



**HAL**  
open science

**Gérôme GUIBERT, Catherine RUDENT eds. : Made in France, Studies in Popular Music**

Denis-Constant Martin

► **To cite this version:**

Denis-Constant Martin. Gérôme GUIBERT, Catherine RUDENT eds. : Made in France, Studies in Popular Music. Cahiers d'ethnomusicologie, 2019, 32, pp.277-280. halshs-02573893

**HAL Id: halshs-02573893**

**<https://shs.hal.science/halshs-02573893>**

Submitted on 14 May 2020

**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.

**Gérôme GUIBERT, Catherine RUDENT eds. :**

***Made in France, Studies in Popular Music***

Abingdon/New York: Routledge, 2018. xxiv-271 p.

(Routledge Global Popular Music Series)

Destinée en priorité à un lectorat anglophone, cette collection d'essais rassemblés par Gérard Guibert et Catherine Rudent (tous deux chevilles ouvrières des recherches françaises sur les musiques « populaires » depuis les années 1990-2000) captivera tout autant les francophones qui s'intéressent à ces productions. De fait, cet ouvrage se révèle intéressant à, au moins, un double titre : d'une part, il présente un panorama des musiques « populaires » françaises depuis le début des années 1960 ; de l'autre, il retrace l'histoire des recherches sur les musiques populaires en France. Par conséquent, il soulève aussi des questions d'analyse.

*Made in France* aborde une succession de genres dans laquelle les mélanges et les tuilages furent intenses. Dans cet enchaînement, le yé-yé représente un tournant parce qu'il exprime « une mutation culturelle profonde » (Mathieu Saladin, p. 23), résultant, selon Edgar Morin (1965 ; 1994a, reproduit dans 1994b) (Florence Tamagne, p. 39), d'une prise de conscience par les jeunes de leur pouvoir économique. Cette mutation marque au début une fracture de classe opposant les amateurs de « variété française » aux adeptes du yé-yé et du rock anglo-étatsunien (Guibert, p. 7) ; ce dernier étant interprété dans les milieux conservateurs comme la manifestation chez les jeunes de comportements pathologiques (Tamagne, p. 35). L'industrie du disque va toutefois assurer sa diffusion comme elle avait fait la promotion des « yé-yés » (Marc Kaiser, pp. 27-69) et, par la suite, ces oppositions s'estomperont, Serge Gainsbourg faisant lien entre ces genres (Guibert, p. 7 ; Olivier Julien, pp. 47-56). Ce « tournant yé-yé » et les incompréhensions qu'il suscite feront sentir la nécessité d'étudier ces innovations musicales comme des phénomènes sociaux. Pourtant, il faudra attendre plusieurs années avant que ces recherches n'acquiescent une légitimité dans la recherche et l'enseignement supérieur, en décalage sensible avec ce qui s'était produit dans les mondes anglophones (Guibert, pp. 1-16).

La production (au sens socio-économique) de la musique fut un des premiers thèmes abordés par les Français et elle continue d'occuper une place importante dans leurs travaux. L'industrie phonographique joua, aux temps du microsillon, un rôle déterminant dans la formation et la propagation de nouvelles modes (Guibert & Rudent, préambule à la troisième partie). Les grandes firmes finirent toujours par prendre en charge les innovations, après qu'elles ont démontré leur potentiel commercial, souvent en tissant des liens avec les producteurs indépendants. Les créateurs français firent le plus souvent preuve d'ambivalence dans leurs rapports avec les compagnies phonographiques : bien

que soucieux d'affirmer leur indépendance (Kaiser, p. 63; Fabien Hein, pp. 173-184), ils finirent fréquemment par tomber dans les rets de la grande industrie, constituant ainsi des « oligopoles à franges » (Guibert 2006 : 11). Les possibilités nouvelles offertes par l'internet bouleversèrent, jusqu'à un certain point, ces arrangements, et de nouvelles technologies facilitèrent le contrôle de toute la chaîne de production (Guibert & Rudent, préambule à la quatrième partie). Mais les nouvelles pratiques de mise en réseau de la musique soulèvent des questions de propriété artistique que tendent à ignorer les adeptes du téléchargement et des échanges de pair à pair. Pour combattre les abus, les autorités françaises ont adopté la loi dite HADOPI qui n'a pas eu beaucoup d'effets (Sylvain Dejean & Raphaël Suire, pp. 217-228). Internet n'a pourtant pas annihilé l'industrie du disque : le système d'« oligopole à franges » fonctionne encore et les nouveaux genres de musiques électroniques illustrent l'entremêlement de réseaux horizontaux tissés sur l'internet et des moyens de diffusion traditionnels de la musique (Anne Petiau, pp. 203-215). Ainsi, l'histoire de ces cinquante dernières années montre que les tentatives des artistes pour s'émanciper de la tutelle des grandes firmes phonographiques n'ont pas abouti à les éliminer mais que celles-ci sont parvenues à établir des synergies avec les producteurs indépendants pour conserver une place centrale comme acteurs de la production et de la diffusion musicales. Du côté des pouvoirs publics, les musiques populaires ont pendant longtemps été ignorées, voire méprisées. La programmation des Maisons de la culture créées par André Malraux fit quelquefois place à des musiques « non savantes » mais il fallut attendre 1981 pour que Jack Lang décide de soutenir la chanson, le rock et le jazz regroupés artificiellement en « musiques actuelles » (Guibert, pp. 11-12) et de mettre en œuvre des mesures de « développement culturel »<sup>1</sup>. Si les moyens fluctuèrent au gré des gouvernements, les musiques populaires y gagnèrent une légitimité qui entraîna leur intégration dans toutes sortes de programmes. Néanmoins, chez les artistes, notamment les jeunes, la crainte de la dépendance et de la « récupération » suscita des ambivalences que Fabien Hein résume à propos du punk, mais qui paraissent tout aussi répandues dans d'autres genres : « En fait, il semble que la scène française du punk rock hésite en permanence entre la subversion et les subventions » (p. 179).

La recherche des significations sociales de la musique traverse l'ensemble des chapitres de *Made in France* ; des approches analytiques diverses y sont employées. Les plus classiques, mais non les moins fécondes, combinent le récit historique, l'analyse des paroles des chansons et des propos tenus par les musiciens et les réactions des auditeurs (Guibert, pp. 89-103) ; méthodes auxquelles s'ajoutent l'ethnographie des scènes (Hein, pp. 173-184) et l'écoute musicale qui constitue, pour Jedediah Sklower (pp. 77-87), un nouvel horizon. La manière dont

---

<sup>1</sup> Notamment inspirées d'un rapport présenté en 1973 par Michel de Certeau ; voir Teillet 1993.

les mélomanes s'approprient ce qui leur est proposé par des « dispositifs musicaux » constitue une « expérience de la musique » qui devient l'objet de l'analyse, complexifie la notion de réception et permet de contrebattre certains clichés. Ainsi, Stéphanie Molinero constate que « le rap a été adopté à de multiples niveaux de la société, des plus 'instruits' aux plus 'populaires' » (p. 161). A cette révision de l'image des amateurs de rap, Christian Béthune (pp. 163-171) suggère que doit s'ajouter une reconsidération de la créativité linguistique des rappeurs<sup>2</sup>. Les représentations des musiciens, comme Georges Brassens, peuvent devenir l'enjeu de compétitions entre des politiques de patrimonialisation et des processus mémoriels non institutionnels, peignant du même créateur des images contrastées, sinon contradictoires (Juliette Dalbavie, pp. 194-202). Elles peuvent parfois être également le résultat d'une forme de dialectique entre la configuration identitaire élaborée par les musiciens et les attentes de leurs auditeurs. Ainsi Rachid Taha et Magyd Cherfi ont, selon Barbara Lebrun, été conduits à « ethniciser » leurs performances (p. 110). L'analyse des représentations sociales des musiques et des musiciens ouvre sur le problème de la définition des genres et de leur catégorisation (Rudent, p. 137). Mais les catégories commerciales ne correspondant pas nécessairement à des pratiques et des caractéristiques musicales identiques, leur fonction apparaît surtout symbolique (Rudent, p. 138). Le flou de la « musique légère » recouvre un ensemble de productions extrêmement variées qui, avant tout, a pour but d'accompagner des activités (d'achat en particulier) ou des périodes d'attente (Vincent Rouzé, pp. 228-237). Mais c'est à propos de la « chanson française » que la catégorisation apparaît comme particulièrement problématique. Inventée vers 1963, cette appellation ne circonscrit jamais un ensemble homogène de productions (Cécile Prévost-Thomas, pp. 125-135). Et Catherine Rudent de conclure que les musiques qu'elle recouvre sont caractérisées par leur hétérogénéité et leur instabilité (pp. 137-149). Cette étiquette prend son sens uniquement « par opposition à la musique populaire anglo-étatsunienne » (David Looseley, p. 242). Le terme « musique populaire » est tout aussi nébuleux : ce sont, encore une fois, la variabilité historique et l'inconstance musicale qui la spécifient.

Ce remarquable ensemble de textes soulève toutefois des questions de méthode. Au nombre des particularités composant l'« exception culturelle » qui, selon David Looseley, distingue les études françaises des anglophones, figure la négligence des apports potentiels de la musicologie et de l'ethnomusicologie à la sociologie des musiques populaires. Cela est regrettable dans la mesure où les efforts pour analyser les significations sociales des phénomènes musicaux

<sup>2</sup> Il semble cependant ne prendre en compte qu'une certaine partie de la production rap et passe sous silence des jeunes qui emploient un langage différemment élaboré, comme Biffy (voir « Roule un boze (Remix Dj Weedim) », <https://www.youtube.com/watch?v=6idy7JSPDVg>) ou

Vald (« Strip (Part. 1) », <https://www.youtube.com/watch?v=g1JYvI-RbD4>; consultés le 31 octobre 2018) Pour mieux entendre ces textes, il faudrait sans doute en revenir aux développements de Mikhail Bakhtine sur le « grotesque » et le « bas » (Bakhtine 1970).

laissent dans l'ombre la musique elle-même et ses dimensions symboliques dont l'étude est nécessaire à la compréhension des mécanismes construisant les représentations sociales qui lui sont associées. Catherine Rudent avait elle-même souligné naguère que «l'approche musicologique de ces répertoires est la seule qui puisse prendre en compte l'organisation sonore de façon précise» (Rudent 1998). L'état des lieux que dresse *Made in France* est extrêmement stimulant<sup>3</sup> mais il ne pouvait être exhaustif ; il ouvre des pistes qui pourraient permettre d'allonger la liste des objets de recherches qui y sont traités (mouvement folk des années 1960 et 1970 ; musiciens de «balloche» ; composition par ordinateur ; télé-réalité musicale ; influence des musiques coloniales et postcoloniales, entre autres) ; il ne peut donc qu'inspirer le développement des recherches dans ce champ et encourager la réflexion méthodologique.

DENIS-CONSTANT MARTIN

### Références

BAKHTINE Mikhaïl

1970 *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard.

MORIN Edgar

1965 «On ne connaît pas la chanson», *Communications*, 6, 1965 : 1-9.

1994a «Salut les copains», *Le Monde*, 6 et 7 juillet 1963, reproduit dans Morin 1994.

1994b *Sociologie*. Paris : Fayard (Points essais 276).

RUDENT Catherine

1998 «Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux», *Musurgia* 5 (2) : 21-28.

TEILLET Philippe

1993 «Sur une transgression : la naissance de la politique du rock», *L'Aquarium* 11-12 : 73-85.



### **Christine GUILLEBAUD, dir. : *Toward an Anthropology of Ambient Sound***

New York/Londres : Routledge, Anthropology series, 2017. 239 p. Accompagné d'une plateforme de 57 exemples audio et vidéo en ligne : [http://milson.fr/routledge\\_media](http://milson.fr/routledge_media)

*Toward an Anthropology of Ambient Sound* s'inscrit dans la continuité des recherches interdisciplinaires qui, depuis les années 1990, se sont focalisées sur l'étude des expériences sensorielles d'un point de vue anthropologique. A partir des terrains ethnographiques qui sont géographiquement et culturellement très

<sup>3</sup> De ce point de vue, il serait bienvenu qu'en soit proposée une traduction française ; elle n'est pas, semble-t-il, envisagée pour le moment mais ne

devrait pas soulever d'immenses difficultés dans la mesure où la plupart des textes ont d'abord été rédigés en français.