



CEMuP, 9^e édition, Paris, 22 mai 2025

Chloé Violle

DANS **VOLUME ! 2025/2 22 : 2**, PAGES 135 À 138
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES**

ISSN 2117-4148

ISBN 9791041304981

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-volume-2025-2-page-135?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires de Rennes.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Volume !

La revue des musiques populaires

22 : 2 | 2025

Autour du Sony Walkman

CEMuP, 9^e édition, Paris, 22 mai 2025

Chloé Violle



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/14808>

DOI : 10.4000/159md

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2025

Pagination : 135-138

ISBN : 979-10-413-0498-1

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Chloé Violle, « CEMuP, 9^e édition, Paris, 22 mai 2025 », *Volume !* [En ligne], 22 : 2 | 2025, mis en ligne le 01 décembre 2025, consulté le 03 décembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/volume/14808> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/159md>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

CEMuP, 9^e édition, Paris, 22 mai 2025

Chloé Violle

Université de Liège, LEMME

La neuvième édition du colloque étudiant consacré aux musiques populaires s'est tenue le 22 mai 2025 au Point éphémère, à Paris. Cette édition signait l'intégration de l'ACEMuP (Association pour un colloque étudiant sur les musiques populaires) à la branche francophone d'Europe de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Si l'association évolue désormais comme Réseau des jeunes chercheureuses de l'IASPM-bfE, le principe du colloque reste le même : pensé pour et par les étudiantes, il atteste la diversité des recherches menées dans le domaine des musiques populaires, ceci au côté d'autres étudiantes ainsi que de chercheureuses expérimentées, parrains et marraines de l'organisation, présentes pour aiguiller, commenter et questionner les communications.

La journée débutait par un panel évoquant *les enjeux de légitimité dans les musiques populaires* avec une communication de Berfin Korkmaz (Université de Rennes 2) qui, depuis Istanbul, évoquait le rap turc et sa capacité de subversion des structures de pouvoir. Son analyse comparatiste de trois

districts d'Istanbul interrogeait la notion de « scène locale » en mettant l'accent sur la spatialité de la production musicale ainsi que sur les dynamiques communautaires locales. Cette base théorique complétée par des entretiens semi-directifs avec des artistes, producteurrice et managers l'ont menée à un découpage chronologique du mouvement de résistance de 1995, lorsque le rap turc est encore espace de légitimation et refuge contre les violences raciales à l'encontre de l'islam, à 2017, moment où le rap s'insérerait dans une logique consumériste dominante avec pour conséquence une fragmentation du sentiment de cohésion de la scène underground originelle et l'institutionnalisation des lieux jusque-là informels et autogérés. Ce découpage laisse entrevoir trois postulats : un traitement différencié et conditionnel selon les acteurrices sociaux-ales impliquées, l'organisation en réseau de la scène rap stambouliote caractérisée par des spatialités mouvantes et translocales, et une communautarisation au sein et autour de ces scènes rap avec une temporalité, des caractéristiques et un régime de normes et de valeurs propres.

Dimitri Corraze (Université de Strasbourg) enchaînait avec une communication introduite par l'hypothèse d'une « guerre des dubs » issue d'une apparente conflictualité dans la scène *sound system* reggae-dub en Loire-Atlantique. Il se réappropriait la notion de « triptyque » (Bousquet,

2024) en l'assimilant à trois scènes reggae-dub : la scène raggamuffin, roots et dub techno. À travers une approche ethnographique, il observait d'une part une ramification entre générations, liée à une rupture avec le rastafarisme et son aspect idéologique, ainsi qu'une absence de militantisme ostensible du dub-3000 et ses inspirations technos jugées trop éloignées des scènes jamaïcaines et anglaises originelles. Ces données suggéraient la conceptualisation d'un « reggae-dub continuum », offrant une certaine flexibilité dans l'appréhension du mouvement tout en reconnaissant ses éléments culturels et praxis communs.

Le panel se concluait avec Erwan Burban (université de Rennes 2) qui consacrait son exposé au succès de l'album *Bretonne* (2010) de Nolwenn Leroy. Dans ce cadre, il interrogeait les références aux stéréotypes bretons présents dans le morceau « Tri Martolod » et s'intéressait à la part de projection et de compensation qui se joue dans le rapport d'un groupe dominant (la culture française majoritaire) aux productions culturelles d'un groupe dominé (la culture bretonne minoritaire) (Tagg, 1987). En mobilisant des savoirs ethnomusicologiques et historiques sur la musique traditionnelle bretonne, il rendait compte d'un retournement de perspective : si la version originale d'Alan Stivell (1970) est souvent considérée comme « plus bretonne » que celle de Nolwenn Leroy, les choix d'arrangement et le traitement rythmique se sont avérés plus proches de la source originelle

de la chanson : une danse locale des côtes finistériennes.

La journée se poursuivait avec une table ronde rassemblant programmeurs de salles indépendantes parisiennes et académiques autour du sujet de *l'adaptation des salles de concert à la diversité des genres musicaux*. Lors d'un premier tour de table, Guillaume Gilles (programmeur et directeur du festival La ferme électrique, maître de conférences à l'Université Paris 8) mentionnait la « valse d'étiquettes » de genres avec lesquelles une programmeurice doit aujourd'hui se débrouiller : si « plus rien de neuf » ne semble émerger, il observe l'arrivée de beaucoup de nouveaux groupes « inclassables » et, du point de vue d'une programmeurice, difficiles à promouvoir. Johannes Bourdon (responsable de la programmation à Petit Bain) faisait quant à lui remarquer que le public jeune, en plus d'être étalé sur un spectre de genres complexe, accorde une importance croissante et fédératrice aux valeurs que la musique et les artistes promeuvent. Si l'inclusivité et la parité sont aujourd'hui largement défendues, tous observent que ces valeurs apparaissent aussi comme des moyens utilitaristes d'obtenir des subventions ou d'atteindre des quotas. Cécile Prévost-Thomas (maîtresse de conférences HDR en sociologie au département de médiation culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle) embrayait sur les aspects politique, esthétique et (inter)générationnel que les genres véhiculent, les rendant parfois excluants, notamment envers les plus anciennes générations d'artistes qui,

particulièrement en France, se voient refoulées par les lieux de diffusion, souvent focalisés sur les artistes « émergents ». Nicolas Jublot (programmateur au Point éphémère) défendait quant à lui le rôle de prescripteur des lieux de musique : les artistes subissent un manque croissant de curiosité de la part du public, qui préférera un concert en stade très cher (sorte de facilitateur de choix) une fois par an à dix concerts à 15 € d'artistes moins (re)connus dans des salles de taille plus réduite. Il est apparu, sans trop de surprises, que l'économie de ces salles était précaire et que tendre vers une totale autonomie semblait dès lors compliqué dans un contexte où les subventions « finissent toujours dans la poche des gros festivals » (Guillaume Gilles). Les rentrées au bar, l'accord des artistes pour se produire à bas prix ainsi que l'aide de la SMAC permettraient d'atteindre un équilibre financier, mais toujours dans un esprit de débrouillardise. Les trois programmeurs s'entendaient néanmoins sur le refus de devenir des « garages à concerts ». Tous tentent de conserver une identité propre qui passe certes par la programmation, mais aussi par le « lieu de rencontre » que les salles représentent dans le contexte délicat où l'expression « sortir en concert » se voit progressivement remplacée, de manière assez révélatrice, par celle de « consommer de la musique ».

L'approche de la musique par la matérialité faisait l'objet du deuxième panel d'étudiants. Ariane Dudych (Université Paris Cité) y envisageait le disque vinyle comme support musical devenu objet culturel. Après avoir

incarné une humanisation de l'enregistrement sonore, le support a connu un lent déclin jusqu'à 2008, année qualifiée de « *break up year* », avec une augmentation de 223 % des ventes vinyles aux États-Unis. Ce « *vinyl revival* » s'explique par différents facteurs, dont l'intérêt de l'industrie musicale ou la nostalgie des auditeurrices exploitée par cette même industrie. Vinyles de couleur, *picture discs*, supports à rétroéclairage Vylümi, cadres réservés aux pochettes... relèvent parfois de la fétichisation plus que de l'utilisation.

Il était ensuite question de la matérialité des environnements de travail dans la chaîne de production musicale du rap bordelais. À la croisée de la sociologie du travail et de celle de l'activité, Giulietta de Suza (Université de Bordeaux) proposait de décroquer la figure fantasmée d'un génie créateur pour offrir une vision plus collective de la création d'un morceau de rap. Les notions de dispositif (Foucault) et de mondes de l'art (Becker) lui permettaient de déconstruire la chaîne de production en quatre activités : interactionnelle, esthétique, technique et économique. Construites sur des confrontations, des négociations et des affrontements, les coopérations résultent tout autant de retours immédiats du public en *live* que de la coopération entre humains et non-humains, mais aussi d'une coordination entre concepteurrices et récepteurrices : le « public rap » conserverait une certaine proximité avec les artistes rap. Cet entremêlement d'enjeux témoignerait de la place secondaire qu'occupe le rappeur au sein d'un

« réseau de coopérations » dont il ne serait qu'un maillon.

Le dernier panel de la journée avait pour objectif de *penser les rapports sociaux par la musique*. Julie Rodo (Université Sorbonne Nouvelle) s'intéressait à la manière dont les amateurrices de K-pop sont capables de redéfinir le continent asiatique. Considérée comme produit « glocalisé » (s'inspirant à la fois de cultures étrangères et de tendances locales), la K-pop était ici présentée comme promotion du *made in Asia* par le monde extérieur (Chine, Japon, Corée étant jusqu'ici souvent rassemblés dans le discours commun). Dans une approche sociologique, aussi ancrée dans les *cultural studies*, Julie Rodo, elle, faisait le constat, au cours de ses entretiens avec des amateurrices de K-pop, que le genre participerait à renégocier les représentations de la personne asiatique et alimenterait un processus de reconnaissance et de représentativité auprès du public francophone.

Simon Caytel (Université Sorbonne Nouvelle) concluait avec une communication consacrée à la construction des DJ sets dans la scène lyonnaise. À partir d'entretiens menés auprès de collectifs et de labels afin d'interroger la marge de liberté perçue par ceux-ci dans leur pratique *live*, il s'interrogeait sur la résolution des tensions entre injonction au divertissement et pratique expérimentale, entre convenances collectives et aspirations individuelles. Deux dynamiques en ont émergé : l'une concerne le dispositif du club dans sa spatialité, qui

peut être agencé de façon à ce que des catégories subalternes y soient valorisées ; l'autre concerne la temporalité des sets avec des DJ travaillant sur l'intégration des effets sonores de sorte que leur « flux musical » ne soit pas perçu comme mécanique ou standardisé (en abusant du *drop*, par exemple). Simon Caytel observait en outre une reterritorialisation de la culture club là où sa fonction d'exutoire est « permise ». Si l'on pense d'abord aux espaces physiques, les moments, comme les *after*, ont aussi leur importance, tout comme les réseaux sociaux qui permettent la formation d'une communauté politisée et d'un espace sécurisé.

Lors de cette neuvième édition, les jeunes chercheuses se sont emparées à la fois d'espaces vécus, d'époques et de générations s'interpénétrant et d'objets créés tant pour la musique que pour son industrie. Les communications ont mené à des échanges constructifs qui encourageront la poursuite de ces recherches et la tenue d'une dixième édition du CEMuP en 2026.

Bibliographie

- BOUSQUET David (2024, 17 février), *The French Sound System Boom in the 21st Century, between Authenticity and Innovation* [Conférence]. The 8th Global Reggae Conference. U.W.I, Kingston, Jamaïque.
- TAGG Philip (2009) [1987], « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” », *Volume !*, vol. 6, n° 1-2, p. 135-161.