

Une sociologie des musiques populaires : lire Simon Frith

François Ribac

► **To cite this version:**

François Ribac. Une sociologie des musiques populaires : lire Simon Frith. François Ribac. Simon Frith: Une sociologie des musiques populaires, Labex/Les Presses du Réel, 2018, Collection Labex, 978-2-84066-929-6. hal-01926045

HAL Id: hal-01926045

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01926045>

Submitted on 19 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Préface

**UNE
SOCIOLOGIE
DES MUSIQUES
POPULAIRES :
LIRE
SIMON FRITH**

François Ribac

CHERCHONS TOUS LES PIONNIERS!

Conformément à l'injonction moderne, la plupart des auteur-e-s d'ouvrages sur l'histoire du rock, qu'ils soient journalistes ou académiques, sont constamment à la recherche des pionniers (presque exclusivement des artistes) qui ont (ré)inventé le rock et défriché de nouveaux territoires. Dans ce petit ouvrage, on prêtera également attention à des pionniers – un sociologue britannique et l'un des initiateurs de la politique publique en France en matière de rock – qui, tous deux, se sont intensément interrogés sur la signification du rock et des musiques populaires. Ces deux pionniers ont contribué chacun à leur manière à façonner ces mondes et ont en commun d'avoir mené avec d'autres leurs explorations. Lorsque l'on lit leurs écrits ou que l'on reconstitue leurs parcours on est également frappé par la dimension collective de leurs descriptions. On y trouve en effet une conjonction d'individus et de groupes de personnes, de technologies, de répertoires, d'institutions, de réglementations, d'événements, de circulations qui interagissent et donnent lieu à d'incessantes reconfigurations. Au lieu d'une progression linéaire où des artistes triés par ordre de grandeur – entourés « d'intermédiaires » et de consommateurs muets – se succèdent sans fin, une réalité plus complexe, plurielle et imprévue se dévoile devant nous. On discerne alors non seulement de grandes tendances nationales et internationales, mais aussi du local. Les anonymes et les gens ordinaires y sont les plus nombreux, même si, bien entendu, les stars comptent aussi. Les *success stories*

sont bien là, mais les échecs, les ratages et les vaincu-e-s ne sont pas non plus négligés. Si l'apport des activistes et des professionnels est considéré avec attention, celui – souvent décisif – des amateurs et des usagers est également pris en compte.

UN PIONNIER DES POPULAR MUSIC STUDIES

Ce volume de la Petite Collection du Labex Arts-H2H est principalement consacré au sociologue et critique musical britannique Simon Frith, figure majeure des *Popular Music Studies*¹, très certainement l'un des plus cités et respectés de la génération à l'origine de ce champ d'études. Avant de présenter ses deux textes inédits en français « Pourquoi les chansons ont-elles des paroles ? » et « L'industrialisation de la musique populaire »², parcourons les terrains que cet autre pionnier du rock a défrichés.

Frith est né en 1946 et aura donc 72 ans en 2018 au moment où ce livre sera publié. Il a débuté ses études universitaires en Grande-Bretagne mais a travaillé à sa thèse aux États-Unis, à Berkeley. Après avoir enseigné dans diverses universités britanniques, il a été nommé *Tovey Chair* à l'université d'Édimbourg en 2006 et y a travaillé jusqu'à sa retraite en 2017.

Au début des années 1980, constatant qu'il manquait un cadre où, conformément à une expression qu'il affectionne, les musiques populaires seraient prises au sérieux³, il a contribué à la fondation de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music), une entreprise conduite en compagnie d'autres chercheur-e-s comme Franco Fabbri, Peter Wicke, Richard Middleton, Dave Laing, Sheila Whiteley, Jane Fairley, Philip Tagg et bien d'autres. Dès leurs débuts, les PMS ont impliqué des chercheur-e-s issu-e-s de diverses

1 J'utiliserai dorénavant l'acronyme PMS pour *Popular Music Studies*.

2 Simon Frith, « Why Do Songs Have Words? » in Avron Levine White [éd.], *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*, Londres, Routledge, 1987, p. 77106. Simon Frith « The Industrialization of Popular Music », in J. Lull [éd.], *Popular Music and Communication*, 1992, Londres, Sage, 1992, p. 49-74. Ces deux textes sont également reproduits dans Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 209-238 et 93-118.

3 Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Aldershot, Ashgate, 2007.

disciplines académiques – sociologie, musicologie, anthropologie, philosophie, esthétique, cinéma, etc. –, du monde professionnel comme la presse et l'industrie musicale et de divers pays. Sans jamais renoncer à la sociologie, Frith a donc participé à la construction d'un espace thématique de recherche fondé – au moins idéalement – sur la pluridisciplinarité et où la musique populaire primait comme objet de recherche. Frith a ainsi contribué à un mouvement plus général qui visait à émanciper la recherche d'une logique par trop disciplinaire. Pari réussi ! L'IASPM est aujourd'hui un vaste hub international où une foule de publications, de colloques et d'ouvrages traitent d'une multiplicité de thématiques dans diverses langues et s'hybrident avec d'autres champs théoriques ou disciplines, *Gender Studies*, *Science & Technology Studies*, *Sound Studies*, ethnomusicologie, etc. Enfin, il faut également noter que l'essor des PMS s'est également traduit par la création de départements universitaires dédiés spécifiquement à l'étude et à la pratique des musiques populaires dans de nombreux pays. En somme, les PMS ont conquis l'espace auquel les pionniers de l'IASPM aspiraient.

DE LA CRITIQUE MUSICALE COMME UNE FORME DE SOCIOLOGIE

En parallèle à sa carrière académique, Frith a également été critique musical pour de nombreux journaux britanniques et nord-américains (notamment le magazine *Creem*) jusqu'à dans les années 1990⁴ et il a présidé le Mercury Prize de 1992 à 2016, une institution britannique indépendante qui récompense chaque année un album. Il n'a donc pas hésité à s'engager au sein de son champ d'étude, à commenter sa production musicale et à contribuer à l'émergence d'artistes. Là encore, cette situation n'est pas si courante.

Après avoir grandi avec Presley et assisté à l'ascension musicale et sociale des Beatles, de Bob Dylan, de David Bowie et Bob Marley, Frith a chroniqué les métamorphoses de la musique populaire. Tout au long des années 1980 et 1990, il a écrit sur différents styles de musique (le punk, la new wave, le hip hop, la world music, la house music,

⁴ Sur la carrière journalistique de Frith : <https://www.rocksbackpages.com/Library/Writer/simon-frith>.

la brit pop, le trip hop) mais aussi à propos de stars comme Michael Jackson et Madonna. Il a également assisté aux différentes transformations de la production et de la consommation : généralisation des méthodes de travail en studio des Beatles, essor du circuit des tournées et des festivals rock, passage au CD, mondialisation des images via MTV, avènement du DJaying⁵, crises successives de l'industrie discographique, généralisation du Web, apparition du peer to peer, de l'ordinateur, du téléphone portable...

La liste pourrait continuer longtemps.

Sans formation musicale, n'ayant pas pratiqué d'instrument, Frith a tracé son propre chemin pour parler des musiques qu'il aimait. Sa langue est toujours claire et intelligible, dépourvue de jargon, sans effets de style même lorsqu'il polémique. Les arguments s'enchaînent méthodiquement, le propos est explicité au fur et à mesure que la démonstration se déploie. Il ne mobilise ni catégories musicologiques – comme le font couramment les critiques d'opéra – ni jugement normatifs (« Le rock'n'roll c'est ça ! ») si courants dans la critique rock. Au contraire, ses critiques décrivent des situations précises d'écoute, un sentiment soudainement révélé par un morceau ou un interprète, une idée qui surgit grâce à la musique. Son expérience d'auditeur ou de spectateur est le plus souvent son point de départ. Et c'est à partir de ces points d'appui qu'il décrit ce qu'il a compris et apprécié dans une chanson, un album, une performance scénique. Cela peut alors l'amener ensuite à évoquer des questions plus générales (la situation des femmes, la représentation de la violence, le rapport à la voix, etc.). Comme on le verra dans l'article « Pourquoi les chansons ont-elles des paroles ? », ce souci de l'expérience ordinaire de la musique permet alors à Frith de repérer ce qui fait sens dans l'interprétation d'une chanson – un phrasé, le timbre d'une voix, un corps en mouvement. Il arrive ainsi à prendre au sérieux aussi bien les sons que les significations (attribuées par les acteurs) de la musique, et à mettre à jour comment nous passons de l'un à l'autre. Même si cette « technique de saisie » n'a pas été systématisée, elle indique une voie passionnante à parcourir pour de nombreux

⁵ Ce terme est utilisé pour désigner les programmateurs et animateurs de radio ou de night clubs et non pas des DJs dans l'acceptation actuelle du terme.

chercheur·es, ne serait-ce que parce qu'elle montre comment croiser sa passion d'auditeur avec des outils d'analyse, et ce dans l'espace public comme dans l'arène académique⁶. Un *continuum* attesté par le fait que la langue du Frith journaliste n'est pas véritablement différente de celle du Frith sociologue. Justement, penchons-nous sur sa production académique.

UNE CHRONIQUE MÉTICULEUSE DES MUTATIONS DES MUSIQUES POPULAIRES

Lorsque l'on fait la liste des ouvrages publiés par Frith, on s'aperçoit que ceux-ci ont traité des grandes mutations listées plus haut. Prenons quelques exemples. Paru en 1978, *The Sociology of Rock* appréhende le rock comme un monde social et détaille ses composantes : publics, production, diffusion, presse etc.⁷ Le rock n'est pas d'emblée là, mais il est l'objet d'une enquête sociologique soutenue par des études de terrain, la description des lieux de production, la discussion de son impact économique, la critique de la littérature existante. En 1981, *Sound Effects*⁸ présente une version partiellement remaniée de son premier ouvrage. *Art Into Pop* (1987)⁹ analyse les interactions entre le rock britannique des sixties/seventies et la sphère de l'art moderne, *Sound and Vision: The Music Video Reader* (1993) s'intéresse à la représentation et à l'économie de la musique à l'ère de MTV¹⁰. Prenant acte des reconfigurations induites par la numérisation de la musique et son partage sur le Web, Frith questionne la propriété intellectuelle dans *Music and*

6 Sur ce croisement entre journalisme et académie, voir la préface de Robert Christgau « An Essay on Journalism » [page XIII] ainsi que les articles « A Double Life with Low Theory: Notes Toward a Professional and Intellectual Biography » par Dave Laing [p. 75-90] et « Simon Frith; Crossover Critic » par Ulf Lindberg, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen et Hans Weiselyhaunet [p. 129-146.] in Marshall, L. & Laing, D. [éd.] *Popular Music Matters: Essays in Honour of Simon Frith*, London, Routledge, 2014.

7 Simon Frith, *The Sociology of Rock*, Londres, Constable, 1978.

8 Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll*, New York, Pantheon, 1981.

9 Simon Frith & H. Horne, *Art into Pop*, Londres, Routledge, 1987.

10 Frith, L. Grossberg & A. Goodwin, [éd.], *Sound and Vision: The Music Video Reader*, Londres, Routledge, 1993.

Copyright (2004)**11** et – dans un contexte où les concerts redeviennent la principale source de revenus – participe à une vaste enquête sur les spectacles musicaux dans *The History of Live Music in Britain* (2013)**12**. Il soutient et accompagne constamment l'émergence de nouveaux terrains de recherche notamment dans *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field* (2012)**13**. Lors de l'hommage qui lui a été rendu en 2016 à Edinbourg**14**, Frith déclarait que son travail avait principalement consisté en des collaborations et des dialogues. Même s'il a écrit de nombreux articles, critiques musicales et quelques livres seul, la plupart des ouvrages cités ici ont été écrits ou édités en collaboration avec d'autres chercheur-e-s. Idem pour les anthologies et les *readers* qu'il a coédités : *On Record* (1990)**15** qui répertorie des articles sur les musiques populaires, notamment antérieurs au rock, et *The Cambridge Companion to Pop and Rock***16** (2001) qui fait le point sur la pop music et le rock anglo-américain au moment même où sa domination et les modèles économiques qui y étaient adossés semblaient, à raison, s'estomper.

Publié en 1996 et constamment réédité depuis, traduit dans de nombreuses langues mais hélas pas en français, *Performing Rites* (1996) est probablement l'ouvrage où la pensée et la méthode de Frith sont exposées de la façon la plus aboutie**17**. Le livre débute par une

11 S. Frith & L. Marshall (éd.), *Music and Copyright*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2004.

12 Cette vasque fresque comprend déjà un premier volume: S. Frith, M. Brennan, M. Cloonan & E. Webster *The History of Live Music in Britain, Volume 1:1950-1967: From Dance Hall to the 100 Club*, Aldershot, Ashgate, 2013.

13 S. Frith & Thomas Zagorski, (éd.) *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, New York, Ashgate, 2012.

14 L. Marshall, & D. Laing, (éd.), *Popular Music Matters: Essays in Honour of Simon Frith*, Routledge, Londres, 2014.

15 S. Frith & A. Goodwin, *On Records. Rock, Pop and the Written Word*, Londres, Routledge, 1990.

16 S. Frith, W. Straw & J. Street, (éd.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

17 S. Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

séquence quasi cinématographique au cours de laquelle quelques universitaires se retrouvent lors d'une conférence. À l'issue du repas, l'un d'eux commence à passer des disques et aussitôt d'âpres discussions s'engagent, chacun s'efforçant de faire valoir son point de vue sur ce qui est diffusé, de faire entendre aux autres ce qu'il perçoit. À la façon de cette scène d'anthologie, l'ouvrage s'applique à démontrer combien la culture populaire est basée sur la discussion et le dissensus. Une analyse qui amène d'ailleurs Frith à reprocher à Bourdieu de trop circonscrire la distinction au processus par lequel la légitimité sociale s'exprimerait¹⁸. De nombreux exemples permettent de montrer que la diversité des espaces et des acteurs génère des énonciations et choix contradictoires; ainsi une radio publique, un disquaire, un label de disques, un amateur ne recourent pas aux mêmes étiquettes pour classer des genres musicaux, car précisément leurs espaces de classification et leurs objectifs diffèrent. L'ouvrage examine aussi de façon critique la pertinence de certains clichés tels, par exemple, le fait d'associer la sexualité et la pulsation. Comme souvent, cette opération de déconstruction ne vise pas seulement les critiques de la culture populaire mais aussi certains de ses défenseurs, dont les valeurs sont souvent l'exact symétrique de ceux du « camp d'en face ». Enfin, *Performing Rites* affirme la centralité de la performance dans les musiques et les cultures populaires. Pour Frith, la performance scénique pop (ou celle que l'on imagine en écoutant un disque) a comme spécificité de mettre en tension une personne privée (par exemple Janis Joplin) qui s'expose en tant qu'elle-même et une personne publique (Janis Joplin en train de se produire sur la scène). Et c'est la mise à l'épreuve de ces deux registres – qui évoque celle des athlètes dans le sport – qui est appréciée et évaluée. Dans ses mots :

« The “act” of singing is always contextualized by the “act” of performing¹⁹. »

¹⁸ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

¹⁹ S. Frith, *Performing Rites*, *op. cit.*, page 211.

Autre caractéristique de l'ouvrage, Frith se réfère à une grande variété de terrains ; situations vécues par l'auteur, observations, scènes de films, citations de la littérature académique ou de la presse, extraits de chansons d'artistes renommés ou peu connus, avec une attention particulière pour les femmes. Certains de ces nombreux matériaux proviennent par ailleurs de sphères non anglophones, chose suffisamment rare pour être soulignée. Cette façon de considérer tous les moments du monde social comme des matériaux dignes d'intérêt rappelle le goût d'Erving Goffman pour les interstices et il est vrai que l'approche de Frith, formé aux États-Unis, a beaucoup de points communs avec la sociologie interactionniste de ce dernier. Sa conception de la performance évoque effectivement la façon dont, en s'inspirant du théâtre, Goffman décrit comment différents niveaux d'expérience s'imbriquent dans la vie sociale. Toutefois, Frith n'en vient jamais à décliner *in fine* une grammaire comme le fait Goffman dans *Les Cadres de l'expérience* ou Howard Becker dans *Les Mondes de l'art*²⁰. Plus proche du Wittgenstein pragmatiste²¹, il s'attache à faire surgir les contradictions et les apories des idées qu'il critique mais ne cède jamais à la tentation de la modélisation, il en reste à ce que Dave Laing appelle très justement une *low theory*²². Sans doute parce qu'il s'intéresse moins à la façon dont la négociation entre les acteurs permet de faire tenir le monde social – comme le font les interactionnistes ou l'ethnométhodologie²³ – qu'à ce qui rend le monde divers et dynamique et sûrement parce qu'il se méfie des systèmes²⁴. À ma connaissance, sa bibliographie ne comporte aucun traité de méthode ou de théorie générale.

20 H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

21 L. Wittgenstein, *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1971.

22 In L. Marshall & D. Laing, [éd.], *op. cit.*, p. 75.

23 H. Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007.

24 Remerciements à Jérôme Denis pour avoir suggéré cette piste.

QUE NOUS DISENT LES CHANSONS POP?

Le premier des textes de Frith publié ici s'intitule « Pourquoi les chansons ont-elles des paroles? ». Il est d'abord paru en anglais en 1987, dans un ouvrage collectif dirigé par Avron Levine White et intitulé *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. Il figure également dans le recueil *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*²⁵ qui compile les principaux articles de Frith tout au long de sa carrière académique, publié en 2007 dans la prestigieuse collection "Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series". Cet article semble important à plus d'un titre. D'abord parce que Frith l'a lui-même sélectionné pour cet ouvrage-bilan. Ensuite, car on y trouve un condensé remarquable sur la manière dont Frith aborde son champ d'études et discute du contenu des productions. Enfin, parce que les critiques qu'il adresse aux fondateurs des *Cultural Studies* et à leur conception de la culture permettent de mieux préciser sa relation avec ce courant.

L'article s'intéresse en premier lieu à toute une série d'analystes, en particulier des sociologues, qui tout au long des années 1950 et 1960 pensaient que la production standardisée de Tin Pan Alley²⁶ constituait une sorte de décalque des classes populaires et de leurs besoins. Frith souligne la prédilection particulière de ces théoriciens pour les paroles des chansons populaires et montre que celles-ci sont tantôt considérées comme le témoignage de l'inculture des masses, tantôt comme des reflets des transformations qui les affecteraient. Il pointe alors une première contradiction : le peuple serait privé de cadre authentique pour s'exprimer mais la culture de masse exprimerait néanmoins... ses « aspirations » ! Frith remarque également que les exemples choisis par ces critiques de la culture de masse semblent souvent sélectionnés pour confirmer leur jugement *a priori*.

Il s'intéresse aussi à un autre groupe d'analystes qui considère que les paroles des chansons expriment plutôt des contradictions au sein des classes populaires que des reflets directs. Certains interprètent

25 S. Frith, *Taking Popular Music Seriously*, op. cit., p. 209-238.

26 Tin Pan Alley désigne un conglomérat d'éditeurs de musique (le plus souvent populaire) implantés dans le quartier de Broadway à New York et dont la naissance est généralement située entre 1875 et 1900.

par exemple les nouvelles thématiques présentes dans les lyrics du rock des sixties comme la manifestation de la multiplication des labels indépendants. On retrouve ici la trace du schéma marxiste le plus simplifié selon lequel les superstructures sont des reflets déformés des forces productives. Évidemment, une telle approche ne nous dit pas ce qui a permis à ces nouvelles formes de production d'émerger, c'est-à-dire qu'elle ignore le rôle que le public a joué dans l'essor du rock. Sans compter qu'il est problématique de décrire d'une façon si unilatérale les dynamiques à l'œuvre dans le monde social²⁷.

L'article passe également en revue différentes théories qui s'attachent à démontrer l'effet néfaste que la musique standardisée et les paroles à l'eau de rose exerceraient sur ceux et celles qui les écoutent. En d'autres termes, l'idée, encore très répandue de nos jours, que l'aliénation des masses est en grande partie provoquée par les produits culturels infantiles qu'elles consomment. Parmi ces analystes, et notamment l'un des pères fondateurs des *Cultural Studies*, Richard Hoggart²⁸, certains cherchent néanmoins à sauver des répertoires déterminés qu'ils jugent plus authentiques, plus en conformité avec la réalité des classes et des peuples dont ils émanent. Certains auteurs trient alors entre le bon grain et l'ivraie de la culture de masse à partir de leur jugement sur la qualité ou la médiocrité des paroles; la poésie de Dylan versus la trivialité des Beatles, le rock contre la variété du Brill Building, le blues versus la pop, le folk issu d'une société traditionnelle opposé à la production industrielle de chansons etc. Face à ces approches centrées sur l'authenticité, Frith conteste que l'on puisse établir un lien direct entre les paroles d'une chanson et tel ou tel groupe social ou racial. Il montre bien que, dans la plupart des cas, la « nature » de ces groupes sociaux (Afro-Américains, classes populaires, travailleurs du Sud des USA, etc.) est supposée avant même que l'« analyse » ne débute. Considérés comme homogènes, ces groupes sont

27 Cette approche unilatérale et mécaniste est aussi proposée par Richard Peterson lorsqu'il explique l'ascension d'Elvis par la multiplication de petites stations de radio diffusant de la musique enregistrée dans les années 1950 aux USA. « Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissance du rock », in P. Mignon, & A. Hennion, (éd.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos/Vibrations, 1991, p. 9-39.

28 R. Hoggart, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

essentialisés, voire racialisés pour les Afro-Américains. Même lorsque les analystes s'appuient sur le caractère « réaliste » des paroles pour attester qu'elles correspondent à la vie « réelle », l'univocité de leurs interprétations apparaît clairement. Ainsi, ceux qui affirment que le blues témoignerait – de façon réaliste – de la souffrance des Noirs passent totalement à côté de l'humour de ses textes, mésestimant la façon dont l'argot reconfigure le langage et partant le réel. Ils ne voient pas que plutôt que de décrire ou refléter la « vraie » vie des Afro-Américains, le blues ouvre un espace d'expression et de souveraineté, y compris lorsqu'il évoque des situations sordides. Une chanson n'est donc pas, pour Frith, un véhicule qui transporte une « réalité sociale », c'est une forme spécifique, une narration qui, grâce à son propre vocabulaire, produit son propre espace. Celui-ci varie non seulement selon les époques et les territoires mais aussi en fonction des personnes, des moments, de configurations d'écoute. Une chanson n'a pas non plus de pouvoir propre, il faut que les auditeurs lui confèrent du sens pour qu'elle agisse. Après avoir étudié les limbes de l'interprétation des paroles, Frith fait alors atterrir l'avion. Comment écoutons-nous une chanson et qu'écoutons-nous exactement ? Frith rappelle – revoilà l'expérience ordinaire ! – que nous écoutons *la voix* d'un chanteur, sa façon d'accentuer un mot, que nous regardons ce que *son corps* nous dit pendant une performance, que c'est de l'interprétation et des interprètes « que surgit le sens **29** ». En d'autres termes :

« C'est le son de la voix, et non les mots chantés qui nous indique ce que les chanteur-euses veulent *vraiment* dire**30**. »

On laisse aux lecteurs et aux lectrices le soin et le plaisir de lire cette puissante *coda* où Frith détaille comment la performance des interprètes et l'expérience des auditeurs-trices s'imbriquent étroitement. Notons cependant quelques points. Premièrement, la critique de l'analyse textuelle et de son unilatéralisme traduit le scepticisme de Frith vis-à-vis des approches sémiologiques et musicologiques

29 Voir *infra* page 60.

30 *Ibid.*

lorsqu'elles prétendent mettre au jour la qualité intrinsèque d'une production. Car pour opérer ainsi, il leur faut vider le monde, faire rétrécir la chanson jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un fragment que l'on peut alors faire parler³¹. À cela, Frith oppose une sorte de « musicologie pragmatique » qui s'appuie autant sur l'analyse de l'interprétation et de la performance que sur ce qu'en disent les auditeurs-trices. Cette façon de faire vise fondamentalement à saisir comment les gens attribuent une signification à des chansons et des interprètes, leur confèrent (ou leur dénie) de la qualité. C'est ce processus qui constitue pour lui la seule prise possible avec le « réel ». Enfin et conséquemment, son approche est peu compatible avec celle des *Cultural Studies*. Voilà ce qu'il en dit ailleurs :

« [...] Les *Cultural Studies* cherchent à déterminer comment les activités humaines sont socialement déterminées. Dans ce sens, elles sont nécessairement politiques et s'intéressent aux minorités, aux marges, à la résistance. En définitive, l'objectif primordial des *Cultural Studies* est d'interpréter alors que la sociologie, en revanche, commence par la description. Du point de vue du sociologue, tout ce qui se passe dans la société est intéressant, c'est la base de l'anthropologie. Vous n'injectez pas de valeurs dans votre approche : vous ne dites pas "ce style de musique est bon", mais vous observez comment la musique constitue une partie des échanges sociaux et la façon dont les gens vivent cette relation. C'est cela qui vous intéresse et vous motive. D'un point de vue sociologique, toute musique est socialement intéressante³². »

31 Pour une critique de la « musicologie de texte » par un musicologue voir N. Cook, *Music, imagination and culture*, Oxford, Clarendon Press, 1990. L'apparition d'une musicologie résolument empirique et des *performances studies*, remiseront-ils la décontextualisation aux oubliettes ? Rien n'est moins sûr, on continue de nous expliquer dans maints colloques que les Beatles sont bons en s'appuyant sur un enchaînement d'accords ou un son de guitare électrique.

32 F. Ribac, « Du rock à la techno, entretien avec Simon Frith », *Mouvements*, 42, p. 74.

Cette divergence est à souligner alors même qu'il est courant de lire et d'entendre en France que les *Popular Music Studies* sont issues ou sont une branche des *Cultural Studies*. Or si la confluence, les dialogues, les enchevêtrements entre ces deux champs sont évidents et avérés, y compris dans les travaux de Frith, il serait faux de les affilier aux *Cultural Studies*. Cela ne l'empêche pas d'adopter des positions politiques, son féminisme est par exemple affirmé dès *Sociology of Rock*, mais jamais il ne pose d'identité entre une forme culturelle et ce qu'elle exprimerait. Ce qui l'intéresse ce sont les divers processus par lesquels divers acteurs attribuent du sens à la musique.

MUSIQUE(S) ET TECHNOLOGIE(S)

Le deuxième texte que nous publions s'intitule « L'industrialisation de la musique populaire ». Il est également paru en 1992 dans un ouvrage collectif intitulé *Popular Music and Communication*³³ dirigé par James Lull. Comme précédemment, l'article traite une fois encore de la question de l'(in)authenticité des musiques populaires mais en s'intéressant cette fois-ci à leur dimension technologique. Frith se demande en effet si la musique (populaire) est (était) déjà là avant son industrialisation ou, pour le dire autrement, si elle pourrait être dissociée des technologies de reproduction sonore. Autant le dire d'emblée, la réponse est négative³⁴ ! L'article montre que la production et l'écoute de la musique pop ne peuvent être séparées des médiums par lesquels la musique est produite, transportée et consommée. Depuis l'invention et la diffusion du phonographe par la firme d'Edison en 1877, l'expérience de la musique est intimement liée à son enregistrement et c'est *par* ces supports enregistrés que nous y accédons. De même, depuis que la radio est entrée dans la plupart des foyers du monde occidental dans le deuxième quart du XX^e siècle,

33 La traduction est celle de l'édition de 1992 et reproduite dans *Taking Popular Music Seriously* [op. cit., 2007]: S. Frith, « The Industrialization of Popular Music » in James Lull [éd.], *Popular Music and Communication*, Londres, Sage, 1992, p. 49- 74.

34 Les lecteurs familiers avec les travaux académiques anglophones remarqueront que j'adopte la convention consistant à présenter des résultats dès le début de la présentation. On notera qu'aucun des deux textes de Frith ne se plie encore à cette façon de faire. Mais dans *Performing Rites* [1996], la règle est adoptée et appliquée avec une très grande rigueur.

la musique se propage plus loin que l'endroit où elle est exécutée et sa déterritorialisation est une composante essentielle de nos vies et des sociétés contemporaines. De même, le travail de studio ou l'amplification d'un instrument ou d'une voix sont des composantes organiques des musiques populaires. Or, ces différents processus de production, de commercialisation et de consommation sont fréquemment suspectés – y compris au sein des musiques populaires – de subvertir la musique, de contraindre les artistes à des compromis et de manipuler les consommateurs. D'une façon voisine, on accuse régulièrement certaines technologies d'attenter à la qualité de la musique. D'où deux questions : l'industrie est-elle une entité homogène capable d'imposer ses vues et ses nouvelles technologies aux consommateurs et aux artistes ? Y a-t-il des sauts technologiques où soudain tout change ? À ces questions, Frith répond, premièrement, que l'industrie musicale est foncièrement hétérogène et que son histoire est une suite de batailles entre différents acteurs, où les échecs et les faillites sont au moins aussi nombreux que les conquêtes. Une histoire qu'il est hasardeux de réduire à la bataille des petits contre les grands, des indépendants contre les majors. Deuxièmement, réfutant l'illusion moderne d'une suite de révolutions, il montre que l'histoire de la reproduction sonore présente au contraire de remarquables continuités, et en particulier que l'introduction de nouvelles technologies est une composante essentielle du marché de la musique. Troisièmement, il insiste sur le rôle crucial des consommateurs et des amateurs, non pas seulement parce qu'ils/elles arbitrent entre les différents opérateurs du marché mais aussi parce ce sont eux/elles qui, bien souvent, inventent nombre d'usages qui s'imposent.

Plutôt que de détailler sa démonstration, on se contentera de quelques courtes remarques quant à la méthode adoptée par Frith. Si dans le texte précédent, celui-ci a patiemment décortiqué et réfuté les diverses théories du reflet, il choisit ici de se placer sur le terrain historique, débutant son récit à la fin du XIX^e siècle. La description et l'analyse de différentes crises (passage au gramophone, moment Beatles, introduction des cassettes, etc.) lui permettent alors d'étayer ses différentes thèses et de réfléchir avec recul et mesure à la disparition programmée du vinyle et à l'essor du CD qui s'annonce

au moment où il écrit son papier. Pour conduire cette enquête, il faut noter que Frith croise plusieurs histoires : celle de l'industrie phonographique, des médias, des technologies de reproduction sonore, de l'économie de la musique et des genres musicaux. Cette méthode lui permet d'éviter les récits téléologiques et internalistes au cours desquels chaque étape semble s'enchaîner « naturellement » avec la précédente. On peut également remarquer qu'au lieu de parler de façon générale d'une technologie ou d'une énergie (par exemple l'électricité), Frith parle d'objets et de systèmes technologiques précis et sans oublier leurs usages. En d'autres termes, il ne fabrique pas d'ontologies technologiques, point qui résonne fortement à l'heure où l'on parle de plus en plus du « numérique » sans dire de quoi l'on parle exactement. En procédant à ces croisements circonstanciés, Frith restitue la complexité des interactions entre différents acteurs, divers objets, divers espaces et sphères d'activités, les façons dont les techniques deviennent (ou pas) sociales. Sa restitution de plus d'un siècle de mutations atteste que rien n'est jamais joué, que les protagonistes d'une nouvelle phase – esthétique, technologique-industrielle – avancent le plus souvent à tâtons. Enfin, cette façon de prendre au sérieux les technologies associées à la musique peut être considérée comme une sorte d'esquisse des *Sound Studies*³⁵ tandis que son histoire plurielle n'est pas sans évoquer l'histoire connectée³⁶. À nous d'inventer à partir de là de nouvelles voies et comme le dit Frith : « Que la lutte pour le plaisir continue³⁷ ! »

35 Voir par exemple T. Pinch & K. Bijsterveld, [éd.], *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012. Pour un exemple de circulation des savoirs dans le monde social et la façon de les saisir : Jonathan STERNE, *Une histoire de la modernité sonore*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy, Paris, La Découverte/Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale », 2015.

36 On pense par exemple aux travaux de l'historien Sanjay Subrahmanyam et à son ouvrage *Vasco de Gama*, traduit de l'anglais par Myriam Dennehy, Paris, Alma, 2014.

37 Voir *infra* page 109.