. Si l'on n'ose imaginer les conséquences d'un tel décalage dans le domaine des sciences exactes, il faut toutefois reconnaître que le délai entre l'apparition de phénomènes culturels musicaux et leur étude semble se restreindre dans la mesure où les musiques dites urbaines font aujourd'hui l'objet de nombreux travaux scientifiques, même si c'est rarement dans le domaine de la musicologie.

14 C'est par exemple le cas pour Jean-Marie Jacono (Aix-Marseille), Joann Elard (Rennes), Martin Laliberté (Marne-la-Vallée).

15 Par exemple Sébastien Lebray, PRAG responsable du cursus « musiques actuelles » à Strasbourg. Stéphane Escoubet, PRAG à Toulouse. Nicolas Munck, chargé de cours en « histoire et structure des musiques actuelles » à l'Université catholique de l'Ouest.

Ce décalage a cependant quelque chose d'ironique dans la mesure où c'est au moment où le jazz puis le rock ont commencé à perdre leur statut structurant au sein des pratiques culturelles contemporaines que les universités ont commencé à s'en occuper ¹⁶. On en revient donc à l'un de ces vieux dogmes des cultures populaires qui postule que l'intérêt des intellectuels ne se manifeste que lorsque la dynamique créative s'est estompée.

Par rapport aux chiffres publiés par les instituts de médiamétrie, le tableau révèle un premier chiasme. En France, l'enseignement et la recherche en musicologie présentent un profil presque exactement inverse à celui du marché. 93 % des enseignants-chercheurs travaillent sur des répertoires qui correspondent à un peu moins de 2 % de la consommation musicale (je connais peu de musicologues qui travaillent sur les livres audio voire même sur les musiques religieuses contemporaines) tandis que 7 % d'entre eux travaillent en principe sur l'immensité des productions populaires. La situation en Angleterre semble un peu meilleure dans la mesure où il existe chez nos voisins 76 cursus d'étude des musiques populaires dont 35 sont explicitement dédiés aux *Popular Music*, ce qui suppose un nombre de pédagogues bien plus important (Cloonan, Hulstedt, 2013).

Le but de cette recherche n'est évidemment pas de plaider pour l'instauration d'un parallélisme rigoureux entre le marché et l'université, d'autant que ces chiffres bruts reflètent une situation partiellement biaisée : ils ne tiennent pas compte de l'histoire de la

musique, de l'histoire de notre discipline, des missions que se fixent les universités, de l'ampleur du patrimoine, etc. Par ailleurs, ces chiffres peuvent être contestés. Même si on se concentre sur des données quantitatives comme le fait l'IFPI, il est difficile de prétendre à l'objectivité. Cette approche positiviste est idéologiquement orientée non seulement pour des raisons éthiques (faire du marché le paradigme du fonctionnement de nos sociétés est difficilement défendable), mais aussi parce que sa méthodologie repose sur des mesures et des mécanismes de marché contestables. Les chiffres que transmettent firmes de disque, plateformes de streaming et médias de radio et de télévision sont sujets à des manipulations et/ou à des corruptions qui se sont renouvelées avec les supports ¹⁷.

L'autre élément qui incite à relativiser ces chiffres, c'est la présence massive d'autres disciplines dans l'étude des musiques populaires. En une quinzaine d'années, c'est même devenu une rage qui touche également les sciences dures, même si ce sont surtout les sciences sociales qui ont occupé le terrain et qui, dans bien des cas, ont précédé la musicologie. Actuellement, le groupe des sociologues spécialisés dans le domaine des musiques populaires est, en France, bien plus important que celui des musicologues. Mais la situation est à nouveau étrange. Jusqu'à très récemment ¹⁸, aucun sociologue, c'est-à-dire

17 On pourrait prendre comme simple exemple la mise sur pied de logiciels robots activés par des majors pour multiplier les vues sur YouTube et ainsi créer un mouvement d'emballlement tout en s'assurant des rentrées un peu plus décentes.

18 C'est le cas de la publication d'un poste intitulé « sociologie des musiques actuelles » à l'université de Lorraine en 2019.

16 Dans bien des cas, le jazz n'est même plus classé dans les musiques populaires. On le retrouve désormais dans tous les « troisièmes programmes » et les médias culturels et classiques.

aucun docteur de la 19^{ème} section du CNU « sociologie, démographie » et postulant sur un poste de 19^{ème} section dans une université française n'avait été embauché sur un profil de sociologie des musiques populaires / actuelles / amplifiées / traditionnelles, etc. Et pourtant la liste de ceux qui ont obtenu un poste en abordant ou en ayant abordé partiellement ou pratiquement à temps plein ces répertoires comprend plus de vingt noms ¹⁹. On peut encore ajouter, toujours chez les enseignants-chercheurs, des spécialistes de littérature et de civilisation française ²⁰, des spécialistes de langue et/ou de civilisation anglaise, italienne, espagnole ²¹, des historiens ²², des spécialistes des SIC ²³ ainsi que tous ceux, d'horizons très divers, qui ont fait une sorte de *coming-out* en s'attachant à une matière qui n'est, a priori, pas celle pour

19 On peut citer Emmanuel Brandl, Marie Buscatto, Philippe Coulangeon, Aurélien Djakouane, Stéphane Dorin, Hervé Glevarec, G r me Guibert, Karim Hammou, Fabien Hein, Pierig Humeau, Morgan Jouvenet, Wenceslas Liz , Sophie Maisonneuve, Patrick Mignon, Stéphanie Molin ro, Virginie Milliot, Anthony Pecqueux, Anne Petiau, Cécile Prévost-Thomas, Fabrice Raffin, François Ribac, Olivier Roueff, Gabriel Segr , Jean Christophe Sevin, Marie Sonnette, Sophie Turb , etc.

20 Stéphane Hirschi, Olivier Penot-Lacassagne, Noémie Vermoesen, etc.

21 Claude Chastagner, Guillaume Clément, Elsa Grassy, Elodie Grossi, Timothy Heron, John Mullen, Céline Pruvost, Paul Schor, etc.

22 Arnaud Baubérot, Florence Tamagne, Sophie Victorien, etc.

23 Alix Benistant, Vincent Bullich, Caroline Creton, Juliette Dalbavie, Marc Kaiser, Christophe Magis, etc.

laquelle ils ont été engagés et qui travaillent à temps partiel, sur le sujet ²⁴.

Reste enfin les docteurs sans poste, ceux qui sont en passe d'obtenir le titre mais pour lesquels les perspectives d'emploi sont ténues et ceux qui n'appartiennent à aucune de ces catégories, mais rehaussent par leurs connaissances, les colloques et les publications scientifiques.

Au total, on peut donc estimer qu'en France, une soixantaine d'enseignants-chercheurs issus de diverses disciplines s'occupent de musique populaire. Mais, et c'est le second chiasme qui touche notre sous-discipline, l'immense majorité de ces spécialistes ne travaille pas véritablement sur les répertoires les plus populaires. La remarque vaut d'abord pour le jazz. Si l'on en revient à la découpe du marché de la musique proposée par Nielsen Soundscan, le jazz ne représente en effet qu'un peu moins d'1 % de la consommation musicale et se situe donc au même niveau que l'opéra. Les six musicologues français spécialisés dans cette matière repr senteant eux aussi un peu moins d'1 % de leurs collègues, on pourrait en conclure ironiquement que c'est donc le seul répertoire pour lequel existe une sorte d'équilibre entre science et marché. Les treize musicologues des musiques populaires restants, soit 5 % des effectifs, sont donc censés s'occuper de 93 % de la consommation musicale. Sauf que ce n'est pas le cas. L'exemple un peu trivial des meilleures ventes des hit-parades français

24 Magali Dumousseau Lesquer, Samuel Etienne, Caroline Giron-Panel, Gérard Le Vot, Francis Metivier, Claire Pillot-Loiseau, Roger Pouivet, Luc Rob ne, etc.

des soixante dernières années le confirme à souhait ²⁵.

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, les Compagnons de la Chanson ne partageaient leurs triomphes qu'avec Dalida, avant que ceux-ci ne se fassent supplanter dès 1962 par le duo Johnny Hallyday et Claude François, lesquels étaient suivis d'assez loin par les succès plus ponctuels de Sylvie Vartan, Richard Anthony, Enrico Macias, Sheila et autre Adamo. À partir de 1970, c'est la génération Joe Dassin, Michel Sardou, C. Jérôme, Mike Brant qui s'impose même si Claude et Johnny semblent indéradicables. Au milieu des années 1970, ce sont les anglophones qui commencent à *truster* les sommets des hit-parades français avec la vogue du disco et les succès subséquents de Boney M, John Travolta, les Bee Gees ou Village People. Puis, les années 1980 voient le triomphe de la variété anglo-américaine qui alterne avec Francis Cabrel, Florent Pagny, Jean-Jacques Goldman, Daniel Balavoine et une série de *One hit Wonder* (Images, Peter et Sloane, Chagrin d'Amour). Au début des années 1990 c'est à nouveau le règne des succès éphémères avant que Céline Dion ne débarque en 1995 et ne s'impose pour de longs mois, même si elle doit composer avec quelques succès « ethniques » de Lou Bega (« Mambo n° 5 »), de Manau (« La tribu de

²⁵ La liste des numéros un des hit-parades en France est, comme souvent, disponible sur Wikipedia, dans des pages annuelles. Pour les années 1955-1983, les informations proviennent de travaux d'amateurs bien utiles dont par exemple http://www.infodisc.fr/Chanson_Number1_50.php. Ces données ont été recoupées avec l'ouvrage de Daniel Lesueur, *Hit-Parades : 1950-1998*, Paris, Alternative et parallèle, 1999. À partir de 1983, les données proviennent du SNEP.

Dana »), Ricky Martin (« Un, dos, tres »), Khaled (« Aïcha ») et évidemment Los Del Rio (« Macarena »). Le début des années 2000 semble plutôt marqué par les « clones » de Britney Spears et des Spice Girls puisque, aux côtés de ces dames, on voit apparaître Alizée, Lorie, Najoua Belyzel, Koxie voire Diam's ainsi que les chanteuses pour enfants du type Ilona Mitrecey, laquelle domine les charts en 2005. Enfin, depuis le début des années 2010, la tendance est à nouveau à la variété internationale avec les triomphes de Justin Bieber (2010), Adèle (2011) et Pharrell Williams (2014) entrecoupés par les résultats plus modestes des lauréats d'émissions de télé-réalité comme Kendji Girac et tous ceux que l'on entend quotidiennement même sans en avoir l'intention : Maître Gims, Louane, Soprano, Angèle et quelques autres.

Cette liste, qui pourrait être complétée par des dizaines d'autres noms, a été mise en corrélation avec les centaines de mémoires de maîtrise et de thèses de doctorats consacrés aux musiques populaires. Elle permet de poser un constat édifiant : en musicologie les travaux portant sur les artistes qui ont dominé les hit-parades se comptent sur les doigts de la main ²⁶. Ce n'est pas qu'ils soient totalement absents de ces exercices académiques en musicologie, mais s'ils sont abordés, c'est souvent de manière incidente : soit comme cas d'étude dans des thématiques plus générales (la voix, l'organologie, les métadonnées harmoniques, etc.) soit comme exemples antithétiques d'une musique plus

²⁶ Voir Catherine Rudent, *L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques*, Mémoire de synthèse pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Sorbonne Université, 2010. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01773326/document>

« authentique ²⁷ ». Pour trouver des études consacrées aux artistes du top 10, il faut donc se tourner plutôt vers la sociologie, les études culturelles ou les *fan studies*, lesquelles nous proposent des travaux éclairants sur les fans de Claude François, la garde-robe de Claude François, le sexisme de Claude François, les chorégraphies de Claude François, etc., mais pas sur la musique de Claude François ²⁸.

Si l'on excepte les travaux de tout premier ordre de Philip Tagg, créateur d'une sorte de musicologie du quotidien (Tagg, 2014), on peut se demander pourquoi il existe aussi peu de corrélations entre les publications musicologiques et les productions de ceux qui, littéralement, ont enchanté la France depuis sept décennies.

Ceux qui se concentrent majoritairement sur l'étude des textes (paroles, musiques, production), dénoncent volontiers le manque d'intérêt de ces répertoires. La non étude de la variété se justifie parce que ses suites d'accords, ses timbres, ses textes révèlent tant de puérité, d'abyssale indigence, de conventions et de séductions triviales que l'on croirait la figure rhétorique de la synecdoque inventée pour elle. Analyser une chanson permet de les comprendre toutes. On en adhérerait au postulat d'Adorno selon lequel les conventions de production sont si fortes que c'est au-delà ou en-deçà du (non) contenu artistique qu'il faut en déterminer le sens. Sans doute est-ce un mouvement dont

27 Par exemple ce que Charlie Gillett mit en place pour définir le *soft rock* vis-à-vis du *rock mainstream* dans *The Sound of the City : Histoire du Rock 'n' Roll*, Paris, Albin Michel, vol. 2.

28 On ne peut cependant pas exclure les approches musicales incidentes, comme dans le brillant essai de Philippe Chevallier (2017).

il est difficile de se départir. Les musicologues ont tous été confrontés à des chansons, à des textes ou à des œuvres ne méritant apparemment qu'un commentaire limité. Et pourtant, il est clair qu'il ne faut pas un doctorat en musicologie pour s'apercevoir que les chansons de Booba sont assez différentes de celles des Compagnons de la Chanson. Et pourtant, à l'instar des études menées sur l'évolution des synthétiseurs dans les années 1960 (Pirenne, 2005), qui nous ont rappelé que les ingénieurs ont rapidement tourné le dos aux compositeurs « savants » pour répondre davantage aux exigences des artistes du rock, plus nombreux et plus riches, il est clair que les artistes qui dominent les hit-parades ont les moyens financiers de s'accaparer les talents de compositeurs, d'interprètes, de chorégraphes, de producteurs et d'ingénieurs de tous types qui leur permettent parfois de renouveler les textes artistiques de manière radicale. Car si la musicologie des musiques populaires a beaucoup insisté sur le fait que la créativité vient souvent des marges pour percoler sur le *mainstream* (Frith & Goodwin, 1990), l'inverse devrait aussi être pris en compte.

Notre désintérêt s'explique peut-être aussi par la question éthique de la valeur de la musique. Dans sa dimension historique, et à tout le moins depuis les textes d'Eduard Hanslick au XIX^e siècle, l'une des raisons d'être de la musicologie a été d'évaluer la production musicale. Le canon qui en résulte et qui a été maintes fois questionné, montre combien le cognitif s'est imposé à l'émotif (Bergeron, Bohlman, 1992). Évaluer l'évolution du discours musicologique sur les musiques populaires nous permettrait sans doute d'y voir plus clair.

Ce ne sont pas seulement certaines des finalités de la musicologie qui nous paralysent, ce sont peut-être aussi ses méthodes. Il semble, mais c'est une observation qui reste pour l'instant elle aussi largement empirique, que les musicologues qui se sont intéressés aux musiques populaires se sont d'abord emparés de genres ou de personnalités qui semblaient pouvoir être validés grâce à des méthodologies éprouvées, qu'elles relèvent de l'analyse musicale, de l'esthétique ou de la littérature, etc. En clair, nous nous sommes intéressés au rock progressif, à la chanson d'auteur et aux textes de certains rappeurs parce qu'ils pouvaient être abordés par les méthodes d'analyse et d'évaluation qualitative de disciplines établies. Les choses ne sont cependant pas figées puisque ces dernières années de nouvelles méthodes d'analyse ou de modélisation ont été développées²⁹.

Notre dédain pourrait aussi être expliqué en se référant à la sociologie des sciences. Le discours actuel de validation de la musicologie des musiques populaires au sein des universités et des autres champs disciplinaires tient en partie à la manière dont notre discipline s'est construite. On peut renvoyer ici à un article que G r me Guibert a consacré aux traductions en français de textes majeurs de Richard Middleton, John Shepherd, Simon Frith, etc., pour découvrir que ce qui est tenu pour vrai aujourd'hui ; que ce qui est étudié, enseigné et diffusé

de manière académique, repose sur des adoubs, des convergences, des renforcements et des alliances (Guibert, 2008 ; Levaux, 2014). Ce n'est sans doute pas une révélation que d'affirmer que les *Popular Music Studies* se sont consolidées aux yeux du monde en privilégiant les musiques écoutes par ces membres du « champ » de la classe moyenne qui sont devenus nos élites. En 1981, l'arrivée de Jack Lang au Ministère de la Culture et sa position plus souple à l'égard des cultures populaires avait déjà poussé Emile Giuliani   écrire que : « Le rock est devenu la musique de ce temps parce que ce temps est celui d'hommes et de femmes qui ont toujours connu le rock. » (Giuliani, 1985) Démonter l'histoire de ces convergences nous permettrait sans doute d'expliquer pourquoi les musicologues spécialisés en musiques populaires étudient prioritairement des genres qui ne ravissent les oreilles que d'une part, parfois fort limitée, de la population.

Il est d'autres explications, parfois plus évidentes, mais moins honorables qui peuvent justifier le désintérêt des musicologues. En effet, s'ils évitent les répertoires des hit-parades, c'est peut-être par amour propre. Dans un monde utilitariste, expliquer à ses collègues, à son conjoint voire à sa belle-mère que l'on essaie de se faire une place dans la vie en analysant la musique de Claude François, Sylvie Vartan, Nolwenn Leroy ou Maître Gims est assez peu valorisant socialement. Le profit symbolique – le pluriel n'étant peut-être pas nécessaire – qu'un chercheur pourrait revendiquer dans les « champs » qu'il fréquente semble tout simplement difficile à concevoir (Chevallier, 2017, *op. cit.*).

²⁹ On peut citer les logiciels mis au point par l'IRCAM (voir le numéro de *Volume! La revue des musiques populaires*, n  16-2/17-1, 2019 sur « la voix pop »), les nouveaux langages et interfaces disponibles sur les stations audionumériques ou le travail de récolte de métadonnées (Computer Music Journal).

La manière dont s'opère le recrutement universitaire doit évidemment être prise en considération. Avec des adoubements fonctionnant selon ce que les spécialistes en marketing appellent pudiquement une « démarche procédurale top – down » il est sans doute plus facile de convaincre la palanquée de collègues participant aux processus de sélection des vertus méthodologiques, éthiques, esthétiques et idéologiques d'une discipline que l'on peut enfin définir comme séculaire, que de celles d'une musicologie qui, pour le coup, serait véritablement « *new* » ou « radicale ».

Enfin, il ne faut pas négliger cette tendance à la consanguinité culturelle qui existe entre les étudiants des universités, leurs parents et leurs pédagogues (Bourdieu & Passeron, 1964). Lorsque dans un master en musicologie les étudiants sont amenés à choisir un sujet de mémoire, ils optent souvent pour des artistes ou des genres qui correspondent – parfois pour s'y opposer – au milieu de la classe moyenne auquel ils appartiennent souvent. Cela contribue donc aussi à perpétuer la marginalisation de la variété.

Le décalage entre les pratiques musicologiques et les pratiques d'écoutes est un fait indéniable. Et celui-ci me semble avoir un prix. Sans doute participe-t-il à cette rupture entre « élites » et « peuple » que les éditorialistes aussi bien que les sciences humaines ne cessent de dénoncer avec inquiétude tout en participant à son maintien (Wingert, 2015). Cette dissonance avec les intentions initiales des *Popular Music Studies*, ce décalage avec les objectifs universalistes de l'Université a déjà été souligné par Simon Frith qui déploierait l'évolution d'une discipline s'étant en partie repliée sur elle-même, ayant peu tenu

compte des amateurs et s'étant focalisée sur les aspects les plus « nobles » du populaire ³⁰. Mais s'il y a du syndrome Marie-Antoinette dans les pratiques de la musicologie contemporaine, ce n'est sans doute pas une fatalité.

Comment dès lors concilier la musicologie avec le top 10 ? Jorge Luis Borges nous a proposé comme souvent de dépasser notre système de pensée dans une nouvelle intitulée *La langue analytique de John Wilkins*. Il y cite « une certaine encyclopédie chinoise » dans laquelle il est écrit que « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poil de chameau, l) *et caetera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches » (Borges, 1942). Cette taxonomie absurde nous rappelle avec humour que les ordres auxquels nous nous référons ne sont peut-être pas les seuls possibles ni les meilleurs. Ce n'est pas seulement parce que son classement mêle le réel et l'imaginaire, c'est aussi parce que, en faisant allusion à la Chine, il nous rappelle, qu'en matière d'écriture par exemple, les colonnes d'images peuvent se révéler tout aussi opérantes que des lignes de texte.

Comment alors décentrer la musique comme Kevin Korsyn l'a suggéré dans son livre de référence (Korsyn, 2003) ? Comment faire bouger le sol sur lequel nous avons pris l'habitude de juxtaposer les choses, sur lequel nous avons ensuite opéré une mise en

30 Voir à ce sujet l'article de Christophe Levaux dans ce même numéro. Voir aussi Jérôme Guibert (2014).

ordre ? Comment distordre nos classements pour y faire pénétrer une musicologie du quotidien ? Comment faire apparaître un autre ordre, plus hétéroclite, plus utopique, qui nous permettrait de ne pas tenir à l'écart des pans entiers de la production musicale ? Comment introduire des ruptures qui nous permettraient de répondre aux injonctions des autorités qui financent la recherche et qui ne jurent plus que par les ruptures ?

Une fois encore, les amateurs ont précédé les musicologues. Les plateformes de streaming, encouragées par leurs utilisateurs, se sont chargées de repenser nos taxinomies en proposant des classifications qui n'auraient pas déplu à Borges. Spotify offre ainsi des listes de lectures aux titres aussi interpellant qu'incongrus : a) Mood Booster b) Refugee playlist c) Throwback Thursday d) Tokyo Rising f) Patriotic Passion g) Feel Good Dinner parmi un ensemble de propositions bien plus nombreuses que les lettres de l'alphabet. Tous les aspects de l'espace politique aussi bien que de la vie privée semblent ainsi pouvoir être soutenus par une bande son.

Il ne nous reste donc plus qu'à proposer des études sur des répertoires a) que l'on entend de loin, b) qui nous cassent les oreilles, c) qui meublent les grandes surfaces, d) qui nous donnent envie d'envahir la Pologne, f) qui accompagnent les publicités pour les pâtes italiennes, g) qui nous font pleurer comme des génisses...

Ces transversales, dont certaines ont évidemment déjà été envisagées (Guillot, 2016), nous permettraient d'embrasser dans une même étude Madame de Sévigné laquelle écrivait à propos d'*Alceste* de Lully : « Cet opéra est un prodige de beauté. Il y a des endroits qui ont mérité mes larmes ; je ne suis pas la seule à ne pouvoir les retenir,

l'âme de Mme Lafayette en est alarmée... » et LaSerenite, blogueur anonyme qui déclarait le 13 novembre 2017 sur un site consacré à des jeux vidéo : « Ça vient de m'arriver tout à l'heure j'ai enchaîner [sic] *Stan*, *When i'm gone* et *Mockingbird* de Eminem en lisant les paroles traduites et à la 3ème j'ai eu une petite larme ³¹. »

Pour aboutir à des articles, des mémoires ou des thèses de doctorat en musicologie qui nous diraient pourquoi *Alceste*, *Stan* mais aussi le *Nocture op. 9/1 en si bémol mineur* de Chopin ou *Too Good at Goodbyes* de Stan Smith et des milliers d'autres œuvres pourraient être incluse dans des playlists de type « Crying Songs » ou « Sad Songs », peut-être faut-il d'abord dépasser nos propres barrières mentales. Ce n'est pas impossible puisque les intellectuels, selon le concept de Peterson (2004), sont devenus des omnivores (Donnat, 2003, Coulangeon, 2003). Rares sont en effet les musicologues dont le cœur n'incline pas de temps à autre vers la variété alors que leur esprit est tout entier focalisé sur la musique « savante ». Certes, dans les configurations des grand-messes scientifiques, ils n'avoueraient sans doute ce penchant sous les pires tortures, mais dans les soirées qui suivent, il peut en être autrement (Shusterman, 1993). Il n'est alors pas rare d'apprendre qu'ils ne sont pas heurtés qui par une petite séance de karaoké, qui par quelques pas de danses avec un boa fluorescent sur du Boney M un soir de réveillon, qui par une connaissance encyclopédique de la variété qui leur permettrait de pallier la mémoire

31 <http://www.jeuxvideo.com/forums/42-51-54030903-1-0-1-0-vous-avez-deja-pleurer-en-ecoutant-une-musique.htm>

défaillante d'un candidat à *N'oubliez pas les paroles*. Avouer et expliquer dans de savantes contributions pourquoi la variété peut-être « vachement bien fichue » et de manière plus

ambitieuse peut-être, admettre que le dogme des hippies selon lequel l'art et la vie devraient toujours coïncider, nous aiderait sans doute à faire un pas décisif.

Bibliographie

Bachman Philippe (1995), *La musicologie en France entre impasse et mutation : état des lieux et enjeux politiques*, Paris, Maison des Sciences de l'homme.

Bergeron Katherine & Bohlman Philip (eds.) (1992), *Disciplining Music : Musicology and its Canon*, Chicago, The University of Chicago Press.

Borges Jorge Luis (1942), « La langue analytique de John Wilkins », trad. par Paul Bénichou et Sylvia Bénichou-Roubaud, *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade.

Bourdieu Pierre & Passeron Jean-Claude (1964), *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit.

Chevallier Philippe (2017), *La chanson exactement : l'art difficile de Claude François*, Paris, PUF.

Cloonan Martin & Hulstedt Lauren (2013), « Looking for Something New : The Provision of Popular Music Studies Degrees in the UK », *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol. 3, n° 2, p. 63-77.

Coulangeon Philippe (2003), « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, n° 44, p. 3-33.

Donnat Olivier (ed.) (2003), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française.

Frith Simon & Goodwin Andrew (éds) (1990), *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, Londres, Routledge.

Guibert Jérôme (2008), « De l'originalité du travail de Philip Tagg, pionnier des popular music studies », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 162-167.

— (2014), « "French Frith". What do the French translations of Simon Frith's work tell us about the development of popular music studies in France? », Conference Paper given at *Studying Music. An International Conference in Honour of Simon Frith*, University of Edinburgh, 10-12 avril .

Giuliani Elizabeth (1985), « Le rock toujours recommencé », *Études*, n° 362, p. 809-816.

Guillot Matthieu (2016), *Les larmes de l'écoute : Pleurer par la musique*, l'Harmattan.

Hanslick Eduard (2012), *Du Beau musical*, trad. et présentation d'A. Lissner, préface de J.-M. Le Lannou, Paris, Hermann.

Korsyn Kevin (2003), *Decentering Music : A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford, Oxford University Press.

Levaux Christophe (2014), « La Monte Young vs The Velvet Underground, Minimalisme vs Punk, savant vs populaire : constructions and déconstructions postmodernes », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 11, n° 2, p. 101-121.

Lesueur Daniel (1999), *Hit-Parades : 1950-1998*, Paris, Alternative et parallèle.

Peterson Richard A. (2004), « Le passage à des goûts omnivores. Notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, p. 151-164.

Pirrenne Christophe (2005), *Le Rock progressif anglais*, Paris, Honoré Champion.

Shusterman Richard (1993), « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, vol. 6, no 24, p. 153-167.

Tagg Philip (2014), *Everyday Tonality II : Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, New York & Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.

Wingert Jean-Luc (2015), *Le syndrome de Marie-Antoinette : que faire lorsque les élites ont perdu la tête ?*, Paris, Les liens qui libèrent.