



**HAL**  
open science

# Jeux d'échelle et articulation entre champ de production et champ de la critique. Les Inrockuptibles et la critique "rock" en France

Nicolas Robette

## ► To cite this version:

Nicolas Robette. Jeux d'échelle et articulation entre champ de production et champ de la critique. Les Inrockuptibles et la critique "rock" en France. Pascal Kaelblen; Irina Kirchner; Alexandre Robert (eds.). Bourdieu et la musique. Enjeux et perspectives, Editions Delatour France, 2019. halshs-02393225

**HAL Id: halshs-02393225**

**<https://shs.hal.science/halshs-02393225>**

Submitted on 17 Dec 2019

**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.

# Jeux d'échelle et articulation entre champ de production et champ de la critique

## *Les Inrockuptibles* et la critique «rock» en France

Nicolas Robette, CREST-LSQ, ENSAE-GENES, Institut Polytechnique de Paris

[nicolas.robette@uvsq.fr](mailto:nicolas.robette@uvsq.fr)

Ce texte est un chapitre de l'ouvrage suivant :

Kaelblen Pascal, Kirchner Irina, Robert Alexandre, 2019, *Bourdieu et la musique. Enjeux et perspectives*, Éditions Delatour France.

Celui-ci est disponible ici : <http://www.editions-delatour.com/fr/musicologie-analyses/4378-bourdieu-et-la-musique-enjeux-et-perspectives-9782752103932.html>

Chez Pierre Bourdieu, l'une des fonctions théoriques du concept d'homologie structurale est de rendre compte de la circulation entre les champs : circulation d'agents, mais aussi de croyances, de jugements, etc (Roueff, 2013a). Il existe ainsi une « rencontre quasi miraculeuse entre deux systèmes d'intérêts [...] ou, plus exactement, [une] homologie structurale et fonctionnelle entre la position d'un écrivain ou d'un artiste déterminé dans le champ de production et la position de son public dans le champ des classes et des fractions de classe » (Bourdieu, 1977).

De plus, les homologies structurales se superposent les unes aux autres. Il y a par exemple homologie entre le champ de production et l'espace social, ou entre le champ de la critique et l'espace social, mais aussi entre le champ de production et le champ de la critique : « les critiques, eux-mêmes distribués dans l'espace de la presse selon la structure qui est au principe de l'objet classé et du système de classement qu'ils lui appliquent, reproduisent dans l'espace des jugements par lesquels ils le classent et se classent l'espace dans lequel ils sont eux-mêmes classés (cercle parfait dont on ne sort qu'en l'objectivant) » (Bourdieu, 1977, page 15). Bourdieu prend l'exemple de la pièce de théâtre *Le Tournant*, écrite par Françoise Dorin, et de sa critique dans *Le Figaro* pour noter qu'« en harmonie parfaite, celle des habitus orchestrés, avec l'auteur du *Tournant*, le critique ne peut qu'éprouver l'expérience de la délectation absolue devant une pièce aussi parfaitement conforme à ses catégories de perception et d'appréciation, à sa vision du théâtre et sa vision du monde » (Bourdieu, 1977, page 15). En d'autres termes, une production symbolique bourgeoise sera soutenue par la critique bourgeoise, production et critique ayant toutes deux pour public potentiel les fractions bourgeoises de l'espace social.

Toutefois, les illustrations de la théorie des champs ou les études empiriques portant sur des champs particuliers se fondent sur des champs définis - de manière plus ou moins explicite - selon la même échelle, le plus souvent nationale. Le champ littéraire est le champ littéraire *français*, etc. Mais que se passe-t-il lorsque les échelles pertinentes pour analyser des champs – et la circulation entre ces champs – ne sont pas les mêmes (par exemple lorsqu'un champ est défini à l'échelle internationale et un autre à l'échelle nationale) ? Conserve-t-on une relation d'homologie « quasi miraculeuse » entre les positions occupées dans les différents champs ou cela produit-il des désajustements ? Et dans le second cas, quels sont les effets – voire les profits – éventuels de ces désajustements, dans un champ et/ou dans l'autre ? Nous proposons ici quelques éléments de réponse à ces questions à travers l'analyse de la dynamique du champ de la critique rock en France et de la création du magazine *Les Inrockuptibles* en 1986. On articulera donc un champ défini à l'échelle nationale (celui de la critique rock française) et un autre défini à l'échelle internationale (le champ de production de la musique « rock »).

## Les débuts de la critique rock en France

Jusqu'au début des années 60, la presse française spécialisée dans les styles musicaux « émergents » à cette époque est avant tout constituée de magazines pour adolescents, traitant davantage de la vie des vedettes des yéyés que de la musique qu'elles interprètent (*Salut Les Copains*, etc.). En 1961 apparaît un premier magazine consacré exclusivement à la musique « rock », *Disco Revue*. Initialement produit par un jeune homme seul, il connaît des hauts et des bas, une publication irrégulière, est renommé *les Rockers* en 1966 et disparaît finalement en 1967. C'est donc en 1966 que naît le premier magazine français pérenne sur le « rock », *Rock & Folk*. Son premier numéro est en fait un hors-série estival de *Jazz Hot*<sup>1</sup>. Mais le succès du numéro et des dissensions internes à *Jazz Hot* vont amener à la création du mensuel *Rock & Folk*, dont l'ambition est alors de rendre compte d'un genre musical en plein développement, en en parlant « autrement », de manière « plus adulte »<sup>2</sup>. Deux ans plus tard, un second mensuel spécialisé est créé par d'anciens rédacteurs de *Disco Revue* : il s'agit de *Best*. Il se veut « moins littéraire, moins sectaire » que *R&F* : peu importe l'écriture, « l'enthousiasme est communicatif », il s'agit d'être « le lien entre l'explosion atomique de la contre-culture rock et la francophonie »<sup>3</sup>.

Au-delà des différences de ton revendiquées - et à regarder de plus près le contenu éditorial de ces deux magazines, en particulier l'éventail des artistes et des styles traités -, on constate qu'ils ont tous deux une approche très généraliste du « rock », très éclectique<sup>4</sup> : ils essaient de rendre compte de la manière la plus large possible de la production « rock ». Il y a tout de même, à la marge, quelques différences : par exemple, *Best* penche plus du côté d'un pôle viriliste du rock (hard-rock et guitar heroes chevelus et transpirants en couverture). Mais au final, jusqu'au milieu des années 1980, la presse française spécialisée dans la musique « rock » forme un espace relativement peu différencié : les deux principaux magazines qui paraissent de manière pérenne (*R&F* et *Best*) ont des prises de position esthétiques éclectiques et assez similaires.

*R&F* et *Best* rencontrent un franc succès, qui culmine vers 1980 (respectivement 143 000 ventes et tirage à 185 000 exemplaires). Mais à mesure que l'on avance dans les années 80, l'exposition médiatique du « rock » change profondément. Jusqu'alors, les magazines spécialisés étaient les principales sources d'information sur l'actualité des productions « rock ». Cette situation quasi-monopolistique est remise en cause, entre autres, par l'apparition des radios libres et de la chaîne de télévision musicale MTV en 1981, du Top 50 en 1984, ou par le développement de rubriques spécialisées dans la presse généraliste (*Libération*, le *Matin de Paris*, le *Nouvel Obs*, etc.). Durant cette période, les ventes de *R&F* et de *Best* chutent assez brutalement et cette fragilité économique accrue pèse sur leurs lignes éditoriales. *R&F*, par exemple, tente plusieurs nouvelles formules et s'ouvre à des vedettes des variétés internationales (comme Madonna ou Culture Club) ou françaises (comme Lio ou Renaud), allant jusqu'à mettre en couverture Samantha Fox et ses formes généreuses en 1986, ce qui n'est pas sans provoquer des réactions d'une partie de leur lectorat<sup>5</sup>.

Les styles émergents à cette période, comme le « post-punk » ou la « new-wave », ne sont pas totalement absents des pages du magazine, notamment sous les plumes de Michka Assayas ou François Gorin, mais la place qui leur est dévolue est limitée.

« J'avais du mal à défendre les groupes qui me tenaient à cœur : New Order, puis un peu après les

<sup>1</sup> *Jazz Hot* est une revue de jazz en langue française fondée en 1935 par Charles Delaunay et Hugues Panassié. Pour plus de détails sur le rôle des intermédiaires dans l'histoire du jazz en France, voir Roueff 2013b.

<sup>2</sup> Quillien, C. 2006. *Génération Rock & Folk : 40 ans de culture rock*. Paris : Flammarion.

<sup>3</sup> Blum, B. 2010. *Best of Best. Les années 1968-1979*. Paris : Le Castor Astral.

<sup>4</sup> Cet éclectisme est d'ailleurs matérialisé dans la maquette de *R&F* à certaines périodes, avec un découpage en rubriques par style musical.

<sup>5</sup> L'épisode est présent dans la plupart des récits sur l'histoire de *R&F* et revient régulièrement dans les entretiens auprès des journalistes. Un exemple parmi d'autres, sous la plume de Stéphane Koechlin, fils de de Philippe Koechlin (fondateur de *R&F*) et auteur de plusieurs ouvrages et biographies sur l'histoire du jazz, du rock et du blues : « La pantalonnade triomphait. En cette année 1986, *Rock & Folk* creusa sa propre tombe. Personne n'a oublié cette couverture monstrueuse qui jette en pâture la "chose" Samantha Fox exhibant sa poitrine siliconée, sous le titre : "Le rock enlève le haut." Je ressens toujours une certaine douleur en la revoyant. » (Koechlin, S. 2012. *Le vent pleure Marie*. Paris : Flammarion.)

*Smiths, ou encore Echo and the Bunnymen. Je me heurtais au scepticisme de ma rédaction en chef qui considérait que c'était vraiment des trucs éphémères qui allaient être balayés par l'histoire, que la vraie musique c'était Jimi Hendrix, et que ces groupes étaient des trucs complètement excentriques, des mecs qui faisaient du bruit et leurs intéressants, faisant semblants d'être secoués de spasmes. Tout ça était un peu grotesque, et je me retrouvais marginalisé chez les marginaux. En même temps, cela donnait une certaine pêche, puisque j'avais l'impression que si je n'étais pas là pour défendre ce courant, personne n'allait avoir l'idée d'aller acheter les albums de Joy Division, etc... Et de fait, j'ai été un passeur pour des jeunes gens de ma génération, vers une musique qui a un peu été une des matrices des Inrocks. » [Michka Assayas<sup>6</sup>]*

Cette citation révèle les tensions et les rapports de force au sein de la rédaction de *R&F*. Les anciens du magazine, qui dirigent, de fait, la rédaction, entendent avant tout participer à construire et à valoriser un « panthéon » du rock, constitué d'artistes déjà reconnus et établis, plutôt que découvrir et tenter de consacrer de nouveaux artistes. Et les concessions à l'actualité et aux nouveaux entrants se réalisent plus souvent au pôle de grande production que du côté de l'avant-garde.

### **Un nouvel entrant : Les Inrockuptibles**

La citation d'Assayas nous amène aussi au contexte de création du magazine les *Inrockuptibles*, en 1986. En effet, les membres fondateurs des *Inrockuptibles* revendiquent l'influence de Michka Assayas, mais également de François Gorin et de Philippe Garnier, tous trois rédacteurs réguliers de *R&F* ; influence tant du point de vue des prises de position esthétiques que du style d'écriture. La création des *Inrockuptibles* se situe également en rupture avec *R&F* et *Best*, jugés trop « normalisés » et « mainstream » (Simon 2009). C'est par rapport à cette lacune structurale - que constitue la relative invisibilité dans l'espace éditorial spécialisé de tout un pan de la production « rock » - que *Les Inrockuptibles* vont prendre position dans cet espace.

*« Avec les disques que je passais à la radio et les articles que je lisais dans la presse étrangère, j'avais l'impression que la plupart des groupes et artistes qui me parlaient n'avaient pas voix au chapitre. Mon rapport à la musique rock, c'est quelque chose qui tient du prosélytisme : j'aime faire découvrir, j'adore convaincre, même si ça demande du temps. » [Christian Fevret, l'un des fondateurs du magazine<sup>7</sup>]*

*Les Inrockuptibles* s'emparent donc de cette « position à faire » (Bourdieu 1992 : 131). Cela s'incarne notamment dans la maquette du magazine : noir et blanc<sup>8</sup> et austérité de la mise en page, contenu constitué presque exclusivement de longs entretiens en forme de récits de vie avec les artistes et de chroniques de disques. Cela s'exprime aussi dans les prises de position esthétiques, puisque les *Inrockuptibles* vont rompre avec l'éclectisme de *R&F* et *Best*, pour mettre en avant des artistes anglo-saxons émergents et méconnus en France<sup>9</sup>.

*« C'était un acte esthétique, une façon de tout à coup inventer autre chose par rapport à la musique et d'affirmer haut et fort un goût qui n'était pas le goût de la majorité. Et ça, c'était nouveau, parce que *R&F* avait un côté panneau d'affichage tous azimuts [...]. Il n'y avait pas de ligne dans *R&F*. *R&F*, c'était comme la Fnac. Pour savoir ce qui était sorti, on achetait *R&F*. Même s'ils ne parlaient que très peu des imports. [...] On faisait son marché dans ce magazine. Alors que les *Inrocks* imposaient une ligne, il y avait des groupes dont ils ne parlaient absolument pas. [...] Les *Inrocks* sont donc arrivés, et ils ont segmenté. » [Michka Assayas<sup>10</sup>]*

Par leurs goûts et leurs dégoûts, *Les Inrockuptibles* semblent donc avoir contribué à une plus grande différenciation de l'espace de la critique « rock ». Jusqu'au milieu des années 80, les luttes et les oppositions paraissent avoir été principalement concentrées à l'intérieur des rédactions de

<sup>6</sup> « Profession : rock critic (4/5) », *Gonzai*, 19 janvier 2015, <http://gonzai.com/profession-rock-critic-45-michka-assayas/>

<sup>7</sup> « Christian Fevret raconte ses Inrocks », *VoxPop*, 8 mars 2011, <http://www.voxpopmag.com/le-magazine/18171-christian-fevret-raconte-ses-inrocks/>

<sup>8</sup> Avec la citation de Jacques Tati « Trop de couleurs distrait le spectateur » en exergue du sommaire dans les premiers numéros.

<sup>9</sup> Ces prises de position peuvent être mises en regard des dispositions des membres historiques des *Inrockuptibles*, tous passés par des études supérieures (plus ou moins abouties) : Christian Fevret, Arnaud Deverre et Bruno Gaston ont fait des études de droit et de philosophie à l'université de Nanterre ; Serge Kaganski a été étudiant à Sciences Po ; JD Beauvallet a suivi des études de journalisme.

<sup>10</sup> « Profession : rock critic (4/5) », *op. cit.*

magazines spécialisés « généralistes » (i.e. relativement éclectiques dans leurs prises de position esthétiques « rock »). On peut le voir par exemple dans l'anecdote racontée par Jean-Daniel Beauvallet, membre historique des *Inrockuptibles*, qui, ayant proposé à *R&F* au début des années 80 un long article sur le groupe *The Smiths*, se le voit refuser et apprend par la suite que l'article :

« avait fait un peu débat à la rédaction, à cette époque-là, parce qu'il y avait les vieux contre les jeunes, et les jeunes disaient : « Voilà, c'est des mecs comme ça, il a 19 ans, 20 ans, il est à Manchester, c'est des mecs comme ça qu'on doit faire écrire », et les vieux ont dit : « Non, c'est quoi ces Smiths ? Encore de la musique de tarlouze ». [JD Beauvallet<sup>11</sup>]

À partir de 1986, *Les Inrockuptibles* « font » donc une nouvelle position, plus avant-gardiste que celle de leurs principaux concurrents<sup>12</sup> : les luttes ont maintenant lieu entre magazines spécialisés, à l'intérieur de ce qu'on pourrait appeler le « champ français de la critique rock ».

### **Le champ de production « rock » international**

Pour mieux comprendre ce processus, il n'est pas inutile de faire un détour par le champ de production. Un champ de la critique est indissociable du champ de production des biens symboliques sur lesquels portent les discours et les jugements des agents spécialisés dans la critique. Or l'analyse des homologues structurales entre ces deux champs fait surgir des questions d'échelle. C'est notamment le cas pour la musique dite « rock ». En effet, l'essentiel des biens musicaux « rock » consommés et reconnus en France sont issus des États-Unis ou du Royaume-Uni : il est nécessaire d'élargir la focale à un champ « rock » international, dans lequel les deux pays anglo-saxons occupent des pôles dominants, alors que la France y est en position dominée. La critique spécialisée française, quant à elle, exerce un poids négligeable à l'échelle internationale, et la compétition pour le monopole du pouvoir de prescription se joue à l'intérieur d'un champ national. Ces jeux d'échelles ne sont pas sans effets sur les conditions concrètes d'exercice de la critique, en termes d'accès à l'information ou d'autonomie par rapport au champ de production. Mais ils sont aussi au centre des luttes internes au champ de la critique nationale, à travers les enjeux de transfert international et de conversion de capital symbolique.

Essayons maintenant de cartographier, de manière sommaire, un champ de production « rock » international. Selon les analyses de Johan Heilbron sur les échanges culturels transnationaux (Heilbron, 2001), pour une forme culturelle donnée, le champ de production mondial est marqué par un processus de « concentration polycentrique ». La position d'un pays dans le champ mondial peut être caractérisée par « deux dimensions fondamentales : le degré de centralité et la taille du système de production culturelle ». La centralité dépend de « la reconnaissance dont [le pays] jouit auprès des producteurs et du public des autres pays ». Le degré de centralité détermine les relations entre les pays et « la direction dans laquelle les échanges culturels se déroulent ». Quant à la taille d'un « système de production culturelle » national, elle peut être approchée par la taille du marché intérieur.

#### **Précisions méthodologiques :**

Cette enquête mobilise différents matériaux empiriques : (1) un corpus d'une quarantaine d'entretiens auprès de journalistes et critiques musicaux - dont une douzaine travaillent ou ont travaillé pour *Les Inrockuptibles* -, d'attachés de presse employés par des maisons de disques et de programmeurs de salles de concerts ; (2) des entretiens de seconde main de journalistes ayant travaillé aux *Inrockuptibles* ; (3) des palmarès des meilleures ventes de disques en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis, afin d'objectiver les positions de ces trois pays dans le champ de production international.

En ce qui concerne les classements annuels des meilleures ventes de « singles » aux États-Unis, au Royaume-Uni et en France<sup>13</sup>, pour chaque titre, la nationalité de l'artiste qui l'interprète et

<sup>11</sup> Interview dans l'émission *La Niche*, Radio Marais, 20 Janvier 2014, <http://www.radiomarais.fm/jdbeauvallet/>

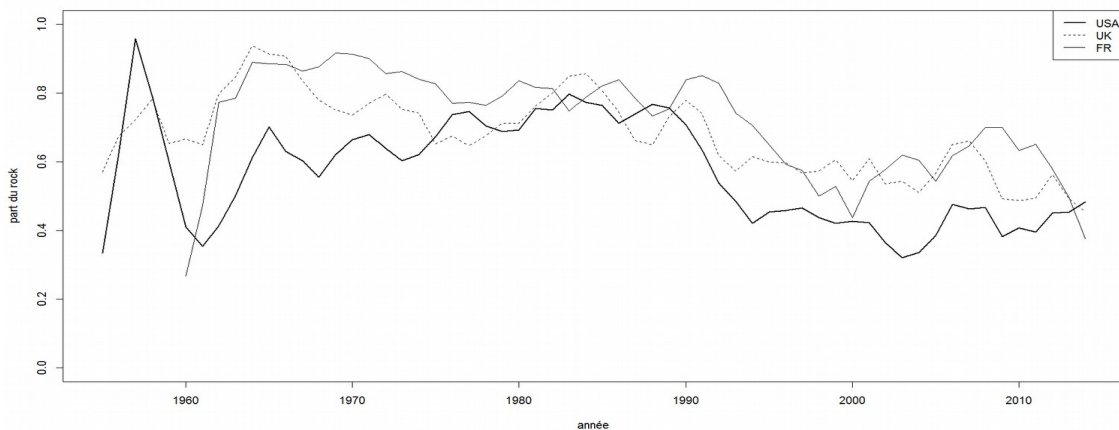
<sup>12</sup> La part des « imports » (c'est-à-dire de disques non distribués en France) parmi les disques chroniqués par les *Inrockuptibles* est un indice de cette position plus avant-gardiste : près d'un sur quatre dans les *Inrockuptibles* dans les premiers numéros, contre une part infime dans *R&F* à la même période.

<sup>13</sup> Pour une discussion sur les qualités et les limites de ces sources (évolution de leur construction au fil du temps,

son genre musical ont été codés. Pour le codage du genre, on s'appuie sur l'encyclopédie musicale *AllMusic Guide*, qui est la principale encyclopédie en ligne pour les musiques actuelles et qui est collaborative. Alors qu'il n'existe pas de classification en genres qui s'impose à l'ensemble des producteurs et consommateurs, on peut (plus ou moins) considérer que celle proposée par *AllMusic Guide* est le fruit d'une sorte de consensus parmi les consommateurs de musique (contribuant à l'encyclopédie). Et surtout, l'enjeu n'est pas ici de mesurer précisément le poids du « rock » mais d'effectuer des comparaisons, dans le temps et dans l'espace : on a donc avant tout besoin d'une codification homogène, comme c'est le cas ici, malgré les limites et les distorsions que renferme ce type de source. Ce qui revient à invoquer, avec Simiand, la « présomption de l'erreur constante » (Simiand, 1922).

Dans le cas de la musique « rock », le champ de production mondial comporte deux pôles dominants : les États-Unis et le Royaume-Uni. En ce qui concerne la taille du marché intérieur, le « rock » représente dans ces deux pays plus des 3/4 des ventes de singles durant les années 80 (Figure 1). Cependant, c'est aussi le cas pour la France durant cette période<sup>14</sup>.

Figure 1. Part du rock dans les meilleures ventes de singles: France, Royaume-Uni, Etats-Unis



En termes de centralité, maintenant, le « rock » étatsunien et britannique occupe une place écrasante dans tous les panthéons, anthologies, dictionnaires et autres histoires du « rock » : il est le plus connu et le plus reconnu, sans guère de contestation.

On pourrait ajouter qu'au volume de ce « capital rock » s'ajoute son ancienneté (Casanova, 2002). Le « rock » est souvent présenté comme étant né aux États-Unis au milieu des années 50 (Peterson, 1991, Pirenne, 2011) et les artistes de « rock » britanniques parmi les plus reconnus de l'histoire du « rock », comme les Beatles ou les Rolling Stones, sont à peine moins anciens (les premiers albums de ces deux groupes, par exemple, datent du début des années 60).

Cela se traduit par le fait que les États-Unis et le Royaume-Uni importent très peu de « rock » issu d'autres pays, mais exportent massivement leur « rock » national. Durant les années 80, aux États-Unis, les ventes de singles « rock » se partagent à peu près à égalité entre « rock » domestique et « rock » britannique, tandis que les autres pays en représentent une part négligeable (Figure 2). Au Royaume-Uni, le schéma est assez proche, avec 2/3 de « rock » domestique et 1/3 de « rock » étatsunien (Figure 3). En France, en revanche, le « rock » domestique représente moins d'1/3 des ventes, part qui a tendance à diminuer au fil du temps (Figure 4). C'est, ici aussi, le « rock »

déclin des singles au profit des albums, etc.), voir Lopes 1992 ou Anand & Peterson 2000. On notera cependant que ces discussions s'inscrivent dans un débat autour des processus d'homogénéisation et/ou de diversification de la production musicale, qui ne nous concernent pas ici.

<sup>14</sup> On peut également noter que si le rock s'était maintenu, dans les trois pays, à un niveau élevé depuis ses origines, les années 90 voient son poids diminuer sur le marché du disque, notamment du fait de l'essor du rap et de la musique électronique. Toutefois, il représente encore autour de la moitié des ventes de singles.

étatsunien et britannique qui domine<sup>15</sup>.

Figure 2. Nationalité des artistes dans les meilleures ventes de singles: États-Unis

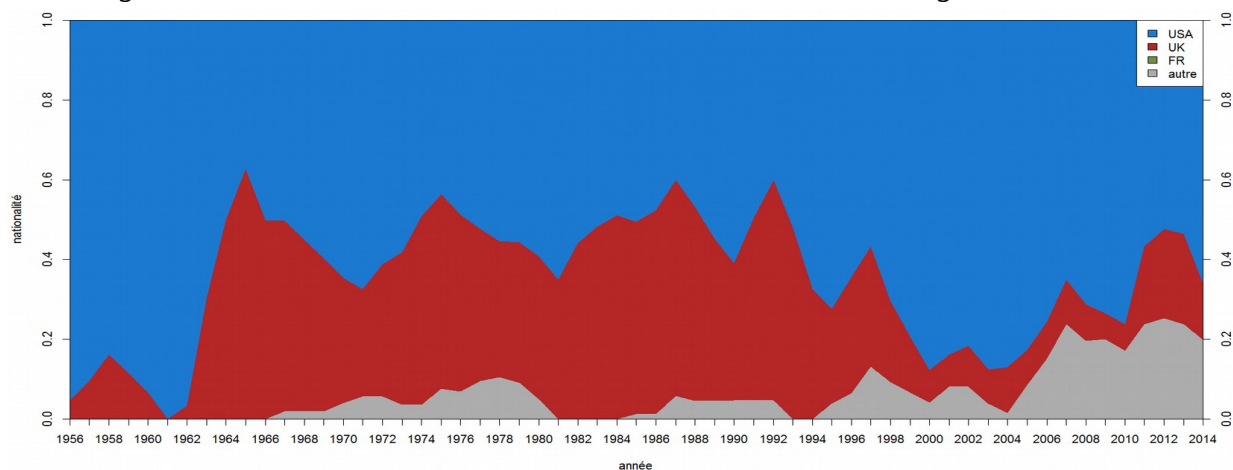


Figure 3. Nationalité des artistes dans les meilleures ventes de singles: Royaume-Uni

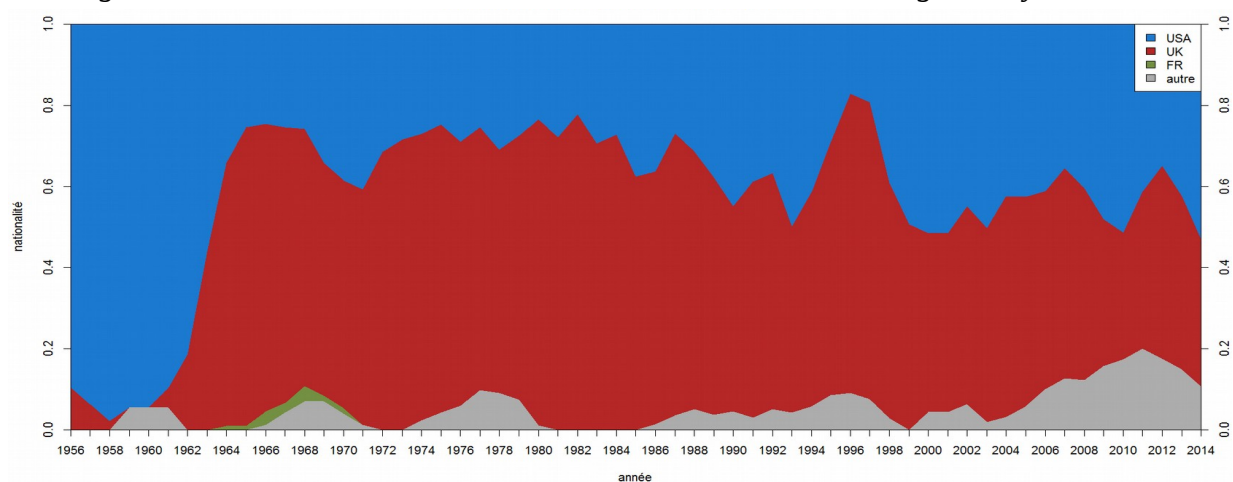
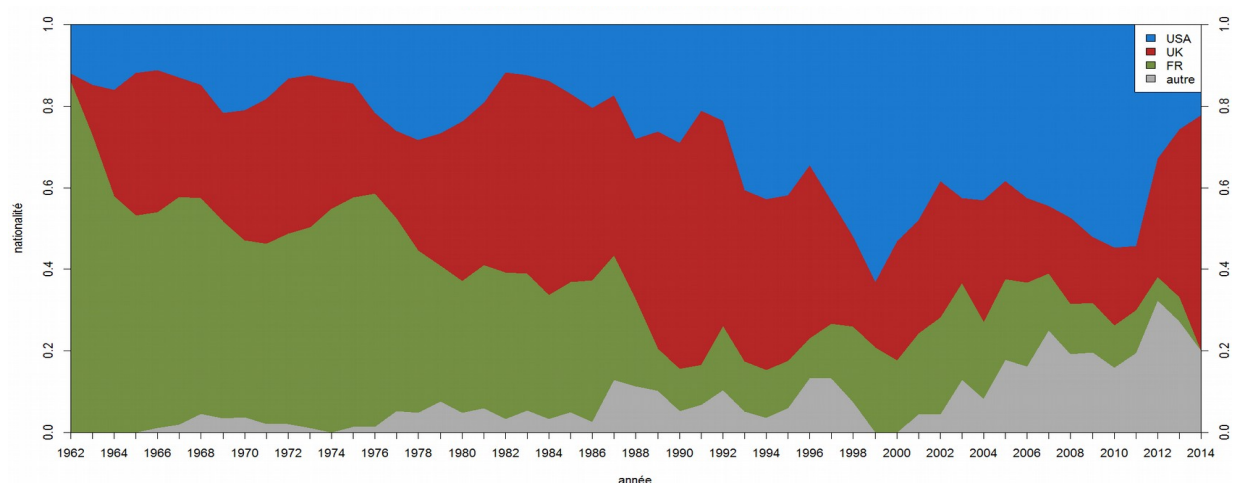


Figure 5. Nationalité des artistes dans les meilleures ventes de singles: France



<sup>15</sup> Des travaux sur les musiques populaires en général (et pas uniquement le rock) montrent que les productions domestiques sont très minoritaires (Allemagne, Pays-Bas), voire presque inexistantes (Autriche, Suisse) parmi les meilleures ventes de disques dans de nombreux pays européens, la France et l'Italie paraissant moins hétéromes sous ce registre (Achtenberg et al, 2001 ; Beckhuis et al, 2014).

Au final, on a donc deux pôles dominants, qui disposent d'un volume et d'une ancienneté de capital spécifique importants, qui exportent beaucoup et importent peu, et dont le marché intérieur est important. Les champs de production nationaux dominés, « périphériques », peuvent quant à eux être ordonnés selon deux dimensions : la taille de leur marché intérieur, mesurée ici par la part que le « rock » représente dans les ventes de disques<sup>16</sup>, et leur autonomie, i.e. la part de la production domestique dans les ventes de disques de « rock ». De ce point de vue, on peut noter que la France figure dans une position relativement élevée dans les deux dimensions, ce qui en fait un pays dominant parmi les dominés, « semi-périphérique ».

### **Du Royaume-Uni à la France : profits d'importation**

Revenons maintenant aux premières années d'existence des *Inrockuptibles*. À cette époque, le magazine fait une large place à des artistes de la « new-wave » britannique, comme *The Smiths*, *Echo & The Bunnymen* ou *New Order*.

*« Même si j'aime beaucoup l'esprit sauvage d'une partie de l'Amérique, ses espaces propices à l'évasion ou au fantasme, le son et l'esthétique qui me touchent le plus sont anglais – à l'exception du Velvet bien sûr, qui a tout compris et inventé avant tout le monde. Le rock anglais, c'est Jean-Daniel Beauvallet qui l'impose chez nous. L'Angleterre, c'est la vraie patrie de Jean-Daniel. Quand il a commencé à écrire pour le journal, au bout d'un an et demi, il vivait à Manchester et à Liverpool. Il était en poste comme maître-assistant de français. Après, il ne faut pas se le cacher : un voyage en Angleterre pour rencontrer un groupe coûte moins cher qu'un aller-retour en Californie. Et puis, quand on commence, l'excitation est plus en Angleterre avec la new wave du milieu des années 80. » [Christian Fevret<sup>17</sup>]*

Ces artistes, qui sortent leurs premiers albums au début des années 80, sont produits par des labels « indépendants » et bénéficient rapidement d'un franc succès auprès de la critique spécialisée anglaise, de même que, dans une certaine mesure, auprès du public<sup>18</sup> : ils forment l'avant-garde consacrée du « rock » britannique de l'époque. C'est ainsi en défendant des artistes de l'avant-garde consacrée au Royaume-Uni que *Les Inrockuptibles* vont initialement construire leur position d'avant-garde pas encore consacrée dans le champ de la critique rock en France : le transfert à travers la Manche implique ici un travail de conversion de capital spécifique (caractérisée par un « taux de change »), du fait des rapports de domination dans le champ de production international. Cette consécration locale d'une production déjà consacrée au pôle dominant constitue un « profit d'appropriation » (Bourdieu, 2002), qui permet l'accumulation de capital spécifique (Casanova, 2002). Par le magazine dans le champ français de la critique rock<sup>19</sup> :

*« On sentait bien qu'il y avait une demande pour lire la parole de musiciens rock pas forcément représentés dans le reste de la presse musicale française. On a eu la chance d'avoir des exclusivités. Je pense évidemment à New Order et aux Smiths, des rencontres décisives. Pour les Smiths, on a réussi à obtenir la toute dernière interview du groupe, celle où Morrissey annonce leur séparation. On est en 87, le journal n'a qu'un an ! Cette rencontre a été celle qui nous a donné une légitimité dans le milieu de la presse culturelle. » [Christian Fevret<sup>20</sup>]*

mais également par le champ de production français dans le champ international, par une sorte d'« accélération temporelle », tant il est vrai que le décalage temporel entre les deux consécrations (dans le pays d'origine, puis dans le pays importateur) est un indicateur de la distance qui sépare la France des pôles dominants (Bourdieu, 1992 ; Casanova, 2002). L'appropriation par le public français de l'avant-garde consacrée anglo-saxonne marque ainsi une réduction de la distance symbolique entre la France et le Royaume-Uni<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Qu'il faudrait croiser au volume global des ventes de disques, qui dépend notamment de la taille de la population du pays.

<sup>17</sup> « Christian Fevret raconte ses Inrocks », *op. cit.*

<sup>18</sup> Sans atteindre la tête des hit-parades, plusieurs albums de ces artistes parviennent ponctuellement à se classer parmi les meilleures ventes de disques.

<sup>19</sup> Le taux de change est donc ici très favorable à un nouvel entrant comme *Les Inrockuptibles*.

<sup>20</sup> « Christian Fevret raconte ses Inrocks », *op. cit.*

<sup>21</sup> Par la suite, avec l'évolution de l'industrie du disque et la « révolution numérique » (Curien & Moreau, 2006), le



## De l'avant-garde à la consécration

Dans les années 1990, la consécration des *Inrockuptibles* comme l'agent dominant du champ français de la critique rock - de par l'imposition (durable) de ses choix esthétiques, de ses schèmes d'appréciation et de son style d'écriture - s'opère parallèlement à la consécration d'artistes que le magazine défend depuis leurs débuts (Bjork, Beck, PJ Harvey, etc.). Dans cette nouvelle configuration, la différence d'échelle entre champ de production et champ de la critique n'implique donc pas de désajustement entre les positions respectives des artistes et du magazine.

Or la position de la France au sein du champ de production « rock » international ne semble pas avoir évolué (voir les graphiques précédents). On peut alors faire l'hypothèse que, du fait de l'accélération de la circulation de l'information, avec notamment l'apparition de médias internet dans le champ de la critique rock (Robette, 2016), le type de décalage temporel décrit précédemment – et que l'on n'observe plus ici – ne fournit peut-être plus à l'heure actuelle un aussi bon indicateur de la distance entre dominants et dominés.

Mais ce qui explique l'absence de désajustement, c'est le fait que *Les Inrockuptibles*, en poursuivant leur trajectoire au sein du champ de la critique rock en France, ont atteint une position d'avant-garde consacrée homologuée à celle des artistes mis en avant par le magazine. Cette position n'a rien d'immuable et, sous l'effet de la dynamique des champs, la domination des *Inrockuptibles* se voit contestée dans les années 2000, à mesure que la musique est de moins en moins centrale dans son contenu éditorial. Cette contestation vient de l'intérieur du champ de la critique, où les concurrents mettent en cause l'hétéronomie croissante du magazine<sup>22</sup>, mais également du public (les ventes baissent et le titre est régulièrement déficitaire).

## Bibliographie

Achtenberg, P., Heilbron, J., Houtman, D., Aupers, S. 2011. « A cultural globalization of popular music? American, Dutch, French, and German popular music charts (1965 to 2006) ». *American behavioral scientist* 55(5) : 589-608.

Andrews, C. 2000. « The social ageing of Les Inrockuptibles ». *French Cultural Studies* 11: 235-248.

Bekhuis, H., Lubbers, M., Ultee, W. 2014. « A macro-sociological study into the changes in the popularity of domestic, European, and American pop music in Western countries ». *European Sociological Review* 30(2): 180-193.

Bourdieu, P. 1977. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 13 : 3-43.

Bourdieu, P. 1992. *Les règles de l'art*. Seuil.

Bourdieu, P. 2002. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 145 : 3-8.

Casanova, P. 2002. « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 : 7-20.

Curien, N., Moreau, F. 2006. *L'industrie du disque*. Paris : La découverte.

Heilbron, J. 2001. « Echanges culturels transnationaux et mondialisation : quelques réflexions. » *Regards sociologiques* 22 : 141-154.

Peterson, R. A. 1991. « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », in P.

---

temps nécessaire à de telles appropriations a eu tendance à se réduire, et ne constitue sans doute plus un aussi bon indicateur de la distance entre un champ national et le pôle dominant du champ international.

<sup>22</sup> Bon nombre des journalistes que j'ai rencontrés parlent des débuts des *Inrockuptibles* (avant son passage à une publication hebdomadaire) comme d'un « âge d'or », pour mieux souligner le vieillissement social du magazine au cours de la période récente (avec, par exemple, une tendance à manquer de sélectivité dans le choix des artistes mis en valeur).

- Mignon, A. Hennion (ed.) *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos.
- Pirenne, C. 2011. *Une histoire musicale du rock*. Paris: Fayard.
- Pires, M. 2003. « The Popular Music Press. » In H. Dauncey, S. Cannon *Popular Music in France from Chanson to Techno*. Aldershot: Ashgate, pp. 77-96.
- Robette, N. 2016. « Pitchfork, la "Pravda de l'indie rock" ? Le pouvoir de prescription dans le champ de la critique rock. » *Genèses* 105.
- Roueff, O. 2013a. « Les homologues structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs. » In P. Coulangeon, J. Duval, J. (dir.) *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*. Paris : La Découverte, pp. 153-164.
- Roueff, O. 2013b. *Jazz, les échelles du plaisir*. Paris : La Dispute.
- Simiand, F. 1922. *Statistique et expérience. Remarques de méthode*. Paris : Marcel Rivière (Bibliothèque des sciences économiques et sociales).
- Simon, P. 2009. « “Les Inrockuptibles, le purisme rock, la variété culturelle et l'engagement politique.” Entretien avec Sylvain Bourmeau et Jade Lindgaard. » *Mouvements* 57 : 44-56.