



Réflexions sur les **musiques** que tout le monde écoute

mais dont **personne ne parle** vraiment

LE SILENCE DU MAINSTREAM

ORGANISÉ PAR *Elsa Grassy*, Université de Strasbourg, Search
& *Isabelle Marc*, Universidad Complutense de Madrid, CREAA

COMITÉ SCIENTIFIQUE

John Mullen & Christophe Pirenne

2022 1 + 2 DÉC.
amphi Beretz NOUVEAU PATIO

9:15 AM

Welcome coffee

9:30

Opening remarks

10:00 – 12:00

- ↳ Framing a music-oriented mainstream popular music research field. Directions, conception, and perspectives

BERNHARD STEINBRECHER (UNIVERSITY OF INNSBRUCK, DEPARTMENT OF MUSIC)

- ↳ Listening to (and playing with) the mainstream in the TikTok era

JACOPO TOMATIS (UNIVERSITÀ DI TORINO)

- ↳ Idiographies, or How to grasp and document everyday musical encounters

OLIVER SEIBT (UNIVERSITY OF AMSTERDAM)

- ↳ The Mainstream and Politics during the Thatcher Years

JÉRÉMY TRANMER (UNIVERSITÉ DE LORRAINE)**12:00 AM – 2:00 PM**

Lunch break

2:00 – 3:30 PM PLENARY SESSION

- ↳ French, Mainstream and Black. Conceptualising blackness in French popular music.

BARBARA LEBRUN (UNIVERSITY OF MANCHESTER)**3:30 – 4 PM**

Coffee break

4:00-6:00 PM

- ↳ Don't be ashamed: rethinking the phenomenon of (post-)Soviet popsa.

EKATERINA GANSKAYA (UNIVERSITÀ DI TORINO)

- ↳ Music on Slovenian radio stations: local legends, global pop trends and influences from the region

JERNEJ KALUŽA ET ROBERT BOBNIČ (UNIVERSITY OF LJUBLJANA)

- ↳ Disco Music in Late Socialist Czechoslovakia: Mainstream Music halfway between Resistance and Propaganda

JAKUB MACHEK (METROPOLITAN UNIVERSITY PRAGUE)

- ↳ Mainstream Popular Music Research as a Risky Business? Reflections on the Politization of Slovenian Folk Pop as a 'National' Genre

NATALIJA MAJSOVA & JASMINA ŠEPETAVC (UNIVERSITY OF LJUBLJANA)

9:30 – 10:30

- ↳ File Under Popular. Talk Talk, taste and consensus

BEN WARDLE (UNIVERSITY OF GLOUCESTERSHIRE)

- ↳ Est-ce que le rap belge fait danser ?

HÉLOÏSE ROULEAU (UNIVERSITÉ DE LIÈGE, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL)

10:30 – 10:45

Coffee break

10:45 – 12:45

- ↳ La musique mainstream dans les DJ sets de la scène club "underground" parisienne

SALOMÉ COQ (SORBONNE NOUVELLE)

- ↳ Étude de cas : les Daft Punk, un groupe 'mainstream' ?

SÉBASTIEN LEBRAY (UNIVERSITÉ DE STRASBOURG)

- ↳ Le travail de la pop : écouter 1989 (2014) de Taylor Swift en musicologue

ANTOINE PETIT, (UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2)

- ↳ Esthétique liquide et pop musique urbaine francophone dans la sphère de production

BUATA B. MALELA (UNIVERSITÉ DE MAYOTTE)

12:00AM – 2:00PM

Lunch break

2:00 – 4:00 PM

- ↳ Paroles, Paroles, chroniques de la chanson populaire française

ALAIN HERTAY (HAUTE ÉCOLE DE LA PROVINCE DE LIÈGE)

- ↳ De la 'Baby Doll' au 'Christ Superstar' : la fabrique des icônes mainstream dans la comédie musicale

BERNARD JEANNOT (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE L'OUEST)

- ↳ Le chahut du mainstream : une ressource pour l'autoréflexivité éthique ?

STÉPHANIE PAHUD & CAMILLE ROELENS (UNIL)

- ↳ Les plaisirs des tubes de 1921, et de 2021

JOHN MULLEN (UNIVERSITÉ DE ROUEN)

**Résumés et biographies
par ordre d'intervention**

Thursday December 1st, 2022

Framing a music-oriented mainstream popular music research field. Directions, conception, and perspectives

Bernhard Steinbrecher, University of Innsbruck (Austria)

In my paper, I bring up for discussion my recently published elaborations on a music-oriented research field of mainstream popular music studies (Steinbrecher 2022). I start my talk with an introduction of my definitional notions of mainstream popular music, proposing to consider it as an evaluative term with strong adherence to economic aspects that refers to a process.

Then, I provide a quick overview of both music- and listener-oriented scholarly approaches towards the sounds of (what might be ascribed to) mainstream popular music of the 21st century. I summarize the main research perspectives and methods of existing studies, for example, from the fields of Music Information Retrieval (MIR), music theory, and music psychology, and critically reflect upon the frequent absence of theoretically well-founded and empirically underpinned, context-sensitive music examinations. Based on my systematization of research directions, I argue for a more integrated perspective on mainstream popular music as a discourse and praxis formation. Within this line of argument, I discuss the concept of mainstream being a specific evaluative frame of cultural debate. Moreover, I present my thoughts about how future research might advance understanding of the aesthetics within the discourses of mainstream popular music and, thus, of contemporary culture at large.

Specifically, I touch upon the idea of fostering a praxeological analytical perspective (Jost 2016) which integrates both production- and reception-oriented methods. This seems necessary to understand more profoundly the interrelations between the aesthetics, acts, and actors within the mainstream popular music frame, i.e., to examine how the sonic aesthetics contribute to the mainstream momentum of a particular song or artist in a specific time, place and (non-)musical context.

I conclude with a side glance at research directions which might be categorized as artist-based analysis, and point to the importance of taking mainstream popular music

analytically seriously as a society's loudest but most provisional stage on which to perform or contest normativity and to reproduce or rework hegemonic constructions of gender, sexuality, race, class, and identity.

References

Jost, Christofer (2016): “Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung”, *POP. Kultur und Kritik* 8, pp. 152–72.

Steinbrecher, Bernhard (2022): “Mainstream popular music research: a musical update”, *Popular Music* 40/3-4, pp. 406-427.[<https://www.doi.org/10.1017/S0261143021000568>]

Bernhard Steinbrecher is senior scientist in popular music studies at the University of Innsbruck (Austria), Department of Music. He holds a Ph.D. in musicology from the University of Music Weimar (Germany). His fields of interest are analysis, theory and history of popular music and the relation between its sounds and social, psychological, and aesthetic questions. Steinbrecher is member of the executive committee of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM). He has been teaching at the Universities of Vienna, Salzburg, and Innsbruck.

Listening to (and playing with) the mainstream in the TikTok era

Jacopo Tomatis, Università di Torino

The ways we listen to—and engage with—music in the early 2020s suggest that a critical important shift is underway, due to the digital revolution, the development of music platforms and social media, and the ubiquitous presence of smartphones as “prosthetic” devices. This shift has important consequences on what we normally define as “mainstream,” and suggests the need to reflect on what this concept might mean in the contemporary times. On the one hand, the “platformization” of culture has been shaping a musical mainstream that has never been so globalized. On the other, the emerging music practices based on the smartphone are facilitating the rise of different listening communities and practices, defined by age group, gender, class, etc.

Rather than simply “listening to music”, digital communities actively engage with a myriad of fragments on a daily basis, re-mixing, re-creating and re-functionalizing “their” contents. Popular music mainstream in the TikTok era thus challenges the usual methodologies and categories we deploy for making sense of music, as the form, style and sound strategies of pop hits seem to be undergoing huge modifications to fit within this new scenario. From a sound studies perspective, such activities can be understood as a part of what Marshall (2014) defined as “treble culture”, a complex set of musicking practices and sound aesthetics whose focus is the smartphone as a metamedium. As Marshall suggests (p. 58), “an attention to the act of listening (never mind dancing) to MP3s, or to any music emanating from the tinny speakers of a laptop or cellphone, extends beyond psychoacoustics and into the realm of culture and aesthetics”.

The paper—drawing on case studies from Italian contemporary popular music—will offer reflections on how, in the present days, “the mainstream” should be understood in a transmedia perspective, using Small’s concept of “musicking” (1998) in dialogue with Grusin’s “radical mediation” (2015).

Jacopo Tomatis – musicologist, music journalist and musician – is a Research Fellow at the University of Torino, where he teaches Popular Music and Ethnomusicology. His first book, *Storia culturale della canzone italiana (il Saggiatore)* appeared in 2019 and won the IASPM international book prize. He is secretary of the Italian branch of the IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

References

- GRUSIN, Richard, « Radical Mediation », *Critical Inquiry* 42/1, 2015, p. 124-48.
- WAYNE, Marshall, « Treble culture », in *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2*, S. GOPINATH & J. STANYEK (dir.), Oxford University Press, Oxford & New York, 2014, p. 43-76.
- SMALL Christopher, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown, 1998.

***Idiographies,
or How to grasp and document everyday musical encounters***

Oliver Seibt, University of Amsterdam

In *Der Sinn des Augenblicks: Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen* (Bielefeld 2010 – the French “le sens de l’instant” captures the semantic nuances of the German title much better than its English translation “The Meaning of the Moment: Reflections on a Musicology of the Everyday”) I tried to specify what exactly would be the subject of “a musicology of the everyday”, i.e. a musicology that no longer focuses on the great works and the outstanding events in the world of “musical art”, but on our everyday encounters with music (that we usually don’t discuss, at least not in musicology), be it with muzak that we don’t even notice consciously, be it with mainstream music with which we hesitate to identify, or be it with the music we deliberately listen to and with which we identify.

Starting from a definition of “the everyday” that I arrived at through the study of a predominantly Francophone tradition of thought that, starting with the psychoanalysis of Sigmund Freud, includes the works of the French Surrealists of the 1920s and 30s, the members of the Collège de Sociologie, Henri Lefebvre, Roland Barthes, and Michel de Certeau, I have identified the ephemeral sense that a situated encounter with a musical texture makes for us (or with us) as the actual object of such a musicology of the everyday.

However, a so defined research subject presents us with a methodological dilemma. How can we possibly, for the purpose of closer analysis, capture and document a “sense” that we call “everyday” precisely because it is unable to transcend the moment in which it is produced. To me, the most promising approach seems to be a method that, in an attempt to devise a methodology for a musicology of the everyday, I have termed “idiography” and that I want to introduce in this presentation.

Oliver Seibt is Assistant Professor of Cultural Musicology at the University of Amsterdam. His research focuses on a musicology of the everyday, the globalization of East Asian (especially Japanese) popular music, and musical anthropology of the imaginary. He has co-founded the German-speaking branch of IASPM (D-A-CH) and acted as its general secretary from 2012 to 2016 and was chair of IASPM’s Benelux branch from 2019 to 2022. His latest publications are the co-edited volumes “Made in

Germany" in the "Routledge Global Popular Music Series" (2021) and the forthcoming "Kompendium Musikethnologie" in the "Kompendien Musik" series of the German Musicological Society.

The Mainstream and Politics during the Thatcher Years

Jeremy Tranmer, Université de Lorraine

One of the particularities of the 1980s in the UK is that numerous artists engaged with political issues, expressing hostility to Margaret Thatcher and occasionally support for various oppositional movements, from striking miners to the Labour Party. Some of these artists could be described as belonging to the mainstream since their work did not challenge the musical norms and conventions of the time, was designed to have mass appeal and was therefore intended to be commercially successful. Moreover, they sometimes had contracts with the major labels which dominated the capitalist music industry. This paper will examine how these artists broached political issues related to the Thatcher governments in their musicking while attempting to remain part of the mainstream. It will use the bands Madness and Wham! as case studies. Both enjoyed a significant amount of commercial success and were household names, yet they sought, with varying degrees of success, to resist some of the policies of the Prime Minister and to align themselves with sections of the opposition to the government. This paper will look at the problems they faced within the music industry, among political activists and among fans.

Jeremy Tranmer is a senior lecturer at the Université de Lorraine, where he mainly teaches classes about contemporary British politics, society and popular culture. Having completed a PhD on British Communism in the 1980s, he has published widely on the British radical left, as well as on the complex relationship between the left and popular music since the 1960s, focusing on movements such as Rock Against Racism and Red Wedge.

French, Mainstream and Black.

Conceptualising blackness in French popular music

Barbara Lebrun, University of Manchester (Keynote speaker)

Starting from the observation that all the best-selling artists featuring in the Top 20 albums list have already been the focus of scholarly publications, this paper examines the common approaches, hurdles and definitions of the mainstream in Anglophone academia, before considering the extent to which this existing research applies to the French context. By focusing on economic, aesthetic and sociological considerations of mainstream popular music, this paper offers a critical examination of my own intellectual evolution towards this notion, over the last twenty years, at the service of the study of French popular music. It concludes by offering tentative avenues for the study of race within the French mainstream, introducing a new research project that focuses on black artists and representations of blackness in commercially successful French pop of the 1960s, 1970s and 1980s, before the emergence of so-called ‘World Music’ and rap.

Barbara Lebrun is a Senior Lecturer in French Cultural Studies, at the University of Manchester since 2002. While her teaching specialism broadly covers contemporary French culture, history and politics (with forays into the 19th century and the colonial period), her research is more narrowly focused on popular music in France since the 1960s. Across both her teaching and research, she is interested in the cultural representation of ethnicity, gender, generation and other ‘identities’, and in issues of prestige and taste. Her two monographs, Protest Music in France (2009) and Dalida. Mythe et Mémoire (2020) both examine French popular music from the complementary perspectives of ‘alternative’ and ‘mainstream’ culture, production and reception, performance and music genre, whiteness and exoticism. Tout commence par des chansons...

Don't be ashamed: rethinking the phenomenon of (post-)Soviet popsa

Ekaterina Ganskaya, Università di Torino

In the 1980s, the authors of the Soviet rock fanzines (*samizdat*) invented a pejorative term—“popsa”—primarily to distinguish the officially approved rock and pop bands (also known as Vocal-instrumental ensembles or VIAs) from the underground ones, prohibited by the government. Up to now, this notion—also a critical category—is used as an umbrella term to define almost any kind of music (or another cultural stratum) that does not correspond to the listener's/writer's idea of “real,” “authentic” art and creative expression. Over the 30 years of its existence, for many performers, listeners and critics, “popsa” has become, on the one hand, a synonym for “popular music” and, on the other, a way to tag something “tasteless and trashy” which can be taken only as a “guilty pleasure.”

In several contemporary analytical works on popular music in Russian language, the very “popular music” is still interpreted as “light music with primitive lyrics, intended for dancing and entertainment, as well as the industry for its production and performance”¹ and is written in quotation marks. The definition primarily speaks of the ideological perspective of the critic rather than the set of practices it describes. “Easy” music presupposes “serious” music standing in opposition to it with “complex” texts as opposed to “primitive” popular music, intended not for dancing but for serious listening, not industrially but produced by “artists,” reflecting some creative intent of the author. At the same time, there are no formalistic grounds for distinguishing or excluding “popsa” from other popular music genres.

Being familiar with the concept of “popsa,” most post-Soviet fans, journalists, and researchers working with popular music tend to avoid the word “popular,” which is still widely seen as a stigma. By looking at critical discourse on popular music in the late Soviet Union, my paper seeks to reconstruct the historical and ideological genesis of the term “popsa” and—through a broader lens—the evolution of the Soviet and later Russian-language (musical) value framework.

¹ Omelčenko, E. L. 2006. Pop-cultural revolution or a remake of Perestroika. Contemporary youth issue. // *Neprekosnovenny zapas*, №1 (45). Pp. 127-136.

Ekaterina Ganskaya (ekaterina.ganskaya@unito.it) is a second-year doctoral student at the University of Turin, developing a research project on diverse critical discourses surrounding peripheral music markets. Her research interest lies in the fields of historical and contemporary consumer culture and music market, history of music journalism, history of propaganda, ideological and meanings' shaping processes in contemporary popular music.

***Music on Slovenian radio stations:
local legends, global pop trends and influences from the region***

Jernej Kaluža & Robert Bobnič, University of Ljubljana

The selective principles which define Slovenian popular music, which is well known to everyone in Slovenia, have not been the subject of much scholarly production so far, as most music researchers focus on the products of high and alternative culture. In contrast, proposed presentation analyses the role of music on some of the most commercially successful and popular Slovenian radio stations, with a particular focus on the relationship between foreign and domestic music, which largely determines some of the most pressing issues in the regulation and reception of publicly broadcast music in Slovenia. As the qualitative analysis based on interviews with music editors and other gatekeepers in the Slovenian media space shows, the Slovenian radio space is mainly determined by the (often mutually exclusive) interests of individual actors - music station owners, musicians, producers, label owners, etc. These gatekeepers shape the distinctive soundscape of Slovenian radio, which is characterised by a specific selection of global pop, tailored to local tastes, the popularity of some music from the region (former Yugoslavia) and local classics, especially folk and folk-pop music (which is often interpreted as an example of a distinctly representative "Slovenian" music).

In the presentation, we will present the results of an analysis based on interviews with music editors. In those interviews we were especially interested in the economic and ideological role that folk pop has played in the establishment of the Slovenian media and entertainment industry. At the same time, we are also interested in the transformations of the Slovenian media landscape brought about by the development of digital media in the

form of streaming and platform technologies. We found out that the Slovenian music (radio) market is relatively conservative and saturated. Contemporary global music trends (as well as local music innovations) are struggling to enter this (quite closed and self-sufficient) space. The qualitative analysis (interviews) will be complemented with a quantitative analysis, based on 1.) data on music listening from the Slovenian Public Opinion survey from 2021, 2.) on data on the most played foreign and Slovenian tracks (and the share of foreign and Slovenian music on different radio stations) in recent years.

Jernej Kaluža finished his PhD in philosophy and works as a researcher at the Social Communication Research Center (Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana). His professional research interests among others include the study of critical media theory and poststructuralist philosophy. He also worked as an Editor-in-chief of Slovenian radio station, which focuses on alternative and underground music, Radio Študent.

Robert Bobnič is a Ph.D. student of Media Studies at the Faculty of Social Sciences at the University of Ljubljana and a researcher at the University of Ljubljana, Center of Cultural and Religious Studies. His research interests include the study of media technologies and popular music.

Disco Music in Late Socialist Czechoslovakia: Mainstream Music halfway between Resistance and Propaganda

Jakub Machek, Metropolitan University Prague

The proposed paper focuses on the ambivalent role played by disco music in 1980s Czechoslovakia. Western Disco served young people as a form of entertainment that would meet their needs to dance and socialise regardless of the constraints imposed by the prevailing authoritarian regime. Under the ideological cover, young people were able to create their own forms of entertainment, and regardless of the rules imposed, began to feel that they belonged to a trendy cosmopolitan culture listening rather to the global disco hits instead of the domestic production.

At the same time, conservative authorities were more likely to accept mainstream popular culture than other more radical genres. And the copied European disco was seen as a safe way to be inspired by Western trends without necessarily negatively influencing youth as the authorities feared in the case of punk or new wave music. As elsewhere in the Soviet bloc (Karnes 2021; Zhuk 2017), authorities found a disco as a suitable way how to promote required values and keep young people under control.

As the late socialist dictatorship maintained a view of culture as a vehicle for education and enlightenment, the disco was officially used as a source of refined taste and meaningful activity. DJs were carefully selected and controlled, and their productions were approved. The disco music was adapted to the conditions of socialist Czechoslovakia and local cultural traditions. In this form, it was at once a way of defining the youngest generation and part of an official mainstream culture that was accessible to all. During the 1980s, the so-called disco films about young people's lives showed the conflict between the emerging generation and their elders, who were fully integrated into socialist society. Disco music was used as symbol of the younger generation while strictly controlled lyrics negotiated the generation gap, which would become increasingly significant over the decade. These local recordings and movies were – and in some cases still are – popular with audiences. They were, however, part of the mainstream pop that existed outside of westernised discotheques used by authorities to promote various campaigns and to negotiate young people's place and behaviour in the collapsing world of late socialism.

Jakub Macheck, PhD (jakub.macheck@mup.cz) is an assistant professor at the Media Studies Department, Metropolitan University Prague. He is a founding member of the Centre for the Study of Popular Culture. He is the author of the monograph *The Emergence of Popular Culture in the Czech Lands* (2017) and he has co-edited several collections of essays. His latest research is focused on the function of music in Czech society, from brass band music to disco.

***Mainstream Popular Music Research as a Risky Business? Reflections
on the Politization of Slovenian Folk Pop
as a “National” Genre***

Natalija Majsova & Jasmina Šepetavc, University of Ljubljana

This presentation focuses on Slovenian folk pop: one of the most popular mainstream genres, and also widely known as the allegedly “national Slovenian” musical genre and “sound.” We analyze the political discourses and affect of Slovenian folk pop, applying the theoretical perspectives of cultural and media studies and affect studies. Our aim is to decouple the affect of Slovenian folk pop from spontaneously ideological associations with the nation and its borders. Over the past two decades, these spontaneous ideological connotations have been increasingly used by the populist conservative political right, especially in the context of parliamentary election campaigns and in times of social turmoil. In attempts to consolidate “the nation” and ensure political points, various politicians and public figures on this end of the political spectrum have repeatedly resorted to affirming the “Slovenian-ness” of folk pop by discrediting musicians, intellectuals and other public personae critical of the genre as foreigners, traitors of the nation, and even simply as incompetent idiots.

This presentation outlines the sociocultural and political significance of a series of such events. An overview of the infrastructures of the folk-pop industry is first provided, as the genre is situated at the nexus of discourses on “tradition”, the media industry, and reception trends. Next, the most resonant folk-pop related “news affairs” of the past two decades are presented, with a focus on their media-architecture, discourses, and impact. Finally, a reflection of our own current research in this context is provided. Namely, this presentation is a part of the “Slovenian Folk Pop as Politics: Perception, Receptions, Transformations” project (2020-2023) led by Professor Peter Stanković and funded by the Slovenian Research Agency. The project is the first one to date to provide a social-scientific analysis of the genre and its popularity. Due to its critical analytical lens the project has generated loud and often somewhat aggressive responses from the public. In 2022, the PI’s analysis of the aesthetics and symbolic imaginary of modern folk-pop video spots triggered an intense social-media smearing campaign. We provide a timeline and analysis of the latter, placing the “Twitter s*storm” in the context of the modern social-media attention economy on the one hand, and political discourses on the other. In doing

so, the presentation will highlight some of the methodological and practical perils of dabbling with the unquestionable “mainstream”.

Jasmina Šepetavc holds a PhD in Gender Studies and is a researcher at the Centre for Cultural and Religious Studies (Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana), a film critic and a film festival selector. Her research interests include film, popular music, feminist and queer theory. She regularly publishes in Slovenian and international academic journals and film magazines (Studies in European Cinema, Studies in Eastern European Cinema, Družboslovne razprave, Ekran).

Natalija Majsova is an assistant professor at the Department of Cultural Studies, University of Ljubljana. Her research interests, reflected in recent academic publications, involve cultural theory, memory studies, popular culture, and media archaeology. Her last monograph Soviet Science Fiction Cinema and the Space Age: Memorable Futures was published with Lexington Books in 2021. With Sabine Lenk, she has also co-edited the volume Faith in a Beam of Light: Magic Lantern and Belief in Western Europe, 1860-1940 (Brepols, 2022).

Friday December 2nd, 2022

'File Under Popular'. Talk Talk, taste and consensus

Ben Wardle, University of Gloucestershire

“This is ugly.” (*Melody Maker*, 1984)

“Limp and whiney where it tries to be plaintive and yearning.” (*New Musical Express*, 1984)

“Talk Talk aren’t rubbish, [they] are just crushingly, excruciatingly average” (*Record Mirror*, 1984) Reviews of Talk Talk’s *It’s My Life*

“Neither Nick Drake, nor Kate Bush nor Talk Talk sang old folk songs, but their music resonates with Romantic yearning for an intense communion with nature and the desire to reclaim a stolen innocence” (Rob Young, *Electric Eden* 2011)

The journey illustrated above, made by 1980s band Talk Talk - from contemporaneous vilification to posthumous hagiography - demonstrates a transition from “popular taste” to “legitimate taste” (Bourdieu 1979, p. 16). This was - and remains - an unusual one, since most pop music careers follow the opposite trajectory. As the band began to make more contemplative, modern classical music (notably *Spirit of Eden* [1988] and *Laughing Stock* [1991]), their critical reception rose in indirect proportion to their declining record sales.

In his 1979 work, *Distinction*, Bourdieu begins by asking interviewees of different social classes and education to listen to various pieces of music. But despite his meticulous approach, he slips freely into personal opinion when it comes to the classification of what a “legitimate” piece of music is: no reason is given why *Rhapsody in Blue* is one of the “minor works of the major arts” and therefore “middle brow taste”. No clear definition is given of the term “light” music which equates with “popular taste”. He adds that the latter could also be classical music previously in the two other categories but subsequently “devalued by popularisation”. Adorno’s mistrust of the 1940s entertainment industry as well as notions of serious music having to be unpopular (Frith, p.258) appear to inform Bourdieu’s work. In a later footnote, he laments the “fall” of

Vivaldi from “the prestigious status of musicologists’ discoveries to the status of jingles on popular radio stations and petit bourgeois record-players.” (p.563).

Using the example of Talk Talk’s departure from petit bourgeois record players to taking their place on Bourdieu’s ‘legitimate’ top table, this paper seeks first to question the historical consensus that pop music which is actually popular is somehow less worthy of attention by writers, critics and academics than pop music which is less mainstream and harder on the ear. It then looks at contemporary academic writing to assess whether popular music is beginning to be taken more seriously.

Ben Wardle is a lecturer in Music Business at the University of Gloucestershire. He has written several books including the biography of Talk Talk singer Mark Hollis, A Perfect Silence (Rocket 88, 2022), Pink Flag (Antar, 2011), The Art of The LP (Sterling, 2010), and The Virgin Internet Music Guide (Virgin Books, 2000) as well as articles and features for many publications including The Guardian, The Word and Long Live Vinyl. He has also written and presented regular music columns for BBC Radio 4’s Front Row. In a former life, Wardle worked for many years at various record labels including Warners, RCA and V2 as an A&R manager, signing artists including Sleeper, Stephen Duffy, The Wannadies and 60ft Dolls as well as working with artists such as Ride, Aimee Mann, Lethal Bizzle, Pop Will Eat Itself and The Wedding Present. He even spent a few months working for Damien Hirst when the artist wanted to start his own label alongside Joe Strummer. It didn't end well.

« Est-ce que le rap belge fait danser ? Synchronisme et asynchronisme dans le catalogage du rap belge sur les plateformes de streaming »

Héloïse Rouleau, Université de Liège & Université de Montréal

En Belgique, une nouvelle génération de rappeur·ses a pris d’assaut les palmarès. Depuis 2016, le nombre de disques rap atteignant le sommet des rapports annuels ne cesse d’augmenter, pour constituer jusqu’à tout récemment près de la moitié des 30 albums belges les plus populaires (ULTRATOP, 1995 à 2020). L’année 2016 correspond également au moment où débute la comptabilisation des chiffres liés au *streaming* dans ces mêmes

palmarès (HOEBRECHTS, 2020). L'appropriation que fait le monde rap de ces nouvelles plateformes contribue en effet à ce que cette culture devienne aujourd'hui « *mainstream* » au pays (GRIMMEAU & QUITTELIER, 2017). La réduction du nombre d'intermédiaires entre les artistes et leurs auditoires rendue possible par le partage de musique en ligne (KUSEK & LEONHARD, 2005) facilite en effet le développement de ces artistes longtemps contraints d'évoluer en marge de l'industrie musicale belge (LAPIOWER & VAN DER HOEVEN, 2018).

Notre enquête menée sur le terrain révèle que ces dispositifs permettent l'émergence de nouvelles conventions sociales et esthétiques. Ayant maintenant accès à des canaux de diffusion directs vers leurs publics, les artistes ne sont plus obligés de négocier avec plusieurs des acteurs institutionnels. Les rappeur·ses et *beatmakers* explorent dorénavant des thèmes plus subversifs, des *bpm* plus variés, ainsi qu'une nouvelle construction du *flow* et des mélodies. Mais ce décloisonnement des codes auquel contribue le *streaming* vient paradoxalement avec de nouvelles formes implicites de rationalisation. Chaque piste mise en ligne est convertie en plusieurs métadonnées récupérées et traitées par des algorithmes afin de personnaliser les expériences d'écoute et articuler des *playlists* (PREY, 2016). Il devient alors intéressant de poser un regard critique sur cette « datafication » de la musique. Quelles valeurs les plateformes de *streaming* attribuent-elles au rap belge, quels rapports entretiennent la valorisation virtuelle faite par le dispositif et la valorisation socioesthétique par les acteur·trices du milieu ?

Grâce aux métadonnées extraites de la plateforme Spotify via leur environnement de développement pour la programmation, la collecte des caractéristiques d'analyses audio attribuées à un corpus de pistes s'étant hissées dans les palmarès, telles que leur niveau de « dansabilité », « d'énergie » « d'acoustique » ou de « vocabilité » (SPOTIFY, 2021), permet d'emblée d'articuler une vue d'ensemble des paramètres à travers lesquels cette musique est hiérarchisée par les algorithmes. Ces données seront comparées à notre propre écoute systématique des traits stylistiques du rap (BERRY, 2018) qui, s'inspirant des travaux menés en France (HAMMOU, 2013), ont permis de faire émerger à partir d'entretiens avec des acteur·trices du milieu les conventions esthétiques qui régissent les chaînes de coopération du monde du rap (BECKER, 1982). Cette comparaison mettra en lumière les concordances et divergences entre les attributs valorisés par ces acteur·trices et ceux valorisés par l'environnement numérique. L'étude du cas spécifique belge contribuera à notre compréhension des conséquences de l'enchevêtrement sans précédent de la musique et des plateformes de partage en ligne (SPILKER, 2018).

Héloïse Rouleau est doctorante en musicologie, en cotutelle entre l'Université de Liège et l'Université de Montréal. Après des études en communications, elle poursuit son parcours académique en sociomusicologie autour des répertoires hip-hop francophone. Son mémoire de maîtrise met en lumière les stratégies de mobilisation du Web dans la résurgence récente du rap québécois, alors que sa thèse révélera les enjeux entourant l'actuel succès mainstream du rap belge. Elle participe à plusieurs des projets de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique, en plus d'être impliquée auprès de la Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne. Elle dirige la section des comptes rendus des Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique et est chercheuse associée à la Chaire de recherche du Canada en Musique et politique. Héloïse est aussi cofondatrice des Médiateurs et médiatrices de la musique du Québec qui œuvre à promouvoir et favoriser une vie culturelle musicale active, dynamique et inclusive.

Références

- BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988.
- BERRY, Michael, *Listening to Rap*, New York / Londres, Routledge, 2018.
- GRIMMEAU, Adrien & Benoît QUITTELIER, *YO!: Brussels Hip-Hop Generations*, Bruxelles, Snoeck, 2017.
- HAMMOU, Karim, « Les Mondes de l'art comme activité collective », dans Pierre-Jean BENGHOZI & Thomas PARIS, *Howard Becker et les mondes de l'art*, Éditions de l'École Polytechnique, 2013, p.191-202.
- HOEBRECHTS, Julien, « Pour les 25 ans de l'Ultratop, son directeur nous en dévoile les coulisses », *Le vif/L'Express* 49, décembre 2020.
[<https://focus.levif.be/culture/musique/pour-les-25-ans-de-l-ultratop-son-directeur-nous-en-devoile-les-coulisses/article-longread-1364589.html>]
- KUSEK, David & Gerd LEONHARD, *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*, Boston, Berklee Press, 2005.

LAPIOWER, Alain & Roland VAN DER HOEVEN, « Hip Hop – DB (de Bruxelles) : Le Hip Hop bruxellois, de la rue à la scène, du trottoir aux cimaises (1983-2010) », *Cahiers bruxellois – Brusselse Cahiers* 1/1, 2018, p. 313-341.

PREY, Robert, « “Musica Analytica”: The Datafication of Listening », in Raphael NOWAK & Andrew WHELAN (dir.), *Networked Music Cultures*, Basingstoke, Palgrave, 2016, p. 31-48.

SPILKER, Hendrik Strorstein. *Digital Music Distribution. The Sociology of Online Music Streams*, London, Routledge, 2018.

SPOTIFY, « Get Track's Audio Features », Spotify for Developpers.
[<https://developer.spotify.com/documentation/web-api/reference/#/operations/get-audio-features>, consulté le 12 décembre 2021]

ULTRATOP, *Rapports annuels*, 1995 à 2020. [<https://www.ultratop.be/fr/annual.asp?>, consulté le 1^{er} mai 2021]

La musique mainstream dans les DJ sets de la scène club « underground » parisienne

Salomé Coq, Université Sorbonne Nouvelle

Comme d'autres *club cultures*² locales, la scène techno et house de Paris se revendique de l'« underground³ » et se bâtit discursivement contre le « mainstream »⁴. Le capital subculturel⁵ de ses DJs tient pour une grande part au fait de ne jouer que des morceaux non reconnaissables par le public. Pourtant, depuis quelques années et l'entrée en scène de nouveaux collectifs de DJs, labels et promoteurs, le discours des acteurs de la scène s'accompagne de l'injonction à ne pas se prendre au sérieux, à « mélanger les genres⁶ » ;

²Sarah THORNTON, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, Cambridge, Polity, 1995.

³La culture « underground » est ici comprise comme un ensemble de pratiques et de discours se définissant comme alternative à la culture de masse.

⁴Sarah THORNTON, *Exploring the Meaning of the Mainstream (or why Sharon and Tracy Dance around their Handbags)*, Routledge, 2017 ; Dick HEDDIGE, *Subculture: the meaning of style*, London New York, Routledge, coll.« New accents », 2008.

⁵S. THORNTON, *Club cultures...*, op. cit.

⁶Teki Latex, dans le podcast *Le sens de la fête*, 7 avril 2021

et il est devenu courant de diffuser, au moment du *peak time*⁷ d'un DJ set, un morceau de musique dite mainstream. Pour les acteurs, il s'agirait ainsi de bousculer les hiérarchies entre l'underground et le mainstream, et de les mettre au même niveau de légitimité. Or, cette alternative entre underground et mainstream est-elle effectivement ébranlée ? Comment ces nouvelles pratiques de DJing au sein de la scène « underground » modifient-elles les manières de faire croître son capital subculturel ? Enfin, comment ce changement dans les pratiques de DJing transforme-t-il les dynamiques musicales du DJ set ?

Nous interrogerons la pratique d'intégration de musique mainstream aux DJ sets selon deux volets, l'un sociologique, l'autre musicologique. Nous soutenons d'abord que le fait de jouer un morceau dit mainstream dans un DJ set ne contribue pas à la légitimation du mainstream, mais constitue plutôt une stratégie pour faire croître son capital subculturel, paradoxalement *toujours contre le mainstream* : 1/ d'abord parce que cela ne concerne qu'une part de la musique mainstream, qui a déjà acquis sa légitimité culturelle dans la *club culture* par sa proximité stylistique avec la disco ; 2/ ensuite parce qu'étant souvent remixés, ces morceaux doivent aussi être perçus comme des clins d'œil ironiques – leur appréciation, pour correspondre à l'underground, doit se faire au second degré, dont la reprise qu'est le remix témoigne par sa mise à distance. Ainsi se rejouent les mêmes dynamiques de légitimation culturelle et de construction de l'underground contre le mainstream. Enfin, cette pratique modifie les dynamiques musicales du DJ set, en ce sens que l'énergie du *climax* musical n'est plus seulement musicale, mais comporte une dimension de connivence culturelle, se doublant d'un enjeu de *reconnaissance* du morceau, et changeant en retour la manière dont ce *peak time* est appréhendé.

Normalienne (École Normale Supérieure de Paris), diplômée du master en musique et sciences sociales de l'EHESS, Salomé Coq poursuit son cursus universitaire en doctorat de musicologie à la Sorbonne Nouvelle, sous la codirection de Catherine Rudent (Sorbonne Nouvelle) et Mark J. Butler (Humboldt Universität, Berlin). Sa thèse, entamée en septembre 2020, porte sur les dynamiques du DJ set via l'étude de cas d'un sous-genre de techno anglaise, la UK Bass. Elle fréquente par ailleurs la scène club parisienne

⁷Le « peak time » désigne le moment, au cours d'un DJ set, où l'énergie est à son apogée : en d'autres termes, il s'agit du climax de la soirée ou du DJ set. Le terme est utilisé en anglais à dessein, c'est là l'usage qu'en font les DJs et les danseurs.

depuis plusieurs années en tant que DJ et organisatrice de soirées avec son collectif Phonographe Corp.

Références

- BOSSE Joanna, « Sound Understandings: Embodied Musical Knowledge and ‘Connection’ in a Ballroom Dance Community », *Bodies of Sound: Studies Across Popular Music and Dance*, Routledge, 2016.
- BRYSON Bethany, « “Anything But Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes », *American Sociological Review* 61/5, 1996, p. 884-899.
- BUTLER Mark, « Taking it Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys », *Popular Music* 22/1, 2003, p. 1-19.
- BUTLER Mark J, *Playing with Something that Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- COULANGEON Philippe, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la recherche en sciences sociales* 181-182/1-2, 2010, p. 88-105.
- FERREIRA Pedro, « When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music », *Leonardo Music Journal*, 18, 2008, p. 17-20.
- GADIR Tami, « Understanding Agency from the Decks to the Dance Floor », *MTO Music Theory Online* 24/3, 2018.
- GADIR Tami Ester, FRITH Simon, DAVISON Annette, et UNIVERSITY OF EDINBURGH, *Musical Meaning and Social Significance: Techno Triggers for Dancing*, 2014.
- GÁLVEZ José, « On Analyzing EDM DJ Sets: Problems and Perspectives for a Sociology of Sound », *Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*, 2019.
- HEBDIGE Dick, *Subculture: the Meaning of Style*, London New York, Routledge, coll. « New accents », 2008.
- HOLT Fabian, *Genre in Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

MALBON Ben, « THE DANCER FROM THE DANCE: The musical and dancing crowds of clubbing », in *Clubbing*, Routledge, 1999.

MCLEOD Kembrew, « Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities », *Journal of Popular Music Studies* 13/1, 2001, p. 59-75.

PERES Asaf, *The Sonic Dimension as Dramatic Driver in 21st-Century Pop Music*, Thesis, 2016.

PETERSON Richard, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés* 36/1, 2004, p. 145-164.

REES William D. J., « Future Nostalgia? 21st Century Disco », *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 13, 2021, p.36-53.

REUTER Anders, « Pop as Process: The Digitalization of Groove, Form and Time », *Dancecult : Journal of Electronic Dance Music Culture* 13, 2021, p. 2-21.

THORNTON Sarah, *Exploring the Meaning of the Mainstream (or why Sharon and Tracy Dance around their Handbags)*, Routledge, 2017.

THORNTON Sarah, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity, 1995.

Étude de cas : Les Daft Punk, un groupe « mainstream » ?

Sébastien Lebray, Université de Strasbourg

Les Daft Punk ont commencé leur carrière dans l'illégalité la plus underground des rave parties parisiennes du début des années 1990, et l'ont terminée vingt ans plus tard ovationnés par leurs pairs aux Grammy Awards, temple s'il en est de l'industrie musicale mainstream. Dans l'intervalle, ils ont souvent joué avec le kitch tout en étant perçus comme élégants, ont frayé avec les puissantes majors tout en restant indépendants, ont accueilli à bras ouverts la popularité mais rejeté les règles du star-system.

Durant son voyage sur deux décennies entre underground et mainstream, la carrière des Daft Punk est toujours restée entre deux eaux, s'approchant de l'un et l'autre rivage

sans jamais vraiment accoster. L'étude de ce cas d'école, à travers la parole des artistes, les commentaires et réactions de fans, la réception critique, la mise en contexte historique ou encore l'analyse musicale des œuvres, permettra de mettre en évidence différents aspects de ce qui est, ou plutôt de ce qui peut être, du point de vue des uns ou des autres, considéré comme « mainstream » : le succès populaire massif, la réussite économique, l'accompagnement des moments festifs, l'acceptation sociale voire politique et institutionnelle.

Plus important peut-être, il semble que les Daft Punk aient réussi à résister, plus que d'autres artistes, à la détestation qu'inspire le mainstream à un certain public, une certaine critique. En relisant le déroulé de leur carrière à l'aune des concepts d'« utopie de la popularité » et de « dystopie de la popularité » (Gayraud 2018), je chercherai à comprendre en négatif d'où et de qui provient la haine de la musique mainstream.

***Le Travail de la pop :
écouter 1989 (2014) de Taylor Swift en musicologue***

Antoine Petit, Université Lumière Lyon 2

En 2014, avec la sortie de *1989*, son cinquième album, Taylor Swift abandonne définitivement l'univers de la country. Coproduit avec Max Martin, ce disque compte parmi les plus emblématiques de la pop contemporaine, et apparaît donc comme un cas d'étude idéal pour tenter de comprendre cette musique que l'on entend partout, mais à propos de laquelle on ne sait en vérité pas grand-chose, si ce n'est que la pop est une musique mainstream. On est même tenté de dire qu'elle n'est que ça : la pop cristallise sous la forme non d'un genre, mais d'un format (ou, plus exactement, de plusieurs formats parallèles), un ensemble de normes considérées comme particulièrement propices au succès de masse, au point que pop et mainstream en viennent parfois à se désigner l'une l'autre par métonymie.

Dans cette communication, nous nous proposons d'interroger les normes de la pop au travers des condamnations que cette musique suscite. Si la plupart sont à lire sous un angle essentiellement sociologique, en particulier pour leur dimension genrée – elles visent quasi-systématiquement des artistes femmes et/ou dont le public est

majoritairement féminin (et, plus particulièrement, constitué d'adolescentes) –, certaines se jouent en effet au moins en partie sur un terrain plus spécifiquement musical. Nous en aborderons trois : celles portant sur la relative pauvreté harmonique de ces « chansons à quatre accords », épithète qui pourrait passer pour une description neutre s'il n'était fréquemment employé de manière péjorative par qui n'apprécie pas la pop ; celles se désolant d'une supposée « mort de la mélodie » qui frapperait nombre de chansons figurant au sommet des classements comme le Billboard Hot 100 ; et celles fustigeant l'omniprésence des manipulations électroniques de la voix, dont l'Autotune est l'exemple paradigmique.

Prenant au sérieux les revendications de Swift, qui a fait de la valeur travail une composante essentielle de sa persona, nous considérons que de telles critiques, qui voient dans la pop une musique d'une effarante facilité, sont le fruit d'un malentendu esthétique. Elles constituent cependant de précieuses informatrices : elles nous disent, en creux, ce dont la pop ne se préoccupe pas, ou peu. Nous nous efforcerons alors de comprendre, au travers de l'analyse des chansons figurant sur *1989*, quel projet la pop poursuit véritablement, et quelles normes elle mobilise à cette fin – quel est, en somme, le travail de la pop.

Antoine Petit est doctorant en Musicologie à l'université Lumière Lyon 2 au sein du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) (EA 4160) et membre du projet Analyse et tRansformation du Style de chant (ANR-19-CE38-0001-03). Ses travaux de thèse portent sur le langage musical de la pop contemporaine et visent à en modéliser la syntaxe au sein d'une ou plusieurs grammaires génératives. Il s'intéresse également aux diverses stratégies rhétoriques mises en œuvre dans les chansons ainsi que dans les discours des artistes et de leurs commentatrices et commentateurs afin de susciter ou inhiber certains usages de la musique et faire et défaire des communautés d'usagers. Il poursuit en parallèle des recherches sur la techno.

***Esthétique liquide et pop musique urbaine francophone
dans la sphère de production***

Buata B. Malela, Université de Mayotte

Dans le cadre de la « société liquide » où le règne des individus prime y compris dans l'espace culturel francophone, les productions musicales mainstream accompagnent la vie quotidienne et nourrissent l'expérience de l'écoute aussi bien du praticien de la musique que du profane. En plus, ces derniers bénéficient de la démocratisation des technologies de l'information, de la communication – Internet, téléphone portable –, ainsi que des instruments numériques de la pratique musicale. Cette situation nouvelle augmente les exigences et le droit d'entrée dans le champ musical, réduisant même la frontière entre professionnels et amateurs en proie à une lutte symbolique pour sortir de l'invisibilité. Une partie y parvient en accédant à plus de notoriété capable de se traduire par la présence dans les classements des meilleures ventes, la programmation dans les médias traditionnels et des millions d'abonnés, de vues ou d'écoutes sur les plateformes de streaming – Spotify, Deezer, YouTube... – passant alors de la sphère de production restreinte à la sphère de production large (mainstream). À partir d'une analyse croisée de la théorie du champ de Bourdieu accordant une place à cette dichotomie « large/restreinte » et de l'analyse esthétique des œuvres, notre contribution propose d'examiner un échantillon de compositions issues d'un réseau de quelques beatmakers – Junior Alaprod, Le Motif, Julio Masidi, Double X, DSK On The Beat et bien d'autres encore – qui se trouvent au cœur des plus grands tubes d'artistes musiciens assez représentatifs du milieu de la musique populaire urbaine francophone limitée à la sphère de production large. La constitution d'un tel réseau contribue-t-elle à établir des codes esthétiques identifiables dans les œuvres musicales qui sont emportées dans la diffusion de masse et ces productions interagissent-elles avec le questionnement notamment du sujet-individu face à la société liquide ? L'hypothèse de départ est que l'analyse du discours et des œuvres de l'extrême contemporain de ces beatmakers donne la possibilité d'interroger les mécanismes du fonctionnement général de l'esthétique de la pop musique urbaine francophone et des représentations sociales qui sont attachées à ce genre dans son contexte culturel.

Buata B. Malela est maître de conférences HDR à l’Université de Mayotte et membre du Centre d’Études et de Recherche Éditer/Interpréter (Cérédi) de l’Université de Rouen. Il est spécialiste des littératures francophones (Europe, Afrique, Antilles et océan Indien) et des musiques populaires urbaines contemporaines. Il a notamment publié Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920–1960) : Stratégies et postures identitaires, *Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud »* 2008 ; Aimé Césaire et la relecture de la colonialité du pouvoir, préface de Jean Bessière, *Paris, Anibwe, coll. « Liziba », 2019* ; La Réinvention de l’écrivain francophone contemporain, préface de Paul Aron, *Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf Patrimoines », 2019* ; Édouard Glissant. Du poète au penseur, préface de Romuald Fonkoua, *Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2020* ; La Pop musique urbaine francophone. Image de soi, sujet pop et mélancolie, préface de Matthieu Letourneux, *Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf Patrimoines », 2020* ; Cover culture. La reprise dans la pop musique urbaine francophone *Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf Patrimoines », 2022*.

Paroles, Paroles, chroniques de la chanson populaire française

Alain Hertay, Haute École de la Province de Liège

Depuis 2015, Sébastien Ministru, journaliste, écrivain, dramaturge et homme de radio, consacre une chronique dédiée à des chansons populaires françaises intitulée *Paroles, Paroles*. Cette chronique est diffusée dans l’émission matinale *Entrez sans frapper* de la RTBF (la première chaîne de télévision et radio belge). Le prisme des artistes abordés est large, puisant autant dans le champ des auteurs légitimés (Lahire, 2005), *La nuit je mens* d’Alain Bashung, *Rendez-nous la lumière* de Dominique A, que de celui des productions commerciales : *Je suis la plus belle pour aller danser* de Sylvie Vartan, *Emmène-moi danser ce soir* de Michèle Torr, *Il jouait du piano debout* de France Gall, *Si j’étais un homme* de Diane Tell, *J’aime regarder les filles* de Patrick Coutin, *Voyage, voyage* de Desireless, *Ma philosophie* d’Amel Bent, *Je veux* de Zaz, *Djadja* d’Aya Nakamura…

D’une durée de cinq à six minutes, ces interventions déplient, sur un ton humoristique, les connotations des paroles et de la musique d’un titre spécifique, proposant des pistes de lectures érudites qui, selon les morceaux, envisagent la production de l’œuvre, son ou

ses auteurs, les discours portés sur la chanson, sa réception, ses perceptions multiples, ses reprises par d'autres artistes... Dans son approche journalistique, Sébastien Ministru s'attache à plusieurs points qui font l'objet du cadrage de ce colloque : l'émotion et les résonnances intimes suscitées par ces titres mainstreams multidiffusés, le « plaisir coupable » que leur écoute peut représenter, les questions de genres et de sexualités, notamment sous l'angle de repères propres à la culture LGBTQ+ (Moos, 2013).

Par cette contribution, nous souhaitons appliquer une grille de lecture compréhensive à ces chroniques : quel est leur mode de production, d'écriture, de réception ? Quels référents sous-tendent leur rédaction ou aideraient à les aborder (le Barthes des *Mythologies*, les théories queer sur la musique populaire ?...) ? Quelles stratégies d'évocation et d'appropriation des morceaux choisis par l'auteur sont ici à l'œuvre ? De quel(s) champ(s) de la critique musicale peuvent-elles être rapprochées ? L'apport de l'oralisation des textes lors de ces séquences radiodiffusées sera également abordé sous une perspective génétique, de leur élaboration à leur performance radiophonique (Mahrer, 2016). Enfin, la question du public sera envisagée : quelle réception ces chroniques reçoivent-elles ? Quelles réactions et commentaires suscitent-elles ?

Comme suggéré dans le texte de cadrage du colloque, une attention particulière sera accordée aux chroniques portant sur les titres contemporains (1980-2022) abordés par ces podcasts. Par ailleurs, afin de cerner au plus près la stylistique de ces podcasts, nous avons pris contact avec Sébastien Ministru. Cette contribution sera par conséquent enrichie par cet éclairage.

Alain Hertay est formateur à la Haute École de la Province de Liège où il dispense des cours centrés sur le cinéma et la musique populaire. Il est l'auteur de deux monographies sur Éric Rohmer (Comédies et proverbes, 1998) et sur Nick Drake (Five Leaves Left, 2017, avec A. Pire). Il est également l'auteur de plusieurs articles consacrés au cinéma, à la musique, à l'audiovisuel et à la didactique pour les revues La Furia Umana, Culturopoing, Senses of Cinema, Flashback, PopNews.

Le chahut du mainstream : une ressource pour l'autoréflexivité éthique ?

Stéphanie Pahud & Camille Roelens, UNIL

Cette communication procédera d'un dialogue interdisciplinaire entre une perspective sociolinguistique éthique au sens des éthiques du *care* (Boutet et Maingueneau 2005, Laugier 2013, Pahud 2022) et des approches issues de la philosophie politique, morale et de l'éducation, qui se rencontrent notamment dans leur souci de se confronter aux questions socialement et culturellement vives de notre temps.

Nous y dégagerons centralement deux axes d'analyse, pouvant sembler distants mais que nous rendrons complémentaires dans leurs dimensions heuristiques et dans le type de questions compréhensives et éthiques qu'ils soulèvent. D'une part, la vision des femmes comme « princesses » donnée dans les chansons des films Disney. D'autre part, les femmes stigmatisées comme « légères » dans de nombreuses chansons de rap. On l'aura compris, cela décrit potentiellement un corpus immense : nous procéderons par coups de sonde aussi ajustés que possible à l'échelle de cette communication.

Pour le premier axe, nous nous concentrerons sur le diptyque de films *La Reine des Neiges*, et en particulier sur la chanson iconique (et oscarisée) « Libérée, délivrée » (« Let it go », en version originale), véritable phénomène générationnel et l'une des chansons les plus écoutees (et "visionnées" sur des plateformes comme Youtube et Dailymotion) depuis sa parution en 2013. Nous résiterons notamment cette chanson dans l'histoire culturelle (Ory, 2007) des chansons analogues dans l'histoire de ces studios.

Pour le deuxième axe, nous accorderons notre attention au rappeur Orelsan. Cette seconde partie sera située (Haraway 1998) puisqu'elle amènera à se demander si, en tant que féministe (Pahud 2018), il est « juste » de faire entrer certaines productions de l'artiste dans des corpus d'enseignement académique, alors que plusieurs d'entre elles ont fait l'objet de bruyantes polémiques, comme « Sale pute » (2006) ou « L'odeur de l'essence » (2021), dans lequel l'utilisation du mot « mongol » a été dénoncé comme discriminatoire/raciste (Thibaud 2021, Lefebvre 2021, Pirenne 2021).

Ces deux corpus *mainstream* seront considérées ici à la fois en fonction de leur statut d'objet culturel signifiant, pouvant faire l'objet d'une approche herméneutique (Ricoeur, 1986 ; Roelens, 2019), de ressources de formation informelle de soi (Hirschi, 2008 ; Roelens, 2022) pour celles et ceux qui les écoutent, de moyen privilégié d'exprimer une

forme d'esprit du temps et, le cas échéant, à révéler en creux les paniques morales qui étreignent l'époque (Ogien, 2004, 2014), et enfin comme amorce et point d'appui pour une autoréflexivité éthique (Théry, Besnier et Hirsch, 2011) des chercheur.e.s et enseignant·e·s quant à leurs capacités à articuler et distinguer leurs subjectivités « personnelles » et « professionnelles ».

Références

- BOUTET, Josiane, MAINGUENEAU, Dominique, « Sociolinguistique et analyse de discours : façons de dire, façons de faire », *Langage et société* 114, 2005, p. 15-47.
- HARAWAY, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies* 14/3, 1988, p. 575-599.
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.
- LAUGIER, Sandra, « Veena Das, Wittgenstein et Cavell : le *care*, l'ordinaire et la folie », dans *Face aux désastres. Une conversation à quatre voix sur la folie, le care et les grandes détresses collectives*, Anne M. LOVELL et al (dir.), Montreuil-sous-Bois, Ithaque, 2013, p. 161-192.
- LEFEBVRE, Vincent, « Peut-on être féministe et écouter du rap ? », *GROW*, 21 mars 2021.
[<https://www.growthinktank.org/peut-on-etre-feministe-et-ecouter-du-rap-sexiste/>]
- OGIEN, Ruwen, *La panique morale*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004.
- OGIEN, Ruwen, *Philosopher ou faire l'amour*, Paris, Grasset, 2014.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- PAHUD, Stéphanie, « "Rembourser ses dettes": pour une linguistique éthique», dans MERMINOD, Gilles & Orest WEBER (dir.), *Langues, médecine et société*, Limoges, Lambert-Lucas, 2022, p.157-168.
- PAHUD, Stéphanie, « L'électoralisation du féminisme : un nouvel antiféminisme ordinaire », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* 2017/2, 2018.
[<https://journals.openedition.org/itineraires/3804>]

PIRENNE, Christophe, « Les musiques populaires dans l'enseignement et la recherche musicologiques en France », *Volume !* 18/2, 2021, p. 71-83.
[<https://www.cairn.info/revue-volume-2021-2-page-71.htm>]

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986

ROELENS, Camille, Vers une philosophie herméneutique culturelle de l'éducation, *Penser l'éducation* 43, 2019, p. 87-104.

ROELENS, Camille, « Éthicité et autonomie dans l'hypermodernité démocratique : de l'extension du domaine des œuvres de formation », *Revue française d'éthique appliquée* 12, 2022, p. 101-117.

THÉRY, Jean-François, BESNIER, Jean-Michel, & HIRSCH, Emmanuel, *Éthique et recherche. Un dialogue à construire*, Versailles, Quae, 2011.

THIBAUD, Chloé, « Peut-on être féministe et écouter Orelsan ? », *Les Glorieuses*, 30 novembre 2021. [<https://lesglorieuses.fr/peut-on-etre-feministe-et-ecouter-orelsan/>]

Stéphanie Pahud est linguiste, maître d'Enseignement et de Recherches en Lettres à l'Université de Lausanne. Ses recherches et publications portent sur les normes langagières mais aussi de sexe/genre et corporelles ainsi que sur la didactique du français langue étrangère. Elle est notamment autrice de Chairissons-nous. Nos corps nous parlent (Favre, 2019), LANORMALITE (L'Âge d'Homme, 2016), et Petit traité de désobéissance féministe (Arttesia, 2011).

Camille Roelens est philosophe, chargé de recherche au Centre Interdisciplinaire de Recherche en Éthique de l'Université de Lausanne. Ses recherches plurielles portent centralement sur les questions socialement, politiquement et culturellement vives et sur les enjeux de médiation dans les démocraties occidentales contemporaines, en particulier autour du thème tocquevillien de l'individualisme démocratique. Il a récemment publié Manuel de l'autorité. La comprendre et s'en saisir (Chronique Sociale, 2021) et fera paraître très prochainement Quelle autorité dans une société des individus (Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2022).

Parmi de nombreuses collaborations passées et actuelles, Stéphanie Pahud et Camille Roelens dirigent actuellement ensemble un dossier de la revue Éthique publique,

n° 24-I, sur le thème « Accompagner l'autonomie aujourd'hui » et un ouvrage collectif intitulé Perspectives plurielles sur l'autonomie et ses paradoxes (Éditions des Archives contemporaines), à paraître en 2023.

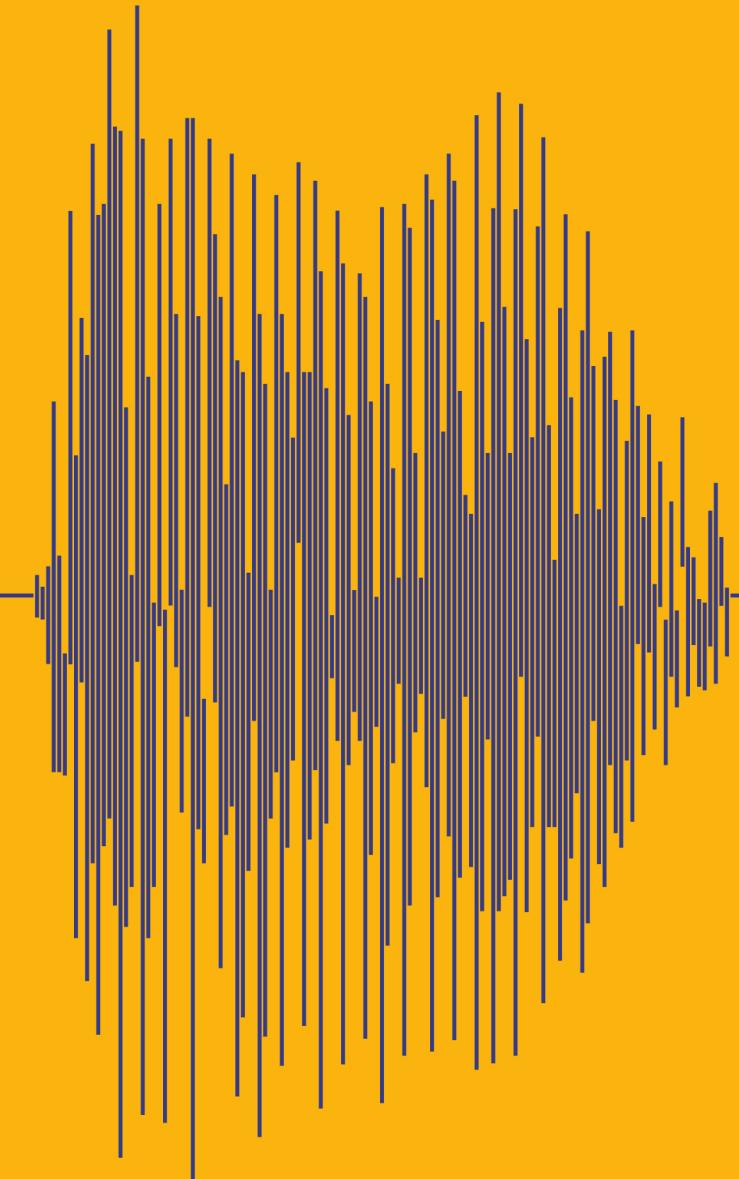
« Les plaisirs des tubes de 1921, et de 2021 »

John Mullen, Université de Rouen

Je travaille depuis plusieurs années sur l'utilité de la chanson populaire dans la vie des gens (j'ai mis en annexe une liste de mes travaux sur ce thème). A travers l'exploration de la chanson d'une période lointaine, ou d'une période plus récente telle que les années 1970, en me concentrant sur un genre particulier comme le music-hall ou sur une thématique particulière tel que l'antiracisme, j'ai voulu m'intéresser non pas aux artistes mais aux individus qui composent leur public. J'ai exploré avant tout l'aspect « théâtre participatif » de la chanson populaire, où le sentiment d'identification de l'auditeur – généralement avec le narrateur mais parfois avec le chanteur – permet de fournir des satisfactions, des encouragements et des plaisirs prévisibles.

Dans cette intervention, je voudrais mettre en lumière les constantes de la communication dans la chanson populaire, en comparant les chansons les plus vendues au Royaume-Uni de l'année 1921 et de l'année 2021. Le choix de deux années si éloignées a l'avantage de garantir une certaine distance critique difficile à trouver dans les discussions autour de la musique des années 1970 à nos jours. J'examinerai les conditions de production, les priorités esthétiques et narratives, les inquiétudes et les fantasmes exprimés dans les chansons afin de découvrir ce qui est relativement permanent dans la chanson populaire commercialisée d'un pays urbanisé. Par ailleurs, après un siècle qui a vu une transformation fondamentale dans la vie des gens ordinaires – un niveau d'éducation et de confort très amélioré, un meilleur traitement des enfants, une avancée dans l'égalité des droits (malgré tout ce qui est encore à gagner dans tous ces domaines), je chercherai à savoir si on peut parler de progrès en ce qui concerne le contenu et l'utilisation de la musique populaire à succès.

John Mullen est professeur de civilisation britannique à l'Université de Rouen-Normandie, et fait partie du laboratoire ERIAC. Il a publié deux livres sur la chanson populaire durant la Première Guerre, et plus récemment a écrit plusieurs articles sur l'utilité de la chanson populaire dans la vie de chacun de nous (voir son article « *What Has Popular Music Ever Done for Us? Pleasure, Identity and Role Play in UK Pop Music in the 1970s* » *Etudes Anglaises* 2018). Son approche est de voir les chansons populaires comme une sorte de théâtre participatif. Le créateur doit trouver qui le public voudrait faire semblant d'être pendant trois minutes... (Voir par exemple l'article « *La chanson populaire comme théâtre participatif*, de Mercedes Sosa à Triple X » 2020).



Centre de recherche & d'expérimentation sur l'acte artistique | CREAA

Les Instituts thématiques interdisciplinaires
de l'Université de Strasbourg & Inserm
dans le cadre de l'Initiative d'excellence

Savoir dans l'esprit anglophone:
représentation, culture,
histoire | Search | UR 2325
Université de Strasbourg

INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC
branche francophone d'Europe

iaspm