



Volume !

5 : 1 (2006)

La Presse musicale alternative

Claire Guiu

« Géographie et musiques : quelles perspectives ? »

Compte-rendu de la journée d'étude du 8 juin 2006
au Centre Malesherbes de l'Université Paris IV-
Sorbonne.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Claire Guiu, « « Géographie et musiques : quelles perspectives ? » », *Volume !* [En ligne], 5 : 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 25 octobre 2015. URL : <http://volume.revues.org/670>

Éditeur : Éd. Mélanie Seteun

<http://volume.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/670>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

note^s de lecture

K. Hammou, A. Pecqueux, O. Roueff & J.-C. Sevin (eds), 2006. *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales*, Actes des Journées d'études des 13 et 14 octobre 2005, Marseille, SHADYC, Vieille-Charité, mars 2006.

(Textes disponibles sur le site du SHADYC, <http://shadyc.ehess.fr/sommaire.php?id=323>)

Les actes des journées d'études, organisées à Marseille en octobre dernier, intitulées « L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales » viennent de paraître sur le site du SHADYC (EHES, Marseille). Comme le rappelle Anthony Pecqueux en introduction, leur but n'était pas de réunir des chercheurs travaillant sur la musique mais de présenter les travaux « des chercheurs adoptant un certain regard sur la musique » et d'opérer ainsi un pas de côté par rapport à une somme des savoirs ». Par « expérience musicale », expression qui a servi de fil conducteur aux différentes contributions, il faut donc comprendre trois dimensions concomitantes : celle des acteurs mis en présence, celle de leurs actions et de leurs paroles, celle du jeu des situations.

S'attachant tout d'abord aux acteurs et aux pratiques musicales, les interventions de Morgan Jouvenet sur les musiques électroniques et le rap, puis celle de Fabien Hein sur le rock, montrent comment les multiples « tactiques » déployées par les musiciens sont au fondement de la musique elle-même. Au-delà des différences de styles musicaux, ils ont en commun d'analyser, en situation, les manières de faire de la musique et de montrer que ces dernières sont bien plus évolutives et inventives que ne le suggèrent les analyses sociologiques et économiques classiques. Souvent en marge des réseaux « industriels » de production, les musiciens étudiés valorisent l'autoproduction, les réseaux informels et la gestion personnelle de leur carrière autant que la mise en place de dispositifs de citations et de légitimation référentielle.

Ainsi, des acteurs situés, nous passons ensuite aux situations d'écoutes musicales « incorporées ». L'analyse ethnographique d'une séance d'échauffement des conteurs menée *in situ* (au sein du Labo de la maison du conte) par Anne-Sophie Haeringer montre que l'écoute est certes, une affaire

cognitive mais qu'elle est aussi et surtout une activité corporelle située. En musique, cette écoute se mêle aux objets, aux lieux, aux pratiques pour construire ce que Juliette Dalbavie appelle les formes de l'attachement¹. Travaillant sur les fans de Brassens à partir des lieux de sa commémoration (sa tombe à Sète, le musée qui lui est consacré), elle déploie une méthodologie originale susceptible de mettre en lumière les multiples dispositifs physiques et verbaux déployés par les personnes qui aiment Brassens. Fan, passion, amour de la musique, autant de mots qui posent la question de savoir ce que nous faisons de la musique et ce qu'elle nous fait faire. Double jeu donc que l'on retrouve aussi dans l'article de Maylis Dupont. À partir d'un dispositif expérimental mêlant écoute et interprétation d'un morceau inconnu puis d'un morceau choisi par l'amateur interrogé, elle insiste, à rebours de la conception bourdieusienne, sur l'importance de considérer l'objet musical lui-même autant que les multiples relations, individuelles et collectives, qu'il induit.

La dernière partie enfin, plus étrangement baptisée « Situations vives », se concentre sur l'expérience musicale dans le jazz. Dans la continuité des « attachements » abordés précédemment, Wenceslas Lizé s'intéresse quant à lui aux conversations *in situ* entre amateurs. Reposant ainsi les problèmes méthodologiques liés à la posture du chercheur face à l'objet étudié, il invite à considérer les paroles comme des fragments signifiants, constitutifs de nos goûts et de nos passions musicales. Bref, au fil des mots, il met en évidence comment la grammaire verbalisée de nos expériences musicales peut déboucher sur une esquisse des figures de l'amateur. Fermant la marche, Jocelyn Bonnerave aborde quant à lui l'aspect performatif de la musique. À partir de la pragmatique batesonienne et de l'interactionnisme goffmanien, il propose d'analyser les stages de jazz auquel il a participé. S'attachant précisément aux « cadres » inhérents à toute pratique musicale (règles d'un exercice, conditions géographiques, hiérarchie entre les musiciens), il montre ainsi que la musique loin d'être figée se construit, qu'elle est le résultat d'interactions toujours renouvelées entre musiciens, spectateurs et environnement.

En conclusion de ces actes, l'anthropologue Olivier Roueff souligne et insiste sur la richesse de ces analyses qui ne renouvellent pas les oppositions micro/macro comme pourrait le penser la sociologie classique, mais qui aident au contraire à comprendre l'une par rapport à l'autre. Et d'ouvrir sur une proposition résumant bien les journées et leurs enjeux : les expériences reposent sur des jeux d'échelles ayant pour point d'entrée des acteurs, des événements, des épreuves.

1. Terme emprunté et faisant explicitement référence aux travaux actuels de la sociologie de l'innovation et plus précisément à ceux, « musicaux », d'Antoine Hennion portant sur le goût des amateurs.

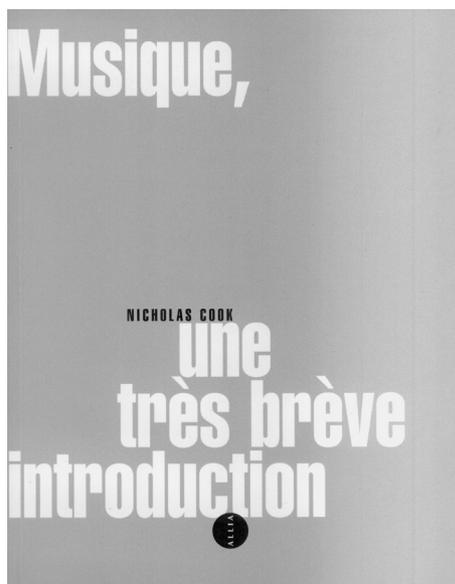
Bref, ces actes soulignent le renouvellement, en France, des recherches musicales actuelles en sciences sociales tant sur le plan des objets originaux présentés que sur les problématiques méthodologiques et conceptuelles développées. Critique à l'égard de la posture du chercheur transcendant et de la non considération des objets en situation, ces approches partagent cette conviction que la musique n'est pas uniquement un objet, une économie, une représentation sociale mais bel et bien le résultat toujours inachevé d'expériences individuelles et collectives situées. Cette ouverture est salutaire face aux évolutions culturelles actuelles. Espérons qu'elle fasse des émules dans les différentes disciplines représentées ici et qu'elle appelle à d'autres journées du même type.

Vincent ROUZÉ, docteur en Information et Communication,
Chercheur associé CEMTI, université Paris 8. vi_rouze@yahoo.fr

Nicholas COOK, 2006. *Musique, une très brève introduction*[1998], trad. Nathalie Gentili, Paris, Allia.

Musique. Une intense problématique se cache derrière le choix de ce simple terme comme titre d'une récente traduction d'un essai du musicologue anglais Nicholas Cook. Car si à l'aube du xx^e siècle l'idée de « musique » avait la limpidité d'une évidence, renvoyant de manière univoque à la tradition musicale artistique occidentale, il ne saurait en être de même cent ans plus tard, quand « les moyens modernes de communication et la technologie de reproduction sonore ont fait du pluralisme une réalité quotidienne » (p. 7). Il s'agit là certes d'un lieu commun, mais qui se transforme en défi pour le chercheur lorsqu'il persiste à traiter de la musique au singulier, tout en ayant reconnu le contexte multiculturel et post-colonial dans lequel s'insère son propos. L'auteur trouvera dans le pragmatisme — terme qui n'est ici pas utilisé — et la revalorisation de l'idée de performance une clé pour repenser la musique de façon unitaire sans pour autant retomber dans les ornières d'un essentialisme des valeurs... occidentales.

La tradition de pensée héritée du xix^e siècle ne rendant pas justice à la diversité des pratiques et des expériences désignées par le mot « musique », Cook commence par déconstruire la doxa



soutenant l'hégémonie de la musique classique par un « retour à Beethoven » (chapitre 2). Après un rappel historique sur la construction de la subjectivité musicale bourgeoise (l'autonomisation de la musique, l'institution du concert, l'idée de génie, de contemplation, la capacité de la musique à transcender le temps et l'espace pour devenir un objet désincarné, etc.), l'auteur s'arrête un long moment sur cette curieuse invention du XIX^e siècle : le « musée musical ». L'idée de canon, de répertoire ou encore d'un « musée imaginaire » où il faudrait absolument conserver les chefs-d'œuvre de notre patrimoine coïncide historiquement, au moment de la mort de Beethoven, avec l'avènement de la catégorie de « grande » musique, et permet de séparer les objets « du contexte dans lequel ils étaient employés et mis en valeur pour pouvoir les juger d'après un critère de beauté intrinsèque, unique et universel » (p. 37-38). Ce canon consiste dans

la transformation de quelque chose que l'on *fait* en quelque chose que l'on *connaît*¹. Ce parti pris trouvera sa pleine expression dans une esthétique qu'on pourrait qualifier d'optico-centrée, dans la mesure où elle situe l'essence de l'œuvre musicale non pas dans sa réalisation sonore mais dans la partition. Or, l'auteur nous rappelle qu'une telle conception conduit à faire de la musique un « objet

1. Auparavant, la musique jouée était exclusivement contemporaine et on a commencé à ressortir de l'oubli la musique de Bach, ce n'est pas un hasard, après la mort de Beethoven. Cook donne à plusieurs reprises des éléments de réflexion sur les transformations actuelles du canon musical, notant que celui-ci comprend désormais certaines œuvres du rock ou d'autres musiques populaires comme le jazz. Le rock, pas moins qu'une autre musique, n'échappe à sa patrimonialisation qui le coupe de son ancienne fonction sociale. Néanmoins, en vertu de sa qualité de musique interprétée plutôt que composée (voir infra), la musique populaire n'entre pas si aisément dans le répertoire, ou seulement sous la forme de l'enregistrement discographique. Nous avons là un argument qui revalorise curieusement le terme, parfois remis en question en France, de « musiques actuelles ». Celui-ci à en effet le mérite de mettre l'accent sur l'idée que la musique populaire ne prend son sens que dans l'interaction avec son public, dans son *actualité*. Que la patrimonialisation du rock se heurte à son attachement consubstantiel à l'idée de performance n'est peut-être finalement pas si dommageable et signe toute la spécificité des musiques populaires.

imaginaire » (chapitre 4) et nourrit le fantasme d'une œuvre idéale que son interprétation ne ferait que trahir. Pour Cook, il semble clair que sans « réalisation mondaine », une telle œuvre n'existe tout simplement pas. La notation écrite est une médiation nous permettant de vivre la musique en l'arrachant à l'expérience du temps vécu, celui de l'interprétation. L'altération que constitue cette représentation écrite est pourtant nécessaire, c'est en quelque sorte la condition d'une pratique réflexive sur la musique, d'une ethno-théorisation qui n'est évidemment pas l'apanage de la seule culture occidentale. En effet, « *toutes* les cultures musicales sont fondées sur la représentation, qu'elle soit notationnelle, gestuelle, ou autre » (p. 77). Mais l'écueil dans lequel semble avoir sombré la tradition classique est de confondre cette médiation avec l'expérience même de la musique qu'elle était censée représenter². D'où cette critique par Cook du musée imaginaire qui repose finalement sur une confusion entre l'objet de représentation et l'expérience temporelle.

Cette emphase sur la performance, sur l'expérience vécue, est le véritable champ de bataille de l'auteur et signe son attachement au renouveau des *cultural studies* anglo-saxonnes qui abordent sans complexe le point de vue et les objets des cultures populaires comme nouveau point de départ de leurs recherches. Témoin cet extrait d'un article où il définit ses rapports avec sa discipline :

Pour des raisons remontant au XIX^e siècle et à la formation de la discipline sur le modèle de la philologie, la place occupée par l'étude de textes écrits en musicologie (j'entends la musicologie de la musique classique occidentale) est démesurée et n'aborde qu'un aspect seulement de la fabrique musicale. L'une des tâches que la musicologie doit encore accomplir aujourd'hui est de traiter de la musique en tant que performance — ce qui revient à dire la musique telle qu'elle est vécue dans la vie de tous les jours par pratiquement tout le monde (à l'exception des musicologues, serait-ce tenté de rajouter). (Cook, 2004a : 7)

Mais l'originalité de sa position repose sur un certain art de la nuance. Il ne rejette pas en effet toute analyse de la musique dans sa dimension d'œuvre fixée, mais note que la musique occidentale tend très fortement par son histoire à se rapprocher d'une esthétique de la seule représentation. Il la considère dès lors comme « une magnifique exception » et non comme un modèle à partir duquel juger le reste des productions musicales. Dans cette optique, elle reste une « interprétation de » alors que les musiques populaires modernes ou d'autres traditions orales sont des « interprétations », tout court. Voilà pourquoi il est souvent vain de vouloir les analyser avec les méthodes traditionnelles

2. Dans son article sur « Forme et Syntaxe » (Cook, 2004b), l'auteur revient en ce sens sur la confusion entre *description* et *prescription* à propos de la « forme sonate », dont la structure est rarement perçue comme telle par l'auditeur. On *devrait* entendre ce qu'il y a écrit sur la partition, et pourtant, ça n'est pas le cas...

de la musicologie. Au contraire, c'est la musique classique qui a grand besoin d'être étudiée selon le prisme de la performance, et en ce sens la musicologie classique aurait beaucoup à apprendre de l'ethnomusicologie ou des « popular music studies » (voir Cook, 2004a : 22-23). Et l'auteur de noter que cette prise de conscience de l'importance de notre propre participation dans la musique — considérée comme fait social plutôt que comme objet éthéré offert à notre contemplation — a été peu à peu réalisée et a réussi à bouleverser le champ académique (anglo-saxon pour le moins) depuis deux décennies, donnant lieu à une « nouvelle musicologie ». Les deux derniers chapitres sont consacrés à ces changements (« Musique et académie », « Musique et genre »).

Notons pour terminer que dans cet ouvrage, Nicholas Cook propose finalement un état des lieux de la recherche internationale en musicologie tout à fait salulaire de ce côté ci du *channel*. La présentation de cette « nouvelle musicologie » s'avère être stimulante et riche en perspectives pour l'étude de *toutes* les musiques. Elle inaugure sans doute une recherche maintenant libérée de l'omniprésence d'un concept désormais dépassé qui désire laisser place à la prise en compte des pratiques réelles des multiples communautés musicales. En considérant que seule une attention à la dimension performative de la musique peut nous permettre de les envisager toutes sans avoir besoin de les hiérarchiser, Cook n'est pas loin de réussir son objectif annoncé dans l'avant-propos : « Déployer une carte sur laquelle pourrait, en principe, figurer chaque musique. »

Emmanuel PARENT, doctorant en anthropologie,
LAHIC-IIAC, EHESS-Paris, eparent@seteun.net

Orientation bibliographique

Cook, Nicholas (2004a), « Making music together, or improvisation and its others », *The Source, Challenging Jazz Criticism*, Leeds College of Music, p. 5-25.

—, (2004b), « Forme et syntaxe », in Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2, « Savoirs musicaux », Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 162-188.

Une liste exhaustive de la bibliographie de Nicholas Cook est disponible sur le site http://www.rhul.ac.uk/Music/Staff/NickCook_P.html

comp^{te- rendu}

« **Géographie et musiques : quelles perspectives?** », Compte-rendu de la journée d'étude du 8 juin 2006 au Centre Malesherbes de l'Université Paris IV-Sorbonne.

Les associations fréquentes de termes géographiques et musicaux dans le paysage lexical évoquent une relation socialement admise entre musique et territoire. Ne parle-t-on pas en effet de « musique régionale » ou « nationale », « musiques du monde », musiques urbaines, rurales ou encore « musiques du paysage »? Plusieurs intitulés d'événements culturels ou d'œuvres artistiques de « musique spatiale » participent de cette tendance... La rencontre entre espace, territoires et musiques est donc exprimée verbalement, manifestée et entendue, tant sur le terrain des compositions musicales contemporaines que sur celui des adhésions identitaires ou des politiques culturelles. Elle stimule la curiosité des chercheurs en sciences sociales qui, loin de considérer la musique comme un objet esthétique autonome, se penchent sur l'analyse de ses espaces, modes de production, pratiques et imaginaires. Récemment, les liens entre Espace et Musique ont fait l'objet de colloques en musicologie ou *Cultural Studies* à Lisbonne (octobre 2005) et Manchester (juin 2006).

Si l'ensemble des sciences humaines s'intéresse à l'espace sonore et aux liens entre identités, territoires et musiques, il semble légitime de s'interroger sur les perspectives d'approche de la musique par la discipline géographique. Quel est le rôle de la musique dans la création, singularisation et promotion de territoires, d'espaces virtuels et de frontières? Dans quelle mesure la musique peut-elle devenir l'instrument de légitimation, d'affirmation, ou de contestation de territoires politiques? Comment participe-t-elle à la géographie de nos parcours quotidiens?

Afin de proposer des éléments de réponse et de fédérer les travaux universitaires, une journée d'étude a été organisée le 8 juin 2006 par le laboratoire « Espace, Nature et Culture », Dominique Crozat, Louis Dupont, Claire Guiu, Joël Pailhé et Jean-René Trochet à l'Université Paris IV-Sorbonne. Quatorze intervenants et une cinquantaine de participants de diverses disciplines ont échangé sur leurs recherches associant espace, territoire et musique.

En introduction, Claire Guiu a proposé une synthèse des études géographiques existantes sur le sujet. Les géographes ne sont pas restés à l'écart des mouvements d'échanges et de dialogues interdisciplinaires autour de la musique. Plusieurs chercheurs de Berkeley s'étaient intéressés depuis les années 1970 à la diffusion des genres musicaux et à l'écoute sonore. Le champ d'étude s'est étendu dans les années 1990 dans le cadre d'un « tournant culturel » marqué par un renouvellement des approches de la culture ainsi que par un élargissement des thèmes de recherche. De nombreux géographes (Susan Smith, Jean-Marie Romagnan, Mike Crang, George O. Carney, Jacques Lévy ou Ian Cook, parmi d'autres) ont appelé à ce que le son en général, et la musique en particulier, s'intègrent davantage à l'imaginaire géographique. Pourtant, malgré la multiplication d'articles et les promesses de perspectives fécondes, l'état des lieux d'analyse révèle une géographie de la musique éparse et peu coordonnée.

La première séance de la journée a porté sur la musique comme « géo-indicateur » des dynamiques territoriales, entre local et global. Xavier Leroux a considéré les manifestations de musiques et danses traditionnelles comme l'un des éléments de définition du pays Lille-Dunkerque. Olivier Goré a ensuite montré dans quelle mesure les pratiques localisées de *festnoz* en Bretagne constituaient à la fois un indicateur de la territorialisation des pratiques socio-culturelles locales et un élément performatif d'une identité bretonne internationalisée. Enfin, Patrick Rérat a mis à jour, à partir d'une analyse sémiotique d'une couverture de disque, les dynamiques d'appropriation nationale du *hip-hop* en Mongolie. À ce sujet, Schehrazed Ouahabi a souligné la similitude entre le cas présenté et les processus d'adoption et d'adaptation locale de genres musicaux mondialisés (le *rap* et le *raï*) par la jeunesse algérienne. Les trois communications proposaient donc, comme l'a souligné Anne Hertzog, une réflexion sur les processus de patrimonialisation et les tensions entre fixité et mobilité, entre local et global, à trois échelles différentes (pays, échelle régionale et État).

Cette réflexion a été approfondie lors de la deuxième séance portant sur le rôle des manifestations musicales dans la création de territoires singuliers, éphémères, voire virtuels. Samuel Etienne et Gêrôme Guibert ont présenté leur travail de terrain sur les pratiques de musiques amplifiées dans le bocage vendéen. L'émergence de scènes locales (*punk* et *metal* notamment), structurées par un réseau d'acteurs et de sociabilité, dessine des territoires musicaux en marge des représentations régionales et d'une visibilité médiatico-politique. Ces pratiques s'inscrivent à la fois dans les lieux de la performance musicale et dans les réseaux informels et cybernétiques de diffusion. Éric Boutouyrie

a ensuite exposé une partie de ses travaux de doctorat sur la création de territoires éphémères par la musique *techno*. Il s'est intéressé aux mobilités des participants, aux sites choisis et aux mises en spectacles des lieux de *parties trance*, par la construction de *goa villages* qui semblent fonctionner selon les éléments structurels d'une micro-cité parfaite. Ces nouveaux mondes d'adhésion, clos et éphémères, s'ancrent territorialement comme des figures de l'Eden, de l'Utopie et de l'île.

L'après-midi, les pratiques et manifestations musicales ont été appréhendées comme des géo-symboles, offrant tout à la fois une forte charge d'adhésion émotionnelle aux groupes et une ressource politique de promotion territoriale. Marie Pendanx s'est penchée sur les diffusions, pratiques et imaginaires des *bandas* dans le sud-ouest de la France. Ces formations musicales fonctionnent comme des pôles d'adhésion de plusieurs identités vécues et projetées à différentes échelles. Elles cristallisent la cohésion des groupes (*penyas*), véhiculent des valeurs et performant les lieux. Vecteurs d'images et de représentations territoriales, elles dessinent des territoires d'identification allant du village, au « Sud-ouest » et à une Espagne réinventée. Dans une autre perspective, les deux communications suivantes ont porté sur l'appropriation par les pouvoirs politiques et les institutions culturelles des pratiques musicales sur un territoire. Loïc Lafargue s'est demandé comment Marseille était devenue la « Mecque » du *rap* en France et a analysé les raisons d'une identification unique en France entre une ville et ce genre musical. Le *rap* a été mis au centre de stratégies d'images visant à transformer les stigmates de Marseille en ressources. À l'inverse, Pierre Jamar a conté le « récit inachevé d'une appropriation politique manquée », en mettant à jour le décalage entre un fort taux de pratiques d'art lyrique en Provence et l'absence de promotion touristique correspondante. Les trois communications ont souligné le rôle des pratiques musicales dans la diffusion d'imaginaires et de représentations territoriales.

La dernière séance, présentée par Béatrice Collignon, a porté sur les aspects performatifs du fait musical à plusieurs échelles. Comment les manifestations musicales et sonores transforment-elles les villes, les lieux et les individus? Yves Raibaud s'est intéressé à la fête comme expérience de la ville. Par une analyse comparative de deux événements festifs girondins, il a montré les variations des liens qui unissent la ville, le public et la musique et a souligné l'aspect performatif de la manifestation musicale festive dans l'appropriation des territoires. À une échelle plus large, Vincent Rouzé a proposé une approche communicationnelle des musiques diffusées dans les lieux publics et a révélé les modes de production et stratégies de ces musiques « invisibles », du « décor », « que

l'on n'écoute pas », mais que le chercheur étudie pourtant. Enfin, la journée s'est terminée par une audition des compositions d'Andrea Martignoni, jouant avec le paysage sonore urbain comme expression poétique d'une ville au quotidien et des déambulations de ses différents acteurs.

Au terme de ces interventions, Yves Raibaud a conclu en dégageant brillamment les multiples relations entre musiques et territoires. La musique est tout à la fois un « géo-indicateur » et un vecteur d'images et d'imaginaires. Elle cristallise des adhésions territoriales tout en s'insérant dans des circuits de production et de diffusion à différentes échelles territoriales. En tant que pratique culturelle, elle constitue aussi une ressource de gestion culturelle et d'animation des territoires. La variété des approches et des objets considérés par les intervenants a montré la richesse des approches spatiales du fait musical. Cette journée a surtout voulu fédérer et promouvoir les initiatives de ce champ encore marginal du paysage universitaire. Elle a révélé le caractère « polyfacétique » de plusieurs chercheurs, géographes, sociologues et musiciens, et constituera certainement un premier pas vers de futures collaborations. Un numéro spécial de la revue *Géographie et Cultures* publiera au printemps 2007 une partie des interventions.

Claire Guiu, doctorante, université Paris IV-Sorbonne,
université de Barcelone, Casa de Velázquez, claireguiu@hotmail.com

copyright *volume!*

Numéros parus en 2005 :

Copyright Volume! 2005-1,
172 pages, 12,50 €



Dossier : « *Musiciens-sociologues. Usages de la réflexivité en sociologie de la culture* »
(dirigé par Philippe Le Guern)

- À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain
- Se raconter en musicien : remarques sur la valeur sociologique de l'autobiographie
- Où sont les gens? Réflexions autour d'une ethnographie des terrains de bal
- Femmes dans un monde d'homme musicien : des usages épistémologiques du « genre »
- L'embusqué à découvert / Radio de proximité : l'expérience de Kayira FM (Bamako)

Varia : La globalisation du rock vu de Calcutta

Copyright Volume! 2005-2
132 p., 12,50 €



Dossier : « *Musiques actuelles un pas de côté* »,
(dirigé par D. Tassin et Ph. Teillet)

- Quel modèle économique pour les scènes de musiques actuelles?
- Quelles formes d'implication dans les lieux de musiques actuelles et amplifiées?
- Musicaliser le quotidien : analyse et enjeux de mises en scène particulières
- Minorités actives dans le milieu musical régional
- Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente
- De l'écoute révoltée du *hardcore* à la posture du mélomane expert (le Confort moderne à Poitiers)
- La techno, entre contestation et normalisation

Varia : Le concept album : une vaste « escroquerie »?

Précédents numéros :

Copyright Volume! 2002-2. 12,50 € (équipements culturels et quartiers, sites technologiques et panoramas sonores, métissage et authenticité chez Zebda, l'électronique dans la musique, Selby et le rock, géographie de l'industrie musicale en France).

Copyright Volume! 2003-1. 12,50 € (les fanzines, le jazz dans les œuvres de Milhaud, Ravel, Stravinsky et Satie, l'orchestre au XXI^e siècle, la oil!, Walter Benjamin et le jazz).

Copyright Volume! 2003-2. 12,50 € *Acte du colloque de Manchester « French popular music »* (Malbrouk, les chanteuses au café-concert, corps et imaginaire dans la chanson réaliste, *Aux armes, etc...*, Léo Ferré, Renaud, le choix de la langue dans le rock en France, France et electronica, l'Arabe dans la chanson française, exposer des objets sonores : Georges Brassens).

Copyright Volume! Hors-série 1. 15 € « *Rock et Cinéma* » dirigé par François Ribac (*Phantom of the Paradise, Exploding Plastic inevisible, A Hard day's Night* de Richard Lester, *Come to Daddy*, kinok et rock, Zappa et le cinéma...).

Copyright Volume! 2004-1. 12,50 € (deux exemples de presse musicale jeune : *Salut les Copains* et *Rock & Folk*, la partition graphique, Zappa, la représentation sociale dans la techno et le punk, the practice of bootlegging, l'électronique dans la musique).

Copyright Volume! 2004-2. 12,50 € « *Sonorités du hip-hop. Logiques lobales et hexagonales* » (le franchissement de l'Atlantique, rap et chanson française, rap et musicologie : le MIA, la violence du rap comme *katharsis*, musique et danse hip-hop, hip-hop et DJing, aesthetics of sampling in *Ghost Dog*, media studies: the (not so) strange case of MTV & Eminem...).

