Christophe Traïni, *La musique en colère*

Paris, Presses de Sciences Po, 2008

Yauheni Kryzhanouski

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/781>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.781

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2009

Pagination : 416-418

ISBN : 978-2-86480-989-0

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Yauheni Kryzhanouski, « Christophe Traïni, *La musique en colère* », *Questions de communication* [En ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/781> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.781>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Christophe Traïni, *La musique en colère*

Paris, Presses de Sciences Po, 2008

Yauheni Kryzhanouski

RÉFÉRENCE

Christophe Traïni, *La musique en colère*. Paris, Presses de Sciences Po, coll. Contester, 2008, 128 p.

- 1 La musique peut être vue non seulement comme un objet artistique en soi, mais aussi (et avant tout pour le sociologue) comme un concentré de représentations sociales, comme un répertoire de messages plus ou moins codés, aptes à véhiculer le potentiel contestataire et à favoriser les mobilisations sociales. De fait, la musique et les modes d'identification et de sociabilité qui entourent les objets et les styles musicaux sont souvent mobilisés dans le cadre des entreprises contestataires, mouvements politiques ou sociaux, mobilisations autour de causes diverses : « Aucune révolte, aucune mobilisation sociale d'importance ne semble avoir pu se passer des pratiques musicales et chorales » (p. 7). Cependant, la logique de l'usage des objets musicaux par les acteurs politiques et par les agents mêmes de la production musicale s'avère complexe. Dans son ouvrage, Christophe Traïni réussit avec brio à faire apparaître et à analyser la complexité des relations existant entre cet art particulier qu'est la musique et le politique au sens large.
- 2 En commençant par une brève analyse des propriétés de l'expression musicale susceptibles d'être mises en valeur dans la pratique contestataire (chapitre I, « Contester en musique »), l'auteur montre comment la provocation des états affectifs et des postures corporelles associée aux messages sémantiques (amplifiés et complexifiés par les configurations sonores) transmises par le chant peuvent, dans des contextes sociopolitiques spécifiques, véhiculer des symboliques contestataires ou légitimatrices des régimes politiques et sociaux.

- 3 Dans le deuxième chapitre (« Amplifier la contestation »), Christophe Traïni se penche sur l'implication en pratique des objets musicaux dans les mouvements de contestation. Il affirme que la musique peut être utile aux pratiques contestataires et explique de quelle manière et dans quelles conditions : en manipulant des émotions du public et en provoquant un « choc moral », en contribuant d'une manière plus ou moins rituelle à l'identification des mouvements contestataires (qui se dotent ainsi d'une mémoire de combat due au travail de la filiation historique), en fournissant aux mouvements sociaux un moyen capital pour contourner la censure en critiquant tout autant les autorités et les systèmes de valeurs dominants, en remplissant une fonction informative et moralisatrice ou en participant tout simplement à la mobilisation de ressources indispensables à la défense des causes les plus variées.
- 4 Le troisième chapitre (« Musique et tactique politique ») décrit différents modèles possibles de relations entre l'espace de la production artistique musicale et le champ des acteurs politiques. Avant tout, la musique peut adopter des symboliques politiques contestataires par la subversion des conventions et des normes artistiques dominantes : en détournant des symboles politisés (tels les hymnes nationaux), en valorisant dans l'expression musicale des modes de vie dominés ou marginaux (ce qui est apparent dans le rap et le punk) et en incluant des éléments musicaux proches de sujets hautement politisés dans des contextes spécifiques (par exemple, des éléments de musiques traditionnelles d'ethnies dominées). Mais dès lors que la communication musicale devient politisée, elle est très souvent reprise par les acteurs du champ politique, qui ont une tendance à instrumentaliser les œuvres, les genres musicaux et parfois l'image même des auteurs des objets musicaux. Les logiques d'instrumentalisation peuvent être tout à fait indépendantes de la volonté des musiciens qui ne peuvent contrôler les interprétations politiques de leurs œuvres. Ce processus d'« aliénation » est favorisé par « le caractère équivoque des protestations qui empruntent des formes musicales », ainsi que par « le langage euphémisé et l'ambiguïté » (p. 78) de la musique. En même temps, l'artiste, le producteur des œuvres, peut jouer un rôle crucial lui aussi dans le cadre de la politisation des objets musicaux : en s'engageant du côté des contestataires ou de celui des dominants, il peut agir non seulement en tant que musicien, mais aussi comme acteur politique ou entrepreneur de contestation. Dans ce sens, les modalités d'entrée des musiciens dans le champ politique peuvent être très différentes.
- 5 Le quatrième et dernier chapitre (« Le contestataire, l'artiste et le marchand ») pose la question des vocations artistiques divergentes et de l'influence que ces vocations exercent sur les modes d'engagement des acteurs dans les entreprises contestataires. En fonction des attitudes accommodantes ou critiques qu'exprime l'artiste à l'égard de l'ordre politique, social ou économique et en fonction du niveau d'autonomie/hétéronomie du champ de la production de la musique, les modes de (non) participation du musicien aux entreprises politiques varient, de la contestation à la propagande officielle.
- 6 Pour conclure, l'auteur souligne que les contraintes et les lois du marché artistique pèsent fortement sur les modes d'implication politique des artistes. Ce facteur varie d'ailleurs selon les styles de musique : si certains musiciens « qui veulent être rémunérés pour leurs compositions, leurs concerts ou disques, peuvent difficilement se permettre de s'insurger contre l'ordre social en prenant le risque d'indisposer une trop large proportion de leur public » (p. 111), d'autres styles imposent sinon une

politisation « par conformisme », du moins une certaine image de rebelle et des attitudes contestataires. Pour illustrer ce phénomène, prenons l'exemple de la multitude des courants musicaux qui sont rassemblés généralement sous l'appellation punk (surtout le punk hardcore et anarcho-punk). L'actualité du mythe du punk (et du rock en général d'ailleurs), comme mouvement fondé sur le non-conformisme, la rébellion, le comportement considéré comme provocateur et la révolte contre les normes sociales doit être nuancée, compte tenu des processus de commercialisation et d'institutionnalisation de la musique en Occident ; toutefois, ces mêmes processus imposent aux musiciens qui se réclament de ce mouvement au moins une posture contestataire, laquelle peut devenir pour eux un facteur de leur engagement pour les causes les plus populaires et les mieux médiatisées. Ainsi, loin de s'y opposer forcément, la logique commerciale peut devenir un facteur de politisation.

- 7 Ouvrage riche et original, *La musique en colère* présente plus particulièrement trois points forts qui en feront sans doute un titre de référence. Premièrement, ce petit livre de 120 pages couvre d'une manière concise le large spectre de relations complexes qu'entretient la musique avec les pratiques contestataires. Chaque chapitre présente une approche différente, centrée sur les objets et les acteurs pertinents, ce qui permet à l'auteur d'englober une panoplie de phénomènes liés à la musique protestataire. Sans doute l'analyse des logiques de politisation des acteurs du champ de la production musicale pourrait encore être élargie : cette démarche assurerait une plus grande attention à la parole des acteurs (artistes, journalistes, critiques, sociétés de production) ; elle permettrait également de définir plus clairement et plus concrètement les différentes dispositions qui amènent à certaines prises de position, réelles ou apparentes. Cependant, un tel approfondissement exigerait un ouvrage à part et d'un tout autre format.
- 8 Deuxièmement, la description des relations entre la musique et la contestation est illustrée d'exemples aussi intéressants que variés. Cette abondance rend non seulement la lecture très facile et captivante, mais permet aussi de comparer les spécificités des engagements artistiques dans des contextes très différents dans le temps (des chanteurs ambulants du Pont-Neuf sous l'Ancien Régime à la mobilisation contre la guerre en Irak) et dans l'espace (il s'agit non seulement de l'Europe et des Amériques, mais aussi de la Kabylie, de l'Afrique du Sud, des aborigènes d'Australie, etc.). On peut en revanche regretter l'absence totale, au sein du corpus d'exemples, de mouvements musicaux contestataires d'Europe de l'Est durant la période soviétique. Le rock antisoviétique — ou le rock biélorusse aujourd'hui encore — peut fournir un large spectre d'exemples en la matière, en particulier concernant le détournement de la censure et la « contrebande artistique ».
- 9 Troisièmement, il nous paraît important de souligner le style particulier de l'ouvrage. Au lieu de se lancer dans une analyse superficielle des mouvements musicaux ou, au contraire, de se perdre dans la particularité de chaque œuvre et de chaque style, Christophe Traïni adopte une perspective de narration originale et semble vouloir répondre à une question : comment, dans quelles conditions et dans quelle mesure la musique peut-elle être mise en valeur dans les entreprises contestataires ? Cette démarche donne à la ligne de l'ouvrage davantage de clarté. Au point parfois qu'on pourrait presque le lire comme un manuel pratique de l'utilisation des objets musicaux dans les processus contestataires, par exemple, lorsqu'il affirme : « Il est clair que pour mobiliser de larges soutiens, les « promoteurs de la cause » se doivent d'incarner de

multiples artistes et styles afin de ne pas limiter la diffusion de leur message à des groupes de fans trop restreints » (p. 58).

- 10 Tous ces éléments font de *La musique en colère* un livre particulièrement enrichissant non seulement pour les spécialistes en sociologie de la musique (qui y trouveront sans doute des exemples fort intéressants et des idées fraîches pour leurs propres travaux), mais aussi pour les novices en la matière, qui trouveront là un excellent point de départ pour se lancer dans des études des cas spécifiques des relations complexes qu'entretiennent la musique et le politique.

AUTEURS

YAUHENI KRYZHANOUSKI

GSPE-Prisme, université Robert Schumann, Strasbourg 3

Yauheni.kryzhanouski@yahoo.fr