



## Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

---

### Gérôme Guibert & Catherine Rudent (eds), *Made in France, Studies in Popular Music*

New York/Londres, Routledge, 2017.

Martin Guerpin

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2509>

DOI : [10.4000/transposition.2509](https://doi.org/10.4000/transposition.2509)

ISSN : 2110-6134

#### Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

#### Référence électronique

Martin Guerpin, « Gérôme Guibert & Catherine Rudent (eds), *Made in France, Studies in Popular Music* », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 25 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2509> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.2509>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# Gérôme Guibert & Catherine Rudent (eds), *Made in France, Studies in Popular Music*

New York/Londres, Routledge, 2017.

Martin Guerpin

---

## RÉFÉRENCE

Gérôme Guibert & Catherine Rudent (eds), *Made in France, Studies in Popular Music*, New York/Londres, Routledge, 2017.

- <sup>1</sup> *Made In France* vient compléter la collection d'ouvrages collectifs « Routledge Global Popular Music Series » dirigée par Franco Fabbri et Goffredo Plastino. *Popular music* désigne ici les musiques amplifiées destinées au grand public. C'est en ce sens que nous les désignerons par « musiques populaires » dans ce texte. L'ambition « globale », affichée dès le titre de la collection, appelle une remarque préliminaire sur la plasticité des usages de mots-clés en sciences humaines. Depuis quelques années, dans les publications, les appels à projets et les demandes de financements, mentionner l'adjectif « global » est devenu un réflexe, au détriment parfois du sens initial de ce mot (la même remarque pourrait être faite à propos des termes « transnational » et « interdisciplinaire », entre autres). Alors que les approches « globales » s'appliquent aux histoires de la globalisation et des processus dépassant les cadres nationaux<sup>1</sup>, la « Routledge Global Popular Music Series » maintient et renforce même ce paradigme national. À l'exception du volume consacré à l'Amérique latine, en effet, les sept autres de la collection sont consacrés à un pays particulier (Italie, Japon, Brésil, Amérique latine, Corée, Suède, Hongrie et Pays-Bas). Il n'en reste pas moins vrai que cette collection est précieuse. Son but est de faire connaître aux « lecteurs anglo-américains » (et sans doute également à tout autre lecteur) des répertoires qui ne leurs sont pas familiers (les répertoires *Made in...*), mais aussi des recherches produites dans

des langues qui ne leurs seraient pas familières (la recherche *made in...*, p. XIX). Franco Fabbri et Goffredo Plastino, deux spécialistes italiens des musiques populaires enseignant régulièrement en Angleterre, ont sans doute été sensibles au fait que certains chercheurs anglais et américains sont parfois peu enclins à s'intéresser aux travaux rédigés dans d'autres langues. Cela pour des raisons relevant de leurs compétences linguistiques (et qui concernent en réalité tous les chercheurs, anglophones ou non), mais aussi en raison de leur position dominante dans le monde et le marché de la recherche. Ces objectifs permettent de comprendre deux caractéristiques de *Made in France* qui peuvent surprendre au premier abord : premièrement, la plupart des chapitres de l'ouvrage présentent des travaux déjà en partie publiés en français par chacun des contributeurs. Deuxièmement, 17 des 18 contributeurs sont Français. Malgré cette prégnance du paradigme national, les efforts de Franco Fabbri et Goffredo Plastino pour faire connaître les répertoires et les recherches produites dans les pays non anglophones cités plus haut, correspondent à l'un des impératifs de l'histoire globale : le *décentrement*<sup>2</sup>.

- 2 *Made in France* présente donc des recherches françaises sur les musiques populaires françaises en France (la précision n'est pas inutile, car l'on pourrait très bien imaginer une histoire internationale des musiques populaires françaises ou une histoire des musiques populaires internationales en France) après 1945. L'ouvrage, caractérisé par une pluridisciplinarité remarquable, rassemble des chercheurs issus d'horizons différents : la sociologie, les sciences de la l'information et de la communication, la musicologie, l'histoire, et l'économie. Elle est également incarnée par les deux directeurs de l'ouvrage. Catherine Rudent est musicologue, spécialiste de la chanson française. Elle est par ailleurs membre fondatrice de la branche francophone de l'*International Association for the Study of Popular Music (IASPM)*. Gérôme Guibert est, quant à lui, un sociologue des musiques populaires et un membre fondateur de la revue *Volume!* (2002), qui a joué un rôle important dans le développement des travaux académiques sur ces musiques (ainsi que sur le jazz) en France<sup>3</sup>. Plusieurs chercheurs réunis dans cet ouvrage sont d'ailleurs des contributeurs de cette revue : Fabien Hein, Olivier Julien, Barbara Lebrun, Marc Kaiser, Vincent Rouzé, Matthieu Saladin, Jediah Sklower. Conçu comme une introduction aux différentes tendances des musiques populaires françaises de 1945 à nos jours (p. xxii), *Made in France* s'apparente donc moins au genre du manuel, qui propose un tour d'horizon à la fois exhaustif et synthétique d'un sujet donné, qu'au modèle des *companions* et des *handbooks*, ouvrages collectifs dont chaque chapitre présente des travaux de recherche sur une approche et/ou un aspect particuliers d'un sujet émergent. D'où peut-être l'impression que les différents chapitres de l'ouvrage sont parfois juxtaposés plutôt qu'articulés. Quoi qu'il en soit, ce livre constitue un complément bienvenu au *Popular Music in Contemporary France* de David Looseley (2003), qui était jusqu'à présent le seul ouvrage académique à proposer une histoire des musiques populaires dans la France du second xx<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.
- 3 Les seize chapitres de *Made in France* sont répartis en quatre parties, chacune introduite pas des préambules rédigés par Gérôme Guibert et Catherine Rudent. La qualité de leur travail mérite d'être saluée. Elle se traduit également par la quasi-absence de coquilles et d'erreurs dans les références bibliographiques françaises, ce qui n'est pas toujours le cas dans les ouvrages rédigés en anglais. Plusieurs autres seuils instructifs encadrent le corps de l'ouvrage : une préface de Catherine Rudent, une introduction générale de Gérôme Guibert, une « Coda » de David Looseley puis, en guise de postface, un entretien

avec Nicolas Godin, membre fondateur du groupe *Air*. Présentée de manière thématique, la sélection bibliographique placée à la fin de l'ouvrage fournit enfin un excellent point de départ à tout étudiant ou chercheur intéressé par l'histoire de la *popular music* en France (p. 261-267).

- 4 La première partie met en valeur les mutations importantes qui ont marqué l'histoire des musiques populaires françaises, de l'arrivée du rock'n'roll à la fin des Trente Glorieuses. Deux dates jouent un rôle fondamental. L'année 1959, tout d'abord, qui vit la création de *Salut les copains* par Frank T not et Daniel sur Europe n  1. L'émission sert de rampe de lancement à la génération des chanteurs *y y * (Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Eddy Mitchell, Richard Anthony...) et aux reprises de chansons américaines. Ces reprises (*covers*) sont au centre du chapitre de Mathieu Saladin qui, par le truchement de la théorie de l'imitation de Gabriel Tarde, cherche à les r evaluer, contestant le statut de « parangons de l'absence d'authenticité créative » (p. 27) qui leur est souvent attribué. Seconde année fondamentale, 1963 : celle de la « Nuit de la Nation » et de l'invention de l'expression *y y * par Edgar Morin (*Le Monde*, 6, 7 et 8 juillet 1963), dans son analyse de ce concert public géant organisé pour fêter le premier anniversaire de la version papier de *Salut les copains*. En croisant l'analyse de cet  v nement, de l'émergence des *y y s* et des « blousons noirs », Florence Tamagne, étudie la « panique morale » (p. 37) suscitée par le *rock'n'roll* dans la France des années 1960 et 1970, et replace l'association « rock-violence-perte des valeurs morales » dans le contexte d'une France encore marquée par l'ombre des années Vichy, par la guerre d'Algérie et les  v nements de Mai 1968. Le recours systématique à des articles de presse et à des archives de police lui permet d'aborder avec précision les débats liés à l'interdiction des concerts de rock, interdictions qui n'étaient donc pas une nouveauté en 2009, lorsqu'elles se sont appliquées au rappeur Orelsan. Ce sentiment de menace, amplifié par les médias, s'explique également par la perception d'une emprise croissante de l'anglais dans le domaine de la chanson. D'où la transformation en antagonisme de la distinction entre *chanson française* et musiques populaires anglophones. Cet antagonisme n'exclut pas toute forme de conciliation, comme le montre Olivier Julien à travers sa lecture de la carrière discographique de Serge Gainsbourg. Issu du monde des cabarets « rive gauche », il critiqua vertement la « pop américaine avec des sous-titres » des *y y s* (p. 52) et expliqua que la chanson française devait évoluer tout en conservant son indépendance. Gr ce à l'élaboration d'un système de parlé-chanté bien particulier, appliqué à des textes soigneusement travaillés et souvent subversifs, Gainsbourg est parvenu à « combler le fossé entre la *chanson à texte française* et la *popular music à la française* » (p. 55). C'est pourquoi il bénéficia en même temps du statut de « poète maudit » et d'idole des jeunes (p. 53). Après trois chapitres consacrés à des répertoires, des phénomènes culturels et à des artistes particuliers, celui de Marc Kaiser aborde la question des mutations du monde musical français à travers l'évolution de l'industrie du disque. Son étude articule histoire technique des formats de disques, histoire des métiers de l'industrie de la musique (ou, dit autrement, des intermédiaires) et des chiffres alors régulièrement divulgués par les syndicats de l'édition phonographique française. La mise en relation de ces facteurs permet à l'auteur de montrer de manière convaincante que l'explosion du marché du disque dans les années 1960 a contribué à l'émergence d'une distinction nette entre musiques populaires anglophones et francophones (p. 62) et par l'apparition d'une culture « jeune » dominée par la logique du « hit », elle-même rendue possible par l'émergence de la figure du producteur (p. 63).

- 5 La seconde partie est consacrée au rôle politique des musiques populaires, envisagé « à de nombreux niveaux » (p. 73). Au niveau identitaire tout d'abord, comme le montre Jedediah Sklower à partir de l'exemple de la réception du *free jazz* en France. Alors que sa naissance aux États-Unis a partie liée avec la résistance de la communauté afro-américaine face à l'oppression de la majorité blanche, ses promoteurs français en ont fait le symbole d'une opposition plus large entre « opprimés et oppresseurs, colonisés et colonisateurs » (p. 79). Le *free jazz* a ainsi été rendu appropriable par le public et les musiciens français. Malgré cela, c'est au nom de la dimension politique du *free jazz* que des musiciens français comme Michel Portal se sont interdit de se réclamer du jazz, « musique volée » et qui « n'est pas la nôtre » (p. 81), selon le clarinettiste et saxophoniste. C'est la raison pour laquelle Michel Portal se rapproche, à partir de la fin des années 1960, de ce que l'on commence à appeler les *musiques improvisées européennes* (p. 82). Gérôme Guibert aborde la dimension politique de la musique à partir de l'opportunité et de la crédibilité de l'engagement des artistes. À travers une étude de la trajectoire du groupe Trust, il montre que l'engagement des chansons du groupe (« Antisocial », *Repression*, 1980), plébiscité par le public pendant les années Giscard d'Estaing, suscite beaucoup moins d'adhésion après l'élection de François Mitterrand en mai 1981. Une partie de la jeunesse accorde sa confiance au nouveau président, les paroles toujours aussi critiques du groupe (*Marche ou crève*, septembre 1981), suscitent une adhésion moindre, d'autant plus que l'enrichissement des musiciens de Trust les éloigne du public *heavy metal* (p. 101). C'est sous un troisième angle, celui de la « race » (p. 105) et du discours racial, que Barbara Lebrun aborde les musiques populaires, à partir de l'exemple de Rachid Taha et Magyd Cherfi (du groupe Zebda), deux chanteurs « franco-algériens » (p. 105). Son approche constitue une exception dans *Made in France* : elle est la seule à s'inscrire pleinement dans une perspective postcoloniale. Il n'est pas anodin, à cet égard, que Barbara Lebrun soit l'unique contributrice française de l'ouvrage à enseigner en Angleterre. Son analyse prend appui sur la notion de « différence » (p. 105) introduite en musicologie depuis une vingtaine d'années par Ruth Solie puis Olivia Bloechl, Melanie Lowe et Jeffrey Kallberg<sup>5</sup>. Barbara Lebrun peut ainsi rendre compte de la complexité des négociations-identitaires entreprises par Rachid Taha et Magyd Cherfi, et de leurs résultats paradoxaux : le premier « souhait[e] être pris au sérieux en tant que rocker » alors qu'on le renvoie systématiquement au militantisme anti-raciste (p. 112). Au contraire, Magyd Cherfi souhaite être pris au sérieux en tant qu'artiste militant, mais seule sa chanson la moins engagée a connu un large succès (« Tomber la chemise », 1998). L'intérêt du travail de Barbara Lebrun réside dans l'articulation d'une multiplicité de « niveaux de spécificité ethnique » (p. 113). On pourra donc se demander pourquoi l'auteure considère Magyd Cherfi comme un « Arabe » sans discuter ses origines kabyles (héritées de ses deux parents). Cette différence, souvent ignorée par les médias et par certains intellectuels, qui ne retiennent que la catégorie « Arabe », est pourtant très fortement perçue et revendiquée par les hommes et les femmes originaires d'Algérie. Elle se manifeste de manière sensible sur les plans linguistiques et musicaux et mériterait à ce titre d'être intégrée à la réflexion.
- 6 La troisième partie, « Assimilation, appropriation, spécificité française », reprend une question posée dès le début de la préface de l'ouvrage et abordée en filigrane dans les quatre premiers chapitres : « une identité française ressort-elle de la production globale de musique française » (p. XXI) ? Cette question est ici envisagée sous l'angle de l'anglo-américanisation de la culture française, que Catherine Rudent et Gérôme

Guibert souhaitent envisager au prisme de trois modalités : la « résistance », l'« assimilation » et l'« appropriation active » (p. 119). La chanson française est l'un des meilleurs exemples de cette « résistance ». Dans l'histoire qu'elle propose de ce genre musical des années 1950 à nos jours, Cécile Prévost-Thomas en souligne les contours flous, la diversité caractéristique, et met en évidence la diminution progressive de sa place dans les grands médias (p. 132), inversement proportionnelle à l'intégration de ses figures historiques dans le patrimoine national (Dalida, Gainsbourg, Brassens, Trenet et Barbara, entre autres). Catherine Rudent apporte un éclairage complémentaire à l'instabilité de l'étiquette « chanson française » en abordant son hétérogénité stylistique. La chanson française se caractérise par ce que la musicologue qualifie de « transigeance musicale » (p. 147) : une propension à s'ouvrir aux styles musicaux les plus divers en fonction de leurs vogues successives, plutôt qu'une ambition d'imposer l'un de ces styles (le jazz, le rock, le funk, le disco, le funk et le punk, entre autres). Si ce chapitre semble s'éloigner parfois des questions annoncées dans cette partie de l'ouvrage, il n'en demeure pas moins une très bonne démonstration de l'impossibilité de « définir musicalement » (p. 148) le genre de la chanson française. De même, la présence dans cette troisième partie des chapitres de Stéphanie Molinero et de Christian Béthune consacrés au rap, peut intriguer le lecteur, car la question des rapports entre France et  tats-Unis n'y occupe qu'une place marginale. Cette question est toutefois abordée indirectement par Stéphanie Molinero, sur le plan des perspectives privilégiées par les chercheurs. En effet, l'angle adopté dans sa belle enquête sociologique des publics se démarque de ceux « qui dominent la littérature en anglais sur le rap », plus volontiers focalisée sur les questions ethniques (p. 152). Parfaitement consciente de cet écart, l'auteure s'en explique par les différences sociales entre les  tats-Unis et la France, où il semble difficile d'identifier « une communauté “ethnique” » (p. 152) associée plus qu'une autre au rap. Celui-ci relevant plutôt d'une « culture de banlieue » (p. 152), il « unit des individus aux *backgrounds* différents » (p. 161), qui « ne peuvent être regroupés selon leurs origines culturelles » (p. 160). Le chapitre de Christian Béthune présente une autre singularité, car il se veut autant scientifique que militant. Il prolonge une tradition inaugurée dans les années 1920 (pour le jazz dont le philosophe est également spécialiste), de textes revendiquant la légitimité de musiques méprisées. Christian Béthune s'inscrit en faux contre la condamnation du rap par l'institution scolaire qui y voit, à l'instar du linguiste Alain Bentolila, un facteur de perpétuation des inégalités linguistiques. Une étude serrée de textes écrits par des rappeurs montre que ceux-ci peuvent recourir à des genres, des techniques et des figures de style caractéristiques de la grande tradition de poésie française (p. 166-169). L'approche de Christian Béthune mériterait d'être discutée : ne réduit-elle pas la légitimité d'un produit culturel à sa conformité aux normes dominantes ? Le plus intéressant est que ces normes semblent avoir été intégrées par les artistes étudiées dans ce chapitre, à l'image de Casey et de son fameux « Apprends à écrire, s'te plaît, ou apprends à t'taire » (*Libérez la bête*, 2010). La rappeuse retourne en effet contre certains confrères certains arguments légitimistes utilisés par Alain Bentolila dans sa condamnation du rap dans son ensemble, ce qui montre que le champ du rap est beaucoup plus stratifié qu'il ne peut le paraître aux non spécialistes. Pareil phénomène pose question : relève-t-il d'une assimilation de la norme dominante par ceux qu'elle est censée marginaliser ? Ou est-il un signe que cette norme (la maîtrise de la langue, mais une *maîtrise* qui ne correspondrait pas nécessairement à celle que prône Bentolila) possède une *valeur* ( thique, culturelle et esthétique)

reconnue et partagée hors du groupe dominant ? Dans un tout autre domaine, Fabien Hein s'attaque à une idée reçue : la fidélité des groupes au principe fondateur du genre, le *DIY* (*Do It Yourself*). Cette philosophie implique le refus des aides publiques, dont l'existence est présentée comme une spécificité française (p. 182). Le groupe spinalien *Flying Donuts*, auprès duquel Fabien Hein a réalisé un travail d'enquête entre 2007 et 2010 est un adepte revendiqué du *DIY*, mais, comme le démontre l'auteur, il ne l'a pas toujours respecté : ses membres ont sollicité de nombreuses subventions publiques, tout en contournant les obligations liées à leur obtention. On pourrait dès lors se demander si ce contournement n'est pas, précisément, un moyen de respecter *in fine* la philosophie punk.

- 7 La quatrième et dernière partie se concentre sur les débats français contemporains autour de la production nationale de musiques populaires françaises, son évolution, sa place dans la société et la manière dont elle est perçue par le public. Elle pose à nouveaux frais la question de la spécificité du cas français (p. 187), déjà centrale dans le préambule la troisième partie. Comme dans les autres chapitres, cette spécificité n'est pas vraiment abordée de front, car les travaux présentés ne recourent pas à des comparaisons entre la France et d'autres pays. Ils n'en proposent pas moins de très intéressantes perspectives, à commencer par celles de Juliette Dalbavie sur la patrimonialisation de la *chanson française*. Deux logiques de consécration sont distinguées (p. 195) : l'« héritage culturel » institutionnalisé, à travers des musées ou des expositions ; et la « mémoire collective », plus spontanée, mais aussi plus diffuse. Une étude menée sur l'Espace Georges Brassens permet à Juliette Dalbavie de montrer comment ces « deux logiques [de consécration] apparemment contradictoires » (p. 200) peuvent se rejoindre. Complétant les analyses de Catherine Rudent et de Cécile Prévost-Thomas, Juliette Dalbavie montre que la consécration de la chanson française se fait moins à partir de la musique qu'à partir de sa dimension littéraire : l'Espace Georges Brassens présente l'auteur-interprète comme un po te. Cette conclusion mériterait d'être mise en perspective avec l'idée de David Looseley selon laquelle, en France, la légitimité artistique est associée de manière privilégiée avec la « tradition littéraire nationale<sup>6</sup> ».   partir des danses électro, dont fait partie le mouvement *Tecktonick* (2002-2009), Anne Petiau aborde d'autres formes de cons cractions, liées aux nouvelles technologies du Web 2.0. « Horizontales », elles permettent aux artistes de se faire connaître sans nécessairement bénéficier des modes de « transmission structurés verticalement » de l'industrie culturelle (p. 211). Cette évolution va de pair avec ce que la sociologue appelle une « diffraction » de la célébrité : chaque groupe possède désormais les moyens médiatiques de fabriquer ses propres « stars », dont le statut désormais « sécularisé » devient « de plus en plus ordinaire » (p. 212). Outre les problématiques liées à la fabrique de la célébrité, les nouveaux modes de diffusion des musiques populaires posent la question du piratage, abordée par les économistes Sylvain Dejean et Raphaël Suire. Leur chapitre étudie les effets des lois HADOPI 1 et 2 (mai et septembre 2009) sur les pratiques de téléchargement illégal. La lecture de leur travail, qui relève moins de l'évaluation des politiques publiques que de l'analyse du profil et des comportements des « pirates », s'avère parfois un peu ardue. Ce contraste avec les autres chapitres de l'ouvrage relève sans doute d'une différence de tradition disciplinaire. Le style d'un chercheur demeure un critère important de la présentation des recherches dans la plupart des sciences humaines. Mais dans des disciplines telles que l'économie, qui empruntent aussi au paradigme des sciences dites « dures », la quête d'une écriture originale tend à passer derrière la rigueur de la présentation des

protocoles et des méthodes de calcul des résultats. Ceux-ci sont clairement exposés par les auteurs, à partir d'une étude menée en 2012 sur 2 000 internautes français. Le nombre de fichiers musicaux partagés illégalement est inversement proportionnel au sentiment de menace provoqué par les lois HADOPI. De plus, suite à ces lois, seul un petit groupe d'internautes continue à télécharger illégalement et de manière massive. Les autres sondés ont adopté des moyens d'accès à la musique moins facilement détectables comme le streaming ou l'échange de fichiers hors ligne. En moins de trois ans, les lois HADOPI, dont l'effet dissuasif était déjà mitigé (p. 219), ont ainsi été contournées. Le dernier chapitre de *Made in France* n'est pas moins original que le précédent. À partir d'exemples relevant de la « musique de fond » (*background music*), dont plusieurs sortent du domaine des musiques populaires, Vincent Rouzé aborde deux thématiques relevant de l'écomusicologie (prise au sens large). La première question concerne l'emploi des musiques de fond dans les lieux publics. Elle met en jeu des considérations techniques (les caractéristiques stylistiques de ce type de musique, les choix de compression et de volume en fonction des lieux de diffusion), mais aussi culturelles (le choix des répertoires en fonction de l'image de marque d'une enseigne et du type de clientèle visé), économiques et légales (la question des droits de diffusion). La seconde question est celle, non moins passionnante, que posent des musiques dont la composition est pensée *pour* le lieu dans lequel elle sera jouée. À partir des promenades sonores de Pierre Mariétan, de Nicholas Frize et du collectif MU, Vincent Rouzé se demande dans quelle mesure les musiques de fond peuvent être considérées comme une mise en valeur de l'environnement, sachant qu'elles constituent une « transformation de l'identité sonore initiale » d'un environnement donné (p. 236). La coda et la postface de l'ouvrage reviennent sur la question des particularités et l'abordent cette fois explicitement. David Looseley, qui interroge « ce qui rend les attitudes françaises particulières et différentes des attitudes anglaises » (p. 240), met en valeur la force de l'anti-américanisme français et des processus de légitimation qui s'appliquent également aux musiques populaires. Quant à l'entretien avec Nicolas Godin (*Air*), considéré comme un pionnier de la *French Touch*, il frappe avant tout par les stratégies d'évitement auxquelles recourt le musicien afin de ne pas répondre aux questions portant sur le caractère « français » la musique d'*Air*. Il eût été surprenant que le musicien y réponde sur un plan technique : les réticences des artistes à aborder les aspects techniques de leur pratique sont un classique dans ce type d'entretiens. Toutefois, malgré trois retours à la charge, Gérôme Guibert et ses lecteurs n'obtiendront qu'un bien maigre lot de consolation : la musique d'*Air* a été qualifiée de « musique française » en raison de clichés folkloriques associés à la France par le public anglais et américain (l'élégance française, associée à l'air apparemment bourgeois des musiciens, ou encore au château de Versailles, ville dont proviennent Nicolas Godin et plusieurs représentants importants associés à la *French Touch*). Un lot bien maigre, donc, mais assez révélateur puisqu'il tend à montrer que l'assignation des identités nationales à la musique se joue rarement sur des caractéristiques musicales clairement identifiées. Elle relève bien plus souvent d'une logique fort peu scientifique et d'un placage de représentations assez éloignées de la musique ou des discours imposés de manière volontariste.

- 8 De la lecture de *Made in France*, il ressort tout d'abord que les travaux français sur les musiques populaires, naguère cantonnés aux marges du monde des sciences humaines et sociales, ont trouvé leur place dans les institutions les plus légitimes de la recherche et sont aujourd'hui florissants<sup>7</sup>. Cette dynamique semble néanmoins plus forte dans le

domaine de la sociologie et des sciences de l'information et de la communication que dans la musicologie. En effet, seuls deux des dix-huit chercheurs rassemblés dans cet ouvrage sur la musique sont musicologues : Catherine Rudent et Olivier Julien. Pareil déséquilibre reflète, en même temps qu'il contribue à la perpétuer, une véritable ligne de partage institutionnelle et épistémologique. D'un côté, des répertoires que les traditions de recherche en sciences humaines ont investis d'un fort « capital musical » (la musique européenne de tradition écrite, les musiques folkloriques et les musiques traditionnelles), dont les caractéristiques formelles méritent d'être étudiées. De l'autre, des répertoires que les traditions de recherche en sciences humaines ont investis d'un fort « capital socio-culturel » (dont relèvent les musiques populaires), dont l'intérêt résiderait avant tout dans les phénomènes politiques et culturels qu'ils véhiculent ou reflètent, ou dans les médiations qui président à leur diffusion. Bien des travaux sur la musique, relevant de ce que Georgina Born a qualifié de « relational musicology<sup>8</sup> », ont démontré tout l'intérêt de dépasser ce clivage résultant de l'histoire des sciences humaines en France.

- 9 *Made in France* invite donc à une discussion sur la prise en compte, encore trop rare, des dimensions proprement sonores et musicales des musiques populaires. Cette remarque n'est pas une marotte de musicologue ne jurant que par l'analyse musicale : il est bien évident que la musique mérite d'être « lue comme une métaphore » (p. 105), abordée « en termes économiques et culturels » (p. 89) et que son étude doit aller « bien au-delà de la composition » (p. 28). Néanmoins, la prise en compte des caractéristiques techniques de la musique permettrait sans doute de compléter ou de nuancer les conclusions de plusieurs contributeurs de *Made in France*. Faute d'analyse musicale, la passionnante étude des *covers* proposée par Mathieu Saladin semble s'arrêter là où l'on souhaiterait qu'elle commence. Que, par un raisonnement déductif, le recours à la théorie de l'imitation de Gabriel Tarde lui permette d'inférer que les *covers* ne sont finalement pas de simples imitations, mais des adaptations qui « produisent des différences » (p. 31) est une chose. Une autre est, précisément, de proposer une description de ces différences, qui impliquerait *a minima* l'analyse comparée d'une chanson originale américaine et de sa *cover* par des artistes français. Une approche technique de la musique permettrait également de répondre à une question que le lecteur se pose au terme de la très intéressante étude de Jedediah Sklower : celle des relations entre ce que les musiciens *disent faire* et ce qu'ils *font* réellement. Par exemple, la distinction faite par Michel Portal entre le *free jazz* et les musiques improvisées européennes est-elle, en termes de pratiques musicales et de style, aussi radicale que ne le laisse à penser l'existence de ces deux catégories génériques distinctes ? Répondre à cette question nécessite d'interroger l'utilisation des catégories génériques dans le domaine des musiques populaires, où elles tendent à se multiplier. Les chercheurs doivent-ils reprendre passivement ces catégories ou les aborder de manière critique ? Si les contours d'un genre musical ne sont pas délimités, que sera en effet le statut des conclusions d'un travail consacré à ce genre ? Que vaudrait par exemple un discours sur *le jazz* qui ne tiendrait pas compte des caractéristiques parfois antagonistes des répertoires auxquels cette étiquette a été accolée de la fin des années 1910 à nos jours ? De ce point de vue, la très éclairante approche critique appliquée par Catherine Rudent à la catégorie générique « chanson française » gagnerait à être généralisée à tous les autres genres abordés dans l'ouvrage.

- 10 *Made in France* permettra également de réfléchir sur une différence entre les études sur les répertoires à fort « capital musical » et les répertoires à fort « capital socio-

culturel ». Cette différence concerne le rapport à l'archive. Tout un pan de la musicologie consacrée à la musique européenne de tradition écrite met en avant la découverte et l'exploitation de fonds d'archives, parfois mis en avant comme les garants exclusifs de la légitimité et de l'intérêt scientifiques. Ce tropisme historien est beaucoup moins marqué dans *Made in France*. Seuls deux chapitres s'appuient sur de tels fonds : ceux de Florence Tamagne, unique historienne à avoir contribué à l'ouvrage et de Marc Kaiser. Trois explications permettent d'expliquer ce constat. Tout d'abord, les objets de recherche de la plupart des contributeurs ne rendent pas nécessaire la recherche archivistique. Ainsi, les analyses très éclairantes que proposent par Christian Béthune sur la dimension poétique des paroles du rap ne nécessitent qu'une simple consultation de sites Internet spécialisés et de livrets de disques, même si une recherche menée sur des brouillons éventuellement conservés par des rappeurs permettrait certainement d'aborder leur travail sous l'angle de la génétique littéraire et des processus de création (mais cela n'est pas le sujet que s'est donné l'auteur). Deuxièmement, la valeur scientifique et symbolique de l'archive diffère, aujourd'hui encore, selon les répertoires musicaux. Tout manuscrit laissé par un compositeur de musique classique est susceptible de faire l'objet d'une publication scientifique et de rejoindre un fonds d'archives. Tel n'est pas le cas pour la plupart des acteurs de musiques populaires dont les archives restent à constituer (et *a fortiori* à exploiter). L'étude de Juliette Dalbavie sur l'Espace Georges Brassens, montre toutefois que cette situation est susceptible d'évoluer, et qu'elle dépend des processus de consécration institutionnelle des artistes et des genres musicaux.

- 11 L'ouvrage de Catherine Rudent et Gérard Guibert fournit à ses lecteurs un tour d'horizon aussi passionnant qu'instructif des musiques populaires en France et des recherches qui leurs sont consacrées dans la France des années 2010. À ce titre, *Made in France* deviendra sans doute un incontournable dans les listes de sources secondaires concernant les musiques populaires. Mais il pourrait tout aussi bien constituer une source primaire passionnante dans des publications sur l'historiographie de ces musiques et sur le rôle de la recherche dans les phénomènes de déconstruction/reconstruction des identités nationales. De fait, le lien entre *recherche* sur les caractéristiques des identités nationales et *discours* sur le contenu de ces mêmes identités est parfois ténu.

---

## NOTES

1. MAZLISH Bruce, « Comparing Global History to World History », *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 28, n° 3, 1998, p. 385-395.
2. MAUREL Chloé, *Manuel d'histoire globale : comprendre le « global turn » des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 54.
3. GUERPIN Martin, « Le jazz et la *Revue de musicologie*, une rencontre tardive. Légitimation, historiographie, acteurs et contexte institutionnel », *Revue de musicologie*, vol. 104, n° 1-2, 2018, sous presse.

4. LOOSELEY David, *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, politics, Debate*, New York, Berg, 2003.
  5. SOLIE Ruth, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1995 ; BLOECHL Olivia, LOWE Melanie et KALLBERG Jeffrey (dir.), *Rethinking Difference in Music Scholarship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
  6. LOOSELEY, *Popular Music in Contemporary France*, p. 38.
  7. L'auteur de cette recension peut témoigner que, parmi les étudiants en musicologie, les choix de sujets de Master et de Doctorat portent majoritairement sur les musiques populaires.
  8. BORN, Georgina, « For A Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity Beyond the Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n° 2, 2010, p. 205-243.
- 

## AUTEURS

### MARTIN GUERPIN

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Martin Guerpin est Maître de conférences en musicologie à l'université Paris-Saclay-Évry-Val d'Essonne. Ses travaux portent sur les relations entre musiques et identités (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Sa thèse de doctorat, intitulée « Enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz dans le monde musical savant parisien (1900-1939) » est en cours de publication (Vrin). Il prépare également une anthologie de textes francophones sur le jazz (PUPS). Ses recherches ont été récompensées par plusieurs prix (Fondation Socan-Proctor, SQRM) et par l'obtention d'une bourse postdoctorale Marie Curie de l'Union Européenne (2018, déclinée). Depuis 2015, Martin Guerpin coordonne le réseau de recherche international « Musique et Nation ». Saxophoniste, il a remporté le prix « Jazz Magazine du meilleur concert français en 2014 » et un « Choc » *Jazzman* pour l'album *Spoonful* (2017).