

Appel à communication :

S'intéresser aux cultures populaires conduit à tenir compte des logiques et pratiques de contournements et de détournements. Déjà au 19^e siècle, certains ouvriers pratiquaient le « travail en perruque » (travail fait en fraude pour son propre compte, avec le matériel ou sur le temps de l'employeur) tandis que les ouvriers « sublimes » (Poulot, 1980) usaient de différentes ruses pour tromper les patrons. Dans les arts du 20^e siècle, la pratique du détournement a d'abord fait son apparition dans le domaine des arts visuels (en particulier avec le ready-made de Duchamp), pour ensuite se développer dans la photographie et le cinéma. Théorisé par les situationnistes (1958) puis par Guy Debord (1967), le détournement désigne dès lors les pratiques artistiques contestataires de re-présentation de productions culturelles et médiatiques existantes. Ces pratiques s'installent dans une frange des pratiques culturelles et musicales, en transforment les enjeux, les formes et l'esthétique, et participent du discours global de ce que Pujas nomme « l'art du détournement » (2017). Cette nouvelle approche nécessite de mettre en regard les logiques de déviation et de « hacking » face aux stratégies globales du « mainstream » (Bacot et Canonne, 2019). Avec l'essor des médias de masse, les modes de consommation des milieux populaires ont été appréhendés comme autant de formes de contournements, de résistances (Hoggart, 1970 ; De Certeau, 1980) ou d'actualisations d'une nouvelle culture commune (Dumazedier ; Morin, 1963). La présence de cultures d'évitement, de sous-cultures (Hebdige, 1979), de contre-cultures (Whiteley, 2012, 2013), de cultures *underground* est particulièrement visible dans le monde musical. L'évitement consiste également à produire, en indé, DIY, etc., et à consommer voire partager de la musique selon des logiques alternatives, notamment via des plateformes illégales de streaming ou de téléchargement collaboratif (Born et Durham, 2022). Ces « reroutages », comme les nomme le théoricien Steve Goodman, s'inscrivent dans une longue histoire de la culture populaire jusqu'à représenter alors, en eux-mêmes, une véritable culture du contournement. *Sampling*, *remixing*, et *mashups* sont devenus des exemples de la « culture jamming » telle que décrite par Mark Dery (1993). Dans son intention première, le contournement revêt une logique d'évitement, pensée pour tirer un parti favorable des limitations, parfois des failles d'un système ou d'un dispositif dans un but de créer des objets, des pratiques et des usages nouveaux (Nova et Ribac, 2019). Dans ce sens, si contournement et détournement ne sont pas issus de la même démarche, ni linéaire ni unifiée, ils décrivent néanmoins une trajectoire commune de torsion de l'usage, du modèle ou encore du cadre, pensée non pas dans sa finalité mais comme processus dynamique, évolutif et référencé. L'hétérogénéité tant des pratiques que des méthodes ici envisagées, qui s'immiscent dans de vastes terrains disciplinaires et ouvrent des champs d'actions tout aussi importants (qu'ils soient compositionnels, instrumentaux, identitaires, sociaux, écologiques ou même politiques), n'en représentent pas moins des matrices créatives, du moins disruptives qui transforment notre approche depuis la création jusqu'à la réception.

Ce colloque international, première biennale de la branche francophone d'Europe de l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM-BfE), se propose d'explorer les pratiques, usages, discours ainsi que les médias et technologies à l'œuvre dans les musiques populaires par le prisme du détournement, du contournement, et de toutes autres formes suggérant la notion de mouvement, de déplacement voire de remplacement. L'intention d'interroger ces mécanismes est ainsi animée par un double questionnement portant tant sur la cause que les effets de ces pratiques de contournement et de détournement à l'œuvre dans l'histoire des musiques populaires. Elles peuvent dès lors être envisagées à travers un ensemble d'axes, non exhaustif :

Axe intertextualité musicale : sampling, reprises et modèles

D'un point de vue musical, l'un des principes illustrant les processus de détournements caractéristiques des musiques populaires enregistrées est le *sampling*, littéralement échantillonnage, qui consiste en la reproduction exacte d'un extrait musical phonographique préexistant. Hérité de jeux de collage et montage déjà présents dans les musiques électroacoustiques et développé à une plus large échelle grâce aux technologies numériques dans les années 1980, le *sampling* emprunte à une autre piste quelques secondes de musique afin de l'insérer dans un nouveau contexte créatif, voire en l'utilisant comme fondement d'une nouvelle instrumentation via une mise en boucle (Sewell, 2013). En ce sens, le *sampling* témoigne aussi du principe de répétition, incontournable dans les musiques populaires à plusieurs niveaux : au sein d'un même titre, mais également à travers les répertoires enregistrés (Déon, 2020). Il peut notamment devenir un vecteur privilégié de l'humour mais aussi de réflexions critiques dans les cultures populaires, particulièrement en ligne (Brøvig, 2025). Là où un *sample* correspond à une citation autophonique, c'est-à-dire acoustiquement identique (ou presque, considérant par exemple les contraintes des samplers en termes de mémoire et donc de qualité audio), les citations allophoniques (reprenant des paramètres musicaux liés aux hauteurs ou au rythme) sont aussi monnaie courante en musiques populaires. Les détournements musicaux et jeux intertextuels transphonographiques (Lacasse, 2008) vont ainsi du clin d'œil au pastiche, en passant par la reprise, pratique incontournable dans les corpus en jeu (Magnus, 2022, Burns et Lacasse, 2018). Là aussi, l'enjeu de l'humour est incontournable : pensons à la pratique (souvent amateur) des goguettes, ces reprises modifiant les paroles d'une chanson afin d'y apposer un nouveau message, en dialogue avec le texte original (Pruvost, 2025).

Rappelons que les échanges de matériaux sonores composés sont également à la source de nombreux débats, parfois largement médiatisés, sur la propriété intellectuelle des architectures ou fragments musicaux en question. Les emprunts musicaux et les détournements qui les caractérisent sont-ils aussi l'occasion de contourner des droits d'auteur et contraintes financières associées ? Depuis les controverses d'artistes comme Led Zeppelin, en un sens emblématiques d'une sphère rock qui n'aura pas toujours donné le crédit suffisant à ses prédécesseurs en particulier issus du blues, aux procès du 21^e siècle intentés à Robin Thicke et Pharrell Williams en 2013 (pour « Blurred Lines ») ou plus récemment à Dua Lipa (pour « Levitating ») ou Ed Sheeran (pour « Thinking Out Loud »), tous deux gagnés en 2025, la question de la parenté musicale est à lier à celle de l'appropriation et de la transmission ou à la spoliation de modèles (*patterns*) dans la culture populaire (Morrison, 2024).

Axe technologies, organologie, production et diffusion

L'industrie phonographique a véritablement pris son essor lorsque certaines entreprises productrices de phonographes – comme la Columbia, la Victor et l'Edison Company aux États-Unis ou la Pathé en France – ont réorienté leur utilisation première comme dictaphones pour en faire des appareils de lecture de musique enregistrée (Kaiser, 2025). Ce choix, opéré sur la base des utilisations et intérêts des utilisateurs, s'est fait depuis une sélection d'un usage parmi plusieurs envisagés par Edison (Maisonnette, 2009), ouvrant la voie à la longue histoire des stratégies commerciales de diffusion des musiques enregistrées. Pourtant, les pratiques de détournement et de contournements des techniques de production et des logiques de diffusion musicales représentent également un moyen de lutter contre le modèle consumériste mis en place par l'organisation capitaliste (Lagrée, 1979). En France, les contre-cultures musicales se sont développées au contact des mouvements gauchistes (Mignon, 1991; Guibert, 2006). Les musiques contre-culturelles renvoient d'un côté à des mondes utopiques et modernistes, mais

aussi d'un autre côté à des univers dystopiques et sombres (Whiteley, Sklower, 2016). De nombreux travaux portant sur le *Do it yourself* (DIY) s'intéressent au mouvement punk (Dale, 2016 ; Robène et Serre, 2016) qui a érigé le DIY en un véritable « modus operandi » (Hein, 2012). Si « l'éphémérité et la répétition sont l'essence du temps », comme le disait le théoricien des musiques populaires Simon Frith en étudiant les mécanismes culturels de reprises et de remaniements permanents, il convient aussi de replacer l'utilisation de technologies rustiques voire désuètes dans un continuum de pensée, où certains mécanismes produisent des représentations capables d'agir directement sur les choix artistiques et les processus de création musicale (Ballam-Cross, 2021 ; Willis, 2022). Le regain d'intérêt pour un retour en arrière matérialisé par l'usage d'instruments « rétros » peut être analysé d'un point de vue historique d'abord, à travers l'évocation de formes musicales empruntées au passé récent ou les reprises de morceaux fantasmés des années 1980. Il peut également être appréhendé d'un point de vue technologique ensuite, l'usage de synthétiseurs modulaires et de leurs avatars virtualisés numériques étant employés comme continuation de la pensée instrumentale analogique par les moyens numériques.

D'un point de vue esthétique, l'immersion dans les sonorités synthétiques se marie avec un hommage aux matériaux sonores des supports anciens. Des grésillements des vinyles ajoutés aux productions lo-fi, des timbres caractéristiques de synthétiseurs légendaires tels que le Roland Juno-106 ou le Korg MS-20 dans les scènes waves aux boîtes à rythme comme la Roland TR-808 dont l'artificialité et la pauvreté du grain sonore deviendra pourtant un élément phare de la création musicale moderne, situent un ensemble de pratiques dans une logique de réactivation et de recontextualisation. Ces formes de rétroaction indiquent une connexion qui va au-delà d'une simple relation mémorielle. S'inscrivant dans un rapport de mise en tension entre futur, présent et passé, elles ouvrent à une réflexion qui, non seulement guide les processus créatifs, mais se retranscrit aussi dans les aspects parophonographiques des œuvres (Lacasse, 2010). Du côté de la production musicale et des supports de diffusion, une véritable « culture matérielle fétichisée » (Roy, 2025) prend place depuis un certain temps maintenant à travers le retour du vinyle, l'édition sur cassettes ou encore le recours à des formes d'autoproduction largement permis par une démocratisation des savoirs, des technologies et des matériels. « Faire du neuf avec du vieux » : telle était également la formule que reprenaient Baptiste Bacot et Sarah Benhaïm pour qualifier l'approche de nombreux musiciens bricolant leur instrument (Bacot, 2024), dans une logique d'hybridation et de customisation relevant à la fois de choix techniques et éthiques. L'histoire de cette pratique doit être élargie au reste du matériel fondateur des musiques populaires enregistrées, à commencer par les amplificateurs, eux aussi réceptacles de modifications « pirates » apportées par des amateurs en quête de nouveaux sons (voir travaux en cours de l'Amplification Project à l'Université de Huddersfield). On peut faire remonter cette histoire au moins jusqu'à « Rocket 88 » (Jackie Brenston/Ike Turner), titre précurseur du rock 'n' roll entouré d'une légende d'ampli abîmé qui aurait contribué à générer le son de guitare saturé auquel nos oreilles sont aujourd'hui habituées (Pirenne, 2011).

L'ère de l'enregistrement acoustique a également été marquée par l'utilisation d'instruments présentant une facture détournée – comme par exemple les violons Stroh – afin de répondre aux contraintes des prises de sons en direct via des pavillons (Kaiser, 2025). Aujourd'hui, les systèmes d'instruments augmentés permettent d'appliquer des effets phonographiques modernes à la palette expressive d'instruments acoustiques. Cette logique est l'occasion de rappeler que de nombreuses techniques de production et création sonore viennent d'usages détournés du matériel à disposition des musiciens et techniciens : le *flanging*, effet de balayage sonore caractéristique des années 1960, était ainsi obtenu en malmenant la vitesse de lecture de bandes magnétiques, tandis que l'autotune n'est devenu un effet stylistique qu'après avoir été détourné de sa fonction première de correction de hauteur (Reynolds, 2019). Les outils détournés ne

s'arrêtent cependant pas au matériel dédié à l'enregistrement musical, et sont aussi issus de nombreux objets du quotidien : ventouses permettant aux premiers trompettistes de jazz d'obtenir leurs effets wah-wah, *bottlenecks* des guitaristes, mais aussi perceuses ou verres à pied utilisées comme instruments. En élargissant la réflexion aux usages détournés des instruments eux-mêmes, on pourrait remonter jusqu'à l'improbable combinaison offerte par le pianocktail imaginé par Huisman et Boris Vian. De même, on peut penser combien les usages augmentés de la platine vinyle, pensée en premier lieu comme un outil de diffusion, a pu devenir instrument à part entière et inverser ainsi les logiques de création/réception.

Axe performances, publics et réceptions

La question des détournements et contournements se pose enfin dans le rapport des auditeurs et fans aux artistes et aux objets musicaux. L'écoute a été décrite comme une performance (Frith, 1996), une forme d'interprétation qui donne *in fine* son sens à l'expérience musicale. Dans une telle perspective, la réception devient un site clef de détermination de la valeur de la musique et de sa signification, un site traversé par des enjeux de pouvoir, de censure, d'expression et de réappropriation. Poser la question de la réception soulève cependant des problématiques spécifiques aux musiques populaires dont l'ontologie est caractérisée par un tiraillement entre performance et enregistrement, entre *liveness* et médiatisation (Auslander, 1999).

En effet, malgré l'existence de publics et de pratiques qui auront plus de chance d'entrer en résonance avec certaines œuvres, on connaît l'impossibilité, du point de vue de la création, de prescrire une réception et des usages uniques. Comment les publics s'approprient-ils, ou se réapproprient-ils des répertoires qui ne leur étaient pas toujours statistiquement (commerciallement, sociologiquement) destinés ? Comment retracer l'histoire de chansons marquées par des réceptions et réutilisations multiples, qui l'extraient parfois de son contexte d'origine ? Il peut ici être question des premières utilisatrices et des premiers utilisateurs de phonographes au début du 20^e siècle qui avaient la possibilité de s'enregistrer sur des cylindres vierges ou réenregistrables, des usages pirates de musiques enregistrées (comme par exemple les copies illicites sur radiographies médicales de disques de jazz et de rock dans les pays de l'Union soviétique). Il peut également être question de pratiques spécifiques à des communautés de fans qui prolongent au point de transformer les discours originaux des chansons, tout comme de phénomènes de masse au sein de la culture populaire allant jusqu'à toucher les « non-publics » habituels (Pessin et Ancel, 2004). Pensons par exemple à « Bella Ciao », chant traditionnel italien contestataire aux origines incertaines, re-popularisé par diverses reprises récentes et refixé dans une certaine acception anticapitaliste via la série « Casa de Papel », ou encore dans un contexte plus francophone à « Dans les yeux d'Émilie », chanson de Joe Dassin étrangement passée hymne des événements sportifs à la suite de son intégration à des répertoires de *bandas* du sud de la France.

Si la scène peut déployer des opportunités de réinvention d'un matériau existant (DJ set, *sampling*), de réappropriation militante d'un répertoire (cabaret queer, *ballroom*) ou de création d'une expérience éphémère en coprésence du public (improvisation jazzistique et hip-hop, rap battles), elle est simultanément travaillée par des contraintes (économiques, politiques), des formules normatives et des forces de contrôle externes (Guibert, 2006). On peut penser ici à la démarche d'artistes qui choisissent de contourner complètement la performance comme les Beatles ou Gérard Manset. Cependant, que nous disent ces exemples canoniques des alternatives concrètes au modèle hégémonique du spectacle au-delà de leur statut d'*hapax* ? Qu'en est-il, parallèlement, de celles et ceux qui choisissent la clandestinité ou l'anonymat pour

faire exister leur musique dans des contextes de censure religieuse (Eckerström, 2024) ou politique (Bienvenu et Renault, 2024) ? La réception des musiques populaires apparaît ainsi traversée par des stratégies pluridirectionnelles de résistances ou de négociations, menées à différents niveaux et par différents acteurs.

Enfin, le contournement dans le cadre de la réception musicale est aussi parfois un évitement volontaire de certaines figures partiellement tombées en disgrâce aux yeux et oreilles de nouvelles générations : il pourra être question du lien paradoxal entretenu avec des répertoires musicaux dont les créateurs sont désormais associés à des comportements abusifs que certains publics ne souhaitent pas cautionner. Les stratégies des auditeurs peuvent alors impliquer divers choix éthiques de consommation, mais aussi une co-construction de ressources et connaissances collectives à l'échelle des communautés, traduisant un certain manque de confiance en la parole des artistes ou médias traditionnels des milieux musicaux.

L'objectif du colloque est ainsi de rejoindre à la fois les problématiques des *fans studies* autour de l'autonomie et de la capacité d'agir (*agency*) des publics (Bourdaa, 2021), et de prolonger la réflexion vers les comportements collectifs aux auctorialités presque impossibles à identifier : les cultures en ligne sont des concentrés de réception évoquant le « braconnage » de Michel de Certeau, avec des détournements et *memes* qui n'épargnent pas les objets musicaux. Ainsi, ce colloque ouvre ces questionnements à tous les genres musicaux populaires, dans une pluridisciplinarité caractéristique des *popular music studies* : anthropologie, économie, sociologie, esthétique, musicologie, histoire, approches politiques, études techniques, etc. La liste n'est pas close et l'intention est aussi de favoriser les croisements au sujet du « populaire » et de ses imaginaires.

Références bibliographiques

Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Londres/New York, Routledge, 1999.

Bacot, Baptiste et Canonne, Clément (dir.). "Music and Hacking", *Volume !*, vol. 16, n° 1, 2019.

Bacot, Baptiste. "Bricoler son instrument de musique, construire sa singularité", *Volume !*, vol. 21, n° 1 et 2, 2024, p. 247-249.

Ballam-Cross, Paul. "Reconstructed Nostalgia", *Journal of Popular Music Studies*, vol. 33, n° 1, 2021, p. 70-93.

Bienvenu, Grégoire et Renault, Manon. "Le problème à deux corps. Enjeux politiques de la performance des corps des rappeurs chinois en République Populaire", *Poli-Politiques des Cultural Studies*, vol. 18, 2024.

Born, Georgina et Durham, Blake. "Online Music Consumption and the Formalisation of Informality: Exchange, Labour and Sociality in Two Music Platforms", dans Georgina Born (dir.), *Music and Digital Media: A Planetary Anthropology*, Londres, UCL Press, 2022.

Bourdaa, Mélanie, *Les Fans : Publics actifs et engagés*. C&F éditions, 2021.

Brøvig, Ragnhild. *Parody in the Age of Remix: Mashup Creativity vs. the Takedown*. Cambridge, MA: MIT Press, 2023.

Burns, Lori et Lacasse, Serge (dir.). *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2018.

- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*, t.1, Arts de faire, Paris. Gallimard, 1980.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- Dale, Pete. *Anyone can do it: empowerment, tradition and the punk underground*, Londres, Routledge, 2016.
- Déon, Maxence. *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2020.
- Dery, Mark. *Culture jamming: Hacking, slashing, and sniping in the empire of signs*, Open Media, 1993.
- Dumazedier, Joffre. *Vers une civilisation du loisir?*, Paris, Seuil, 1989 [1962]
- Eckerström, Pasqualina. "Putting transgression into context within the complex Saudi heavy metal scene", *Metal Music Studies*, vol. 10, n° 1, 2024, p. 9-26.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1996.
- Goodman, Steve. *Sonic warfare : sound, affect, and the ecology of fear*, Cambridge, MIT Press, 2010.
- Guibert, Gêrôme. *La production de la culture*, Guichen, Editions Mélanie Seteun/IRMA, 2006.
- Hebdige, Dick. *Subculture. The meaning of style*, Londres, Routledge, 1979.
- Hein, Fabien. "Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock", *Volume !*, vol. 1, n° 1, 2012, p. 105-126.
- Hoggart, Richard. *La culture du pauvre*, Paris, Editions de Minuit, 1970.
- Kaiser, Marc. *L'industrie musicale en France. 1850-2000*, Paris, Editions du CNM, 2025.
- Lacasse, Serge. "La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie", *Circuit*, vol. 18, n° 2, 2008, p. 11-26.
- Lacasse, Serge. "Une introduction à la transphonographie", *Volume !*, vol. 7, n° 2, 2010, p. 31-57.
- Lagrée, Jean-Charles. "Production culturelle et mouvements sociaux. Bandes, beatniks, hippies" dans Geneviève Poujol et Raymond Labourie (dir.), *Les cultures populaires*, Toulouse, Privet, 1979, p. 183-200.
- Maisonneuve, Sophie. *L'invention du disque 1877-1949: genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Archives contemporaines, 2009.
- Mignon, Patrick. "Paris/Givors: le rock local", dans Patrick Mignon et Antoine Hennion (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 197-216.
- Morin, Edgar. "Salut les copains! Une nouvelle classe d'âge", *Le Monde*, 6-7 juillet, 1963.
- Morrison, Matthew D. *Blacksound. Making Race and Popular Music in the United States*, Oakland, University of California Press, 2024.
- Nova, Nicolas et Ribac, François. "Musi[ha]cking : Ce que la musique fait au hacking (et inversement)", *Volume !*, vol. 16, n° 1, 2019, p. 115-126.
- Pessin, Alain et Ancel Pascal, *Les Non-publics. Les arts en réception, tome 1*. Paris, L'Harmattan, 2004.

Pirenne, Christophe. *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

Poulot, Denis. *Le Sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris, François Maspero, 1980 [1872].

Pruvost, Céline. "Les goguettes de pandémie. Chanter les difficultés du présent sur l'air rassurant du passé", dans Jean-Marie Jacono, Cécile Prévost-Thomas et Stéphane Hirschi (dir.), *Chanson pour... Chanson contre*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2025.

Pujas, Sophie. *Pirates ! l'art du détournement culturel*, Paris, Tana Éditions, 2017.

Reynolds, Simon, traduit par Jean-François Caro. "Gloire à l'Auto-Tune", *Audimat*, vol. 11, n° 1, 2019, p. 15-63.

Robène, Luc et Serre Solveig (dir.). "La scène punk en France 1976-2016", *Volume !*, vol. 13, n° 1, 2016.

Roy, Elodie A. (dir.), "Musiques populaires & écologie", *Volume !*, à paraître, 2025.

Sewell, Amanda. *A typology of sampling in hip-hop*, PhD dissertation, Indiana University, 2013.

Whiteley, Sheila (dir.). "Contre-culture n° 1. Théories et scènes", *Volume !*, vol. 9, n° 1, 2012.

Whiteley, Sheila (dir.). "Contre-culture n° 2. Utopies, dystopies, anarchie", *Volume !*, vol. 9, n° 2, 2013.

Whiteley, Sheila et Jedediah Sklower (dir.). *Countercultures and Popular Music*, Farnham, Ashgate, 2014.

Willis, Louis-Paul. "Analog Desires: On Stranger Things and the Logics of Nostalgia", *Intermédialités*, vol. 39, 2022, p. 1-21.

Modalités de soumission des propositions :

• Les propositions comprenant votre nom, affiliation, courte biobibliographie, titre et résumé de la communication (environ 350 mots, complétés par une courte bibliographie) sont à envoyer à : iaspmbfe@outlook.fr

• Date d'envoi : **7 avril 2026**

• Réponse aux participant.e.s : fin-avril 2026

• Dates du colloque : 1 et 2 Juillet 2026

Comité scientifique

Baptiste BACOT

Louise BARRIERE

Sarah BENHAIM

Marion BRACHET

Guillaume DUPETIT

Catherine GUESDE

Marc KAISER

Sophie MAISONNEUVE

Christophe PIRENNE

Catherine RUDENT

Christophe SEVIN

Comité d'organisation

Marion BRACHET

Guillaume DUPETIT

Juliette HUBERT

Marc KAISER

Emmanuel PARENT

Anouk WAGNER

Call for Papers:

Studying popular cultures necessarily leads to taking into account the logics and practices of bypassing and diversion. From the nineteenth century, some workers engaged in what was known as *travail en perruque* – work carried out fraudulently for one’s own benefit, using the employer’s tools or time – while the so-called “sublime” workers (Poulot, 1980) resorted to various ruses to deceive their employers. The practice of diversion first emerged in painting (notably with Duchamp’s readymade), before developing in photography and cinema. Theorized by the Situationists (1958) and later by Guy Debord (1967), diversion came to refer to oppositional artistic practices involving the re-presentation of existing cultural and media productions. These practices have taken root within a fringe of cultural and musical activities, transforming its stakes, forms, and aesthetics, and contributing to what Pujas calls “the art of diversion” (2017). This new approach calls for a consideration of logics of deviation and “hacking” in relation to the global strategies of the “mainstream” (Bacot and Canonne, 2019). With the rise of mass media over the course of the twentieth century, consumption patterns within working-class milieus were understood as forms of circumvention, resistance (Hoggart, 1970; de Certeau, 1980), or as the actualization of a new shared culture (Dumazedier; Morin, 1963). The presence of cultures of avoidance, of subcultures (Hebdige, 1979), countercultures (Whiteley, 2012, 2013), and underground cultures is particularly visible in the musical world. Avoidance also consists in producing independently, through DIY practices, and in consuming or even sharing music according to alternative logics, notably via illegal streaming platforms or collaborative downloading networks (Born and Durham, 2022). These “reroutings,” as theorist Steve Goodman defines them, are part of a long history of popular culture and ultimately represent a true culture of circumvention in their own right. Sampling, remixing, and mashups became parts of a “culture jamming” described by Mark Dery (1993). In its original intent, circumvention follows a logic of avoidance, conceived in order to take advantage of limitations—and sometimes flaws—within a system or device, with the aim of creating new objects, practices, and uses (Nova & Ribac, 2019). In this sense, while bypassing and diversion do not stem from the same approach, nor from a linear or unified process, they nonetheless describe a shared trajectory of twisting use, models, or frameworks, conceived not in terms of finality but as a dynamic, evolving, and referential process. The heterogeneity of both the practices and methods considered here – which delve into vast disciplinary fields and open up equally important areas of action (whether compositional, instrumental, identity-based, social, ecological, or even political) – nonetheless constitutes creative matrices, at the very least disruptive ones, that transform our approach from creation through to reception.

This international conference – the first biennial event of the European Francophone branch of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM-BfE) – aims to explore practices, uses, discourses, as well as media and technologies at work in contemporary popular music, through the lens of bypassing and diversion, and all other forms suggesting notions of movement, displacement, or even replacement. The intention to interrogate these mechanisms is thus driven by a dual line of inquiry addressing both the causes and the effects of these practices of bypassing and diversion at work in the history of popular music. These may be examined through a set of non-exhaustive thematic axes:

Musical intertextuality axis: sampling, covers and patterns

From a musical standpoint, one of the principles illustrating the processes of diversion in recorded popular music is sampling— the exact reproduction of a pre-existing phonographic

musical excerpt. Inherited from collage and montage practices already present in electroacoustic music, and developed on a broader scale thanks to digital technologies in the 1980s, sampling borrows a few seconds of music from another track in order to insert it into a new creative context, sometimes using it as the foundation of a new instrumentation through looping (Sewell, 2013). In this sense, sampling also exemplifies the principle of repetition, which is central to popular music on several levels: within a single track, but also across recorded repertoires (Déon, 2020). It may become a privileged vehicle for humor as well as for critical reflection within popular cultures, particularly online (Brøvig, 2025). While a sample corresponds to an autsonic quotation—that is, acoustically identical (or nearly so, considering for instance the memory and audio-quality constraints of samplers)—allosonic quotations (drawing on musical parameters such as pitch or rhythm) are also common in popular music. Musical diversions and transphonographic intertextual play (Lacasse, 2008) thus range from allusion to pastiche, including the cover version, an indispensable practice within the corpus at stake (Burns et Lacasse, 2018, Magnus, 2022). Here again, humor plays a crucial role: let's consider the (often amateur) practice of goguettes, cover versions that alter a song's lyrics in order to convey a new message, in dialogue with the original text (Pruvost, 2025).

It should be recalled that exchanges of composed sonic materials also generate heated debates—sometimes widely publicized—concerning the intellectual property of the musical architectures or fragments in question. Do musical borrowings and the diversions that characterize them also provide opportunities to circumvent copyright and associated financial constraints? From controversies involving artists such as Led Zeppelin—emblematic in some respects of a rock sphere that has not always sufficiently credited its predecessors, particularly those rooted in blues—to more recent lawsuits brought against Dua Lipa (for “Levitating”) or Ed Sheeran (for “Thinking Out Loud”), both of which were dismissed in 2025, the issue of musical kinship must be linked to that of appropriation and of transmission of patterns within popular culture (Morrison, 2024).

Technology, organology, production and distribution axis

The phonographic industry truly took off when several phonograph-producing companies – such as Columbia, Victor and Edison Company in the United States or Pathé in France – diverted their primary use as dictaphones to make them devices for playing recorded music (Kaiser, 2025). The practices of diverting and circumventing production techniques and musical distribution logics also represent a way to fight against the consumerist model put in place by the capitalist organization (Lagrée, 1979). In France, musical counter-cultures developed in contact with leftist movements (Mignon, 1991; Guibert, 2006). Countercultural music refers on the one hand to utopian and modernist worlds, but also on the other hand to dystopian and dark universes (Whiteley, Sklower, 2016). Many works on Do It Yourself (DIY) focus on the punk movement (Dale, 2016; Robène and Serre, 2016), which established DIY as a veritable “modus operandi” (Hein, 2012). If “ephemerality and repetition are the essence of time,” as popular music theorist Simon Frith suggested when studying cultural mechanisms of covers and continual reworking, it is also necessary to situate the use of rustic or even obsolete technologies within a continuum of thought, in which certain mechanisms give rise to representations capable of acting directly upon artistic choices and musical creation processes (Ballam-Cross, 2021; Willis, 2022). The renewed interest in a backward turn materialized through the use of “retro” instruments may first be analyzed from a historical perspective, through references to musical forms borrowed from the recent past or to imagined covers of 1980s tracks. From a technological perspective, it involves the use of modular synthesizers and

their digitally virtualized avatars, employed as a continuation of analog instrumental thinking through digital means.

From an aesthetic perspective, immersion in synthetic sounds is combined with homage to the sonic materials of older media. From vinyl crackles added to lo-fi productions, to the characteristic timbres of legendary synthesizers such as the Roland Juno-106 or the Korg MS-20 in wave scenes, and drum machines such as the Roland TR-808—whose artificiality and sparse sonic grain would nonetheless become a cornerstone of modern musical creation—these practices are situated within a logic of reactivation and recontextualization. These forms of feedback indicate a connection that goes beyond a simple memorial relationship. Situated within a tension between future, present, and past, they open onto a reflection that not only guides creative processes but is also inscribed in the paraphographic aspects of musical works (Lacasse, 2010). On the side of musical production and distribution media, a genuine “fetishized material culture” (Roy, 2025) has been taking shape for some time now, through the return of vinyl records—despite economic and above all ecological paradoxes—the release of music on cassette, and the recourse to forms of self-production made widely possible by the democratization of knowledge, technologies, and equipment. “Making something new out of something old”: this was also the phrase taken up by Baptiste Bacot and Sarah Benhaïm to describe the approach of many musicians who tinker with their instruments (study day organized in October 2023 at the University of Tours), within a logic of hybridization and customization involving both technical and ethical choices. The history of this practice should be extended to the broader range of foundational equipment in recorded popular music, starting with amplifiers, which have likewise served as receptacles for “pirate” modifications introduced by amateurs in search of new sounds (see current work being done by the Amplification Project at the University of Huddersfield). This history can be traced back at least as far as “Rocket 88” (Jackie Brenston/Ike Turner), a pioneering rock ‘n’ roll track surrounded by the legend of a damaged amplifier that is said to have helped create the distorted guitar sound that our ears are so accustomed to nowadays (Pirenne, 2011).

The era of acoustic recording was also marked by the use of instruments with an unconventional design – such as Stroh violins – to meet the constraints of live sound recording via horns (Kaiser, 2025). Today, augmented instrument systems make it possible to generalize modern sound techniques by adding them to the expressive palette of acoustic instruments. Following this logic, we must remember that many sound production and creation techniques originate from the repurposing of equipment available to musicians and technicians: flanging, a sound sweeping effect characteristic of the 1960s, was achieved by manipulating the playback speed of magnetic tapes, while autotune only became a stylistic effect after being diverted from its primary function of pitch correction. However, repurposed tools are not limited to equipment dedicated to music recording, but also include many everyday objects: the plunger mute technique used by early jazz trumpet players to achieve wah-wah effects, bottlenecks used by guitarists, but also drills or wine glasses used as instruments. The discussion could include the repurposing of instruments themselves, and go back to the unlikely combination offered by the [piano cocktail](#) dreamt up by Huisman and Boris Vian. Similarly, one may consider how the expanded uses of the vinyl turntable—initially conceived as a playback device—have turned it into a fully fledged instrument, thereby reversing the logics of creation and reception.

Performances, audiences and reception axis

Lastly, the question of diversion and bypassing arises in the relationship between listeners, fans, and musical objects. Listening has been described as a performance (Frith, 1996), a form

of interpretation that ultimately gives meaning to the musical experience. From this perspective, reception becomes a key factor in determining the value and meaning of music, a site traversed by dynamics of power, censorship, expression, and reappropriation. However, studying reception raises issues specific to popular music, whose ontology is characterized by a tension between performance and recording, between liveness and mediatization (Auslander, 1999).

Indeed, despite the existence of audiences and practices that are more likely to resonate with certain works, it is well known that, from the standpoint of creation, it is impossible to prescribe a single reception or set of uses. How do audiences appropriate – or reappropriate – repertoires that were not always statistically (commercially, sociologically) intended for them? How can one trace the history of songs marked by multiple receptions and reuses, which sometimes extract them from their original context? This may refer to the first users of phonographs at the beginning of the twentieth century who had the possibility to record themselves on blank or re-recordable cylinders, and to the pirate practices of recorded music (such as the illicit copies of jazz and rock records on medical X-rays in the countries of the Soviet Union). This may also involve practices specific to fan communities that extend – and even transform – the original discourses of songs, as well as mass phenomena within popular culture that reach so-called “non-audiences” (Pessin and Ancel, 2004). Consider, for example, “Bella Ciao,” an Italian protest song of uncertain origins, which has been re-popularized through various recent covers and re-fixed in an anti-capitalist meaning via the TV show *La Casa de Papel*, or, in a more Francophone context, “Dans les yeux d’Émilie,” a song by Joe Dassin that has strangely become an anthem at sporting events following its adoption into the repertoires of *bandas* in southern France.

While the stage may offer opportunities of reinventing existing material (DJ sets, sampling), politically reappropriating a repertoire (queer cabaret, ballroom) or creating an ephemeral experience in the presence of the audience (jazz and hip-hop improvisation, rap battles), it is simultaneously subject to constraints (economic, political), normative formulas, and external forces of control. One might think here of artists who choose to bypass performance altogether, such as the Beatles or Gérard Manset. However, beyond their status as hapaxes, what do these canonical examples tell us of concrete alternatives to the hegemonic model performance as spectacle. What about those who choose clandestinity or anonymity to bring their music into existence in a context of religious (Eckerström, 2024) or political (Bienvenu and Renault, 2024) censorship? The reception of popular music thus appears to be permeated by multidirectional strategies of resistance or negotiation, carried out at different levels and by different actors.

Finally, circumvention in the context of musical reception may also involve the deliberate avoidance of certain figures who have partially fallen from grace in the eyes and ears of new generations. This may concern the paradoxical relationship maintained with musical repertoires whose creators are now associated with abusive behaviors that some audiences do not wish to endorse. Listener strategies may then involve various ethical choices of consumption, as well as the co-construction of collective resources and knowledge at the community level, reflecting a certain lack of trust in the words of artists or traditional media within musical milieus.

The aim of the conference is thus to engage both with issues raised in fan studies concerning audience autonomy and agency (Bourdaa, 2021), and to extend the reflection toward collective behaviors characterized by nearly unidentifiable forms of authorship. Online cultures are concentrated sites of reception evocative of Michel de Certeau’s notion of “poaching,” with diversions and memes that do not spare musical objects. Thus, this conference opens these

questions to all genres of popular music, within the multidisciplinary framework characteristic of popular music studies: anthropology, economics, sociology, aesthetics, musicology, history, political approaches, technical studies, and more. The list is not exhaustive, and the intention is also to encourage cross-fertilization around the subject of the popular and its imaginaries.

Guidelines for Submission

- Proposals for papers of no more than 350 words, accompanied by a short bi-bibliographical note must be submitted at iaspmbfe@outlook.fr
- Deadline for submission: **April 7, 2026**
- Notification of acceptance: end of April, 2026
- Dates and location: July 1 and 2, 2026 at Gustave Eiffel University