

Gérôme Guibert, *La production de la culture – Le cas des musiques amplifiées en France*, Mélanie Sèteun et Irma éditions, St Amand Tallende, 2006, 558 p.

Preuve d'un légitimisme culturel encore puissant¹, le rock, le rap, la techno, ainsi que tous les genres ou sous genres qui leur sont associés, ont fait en France l'objet d'assez peu de travaux savants. Contraste singulier : ces musiques occupent dans les pratiques culturelles des Français une place importante, et surtout, de différentes façons, elles importent manifestement beaucoup pour nombre de nos concitoyens. Mais on ne trouve que depuis fort peu de temps et en faible quantité, des ouvrages et analyses capables de produire une fine intelligibilité de phénomènes artistiques et culturels d'une telle ampleur.

On hésite sans doute encore à accorder à ces musiques une valeur esthétique suffisante pour en faire un thème de recherche et d'enseignement sérieux. Anne-Marie Green, Patrick Mignon, Antoine Hennion, entre autres, ont certes réalisé et soutenu plusieurs travaux scientifiques à leur sujet. Mais on est loin de prendre la voie de la cinéphilie et, en particulier, de la création de départements universitaires spécialisés. Simon Frith (sociologue britannique réputé de ces musiques dont, il est vrai, aucun des livres n'a encore été traduit en français)², avait pourtant montré que leur valeur était liée au fait que « *le goût des 'musiques populaires' ne dérive pas simplement de nos identités socialement construites ; il aide également à les former* »³. Si on veut bien prendre en considération de telles conclusions, elles devraient inviter le monde de la recherche à porter plus d'attention à un champ de productions artistiques où de plus en plus d'individus puisent des éléments majeurs de la construction de leur identité, de la mise en récit de leurs diverses appartenances.

Dans un style qui balance entre le nouveau journalisme, l'érudition sourcilleuse et la prose post-moderne, ce sont pour l'instant essentiellement d'anciens critiques de rock qui ont apporté les plus riches contributions à la connaissance et à la compréhension d'objets (artistes, courants musicaux, etc.) avec lesquels, malgré leurs aspects souvent dérisoires, nous entretenons des relations aussi complexes que mystérieuses. Ces dernières années, les éditions *Allia*, en particulier, ont connu le succès en publiant dans de premières traductions françaises quelques uns de ces livres⁴. Mais si certains américains ont obtenu des postes au sein d'universités, leurs collègues français sont restés exclus ou à distance prudente de *l'Alma Mater*, maintenant leurs productions dans un espace imprécis entre l'essai, le récit et le roman.

C'est donc à une nouvelle génération d'universitaires français que l'on doit aujourd'hui un effort de production et de publication de travaux de recherches en sciences sociales concernant ces musiques⁵. Un certain nombre d'entre eux, regroupés autour des éditions Mélanie Sèteun⁶, ont déjà assuré la publication d'une demi douzaine d'ouvrages avec le soutien de l'IRMA⁷ et, depuis 2002, d'une revue biannuelle, *Volume !* « autour des musiques populaires ». Cofondateur et infatigable animateur de cette revue, Gérôme Guibert vient de publier chez cet éditeur un deuxième et important ouvrage⁸.

Préférant à l'expression aussi creuse que maladroite (et ministérielle !) de « musiques actuelles », celle plus restrictive mais aussi plus maîtrisée de « musiques amplifiées »⁹, G.G. s'arme d'une sociologie économique étendue, où le marché de la musique est perçu comme encadré dans un ensemble de relations sociales et institutionnelles (p. 34), pour donner à comprendre les conditions de production en France de ces musiques. Nourrie de ses expériences pratiques, sa réflexion se déploie à partir de questions élémentaires concernant l'origine de différences sensibles dans l'organisation des concerts et les valeurs défendues par les promoteurs : « *Ces types de spectacles n'étaient pas annoncés de la même manière, ni par les mêmes médias et n'attiraient en commun qu'une partie du public. Ils ne disposaient pas non plus des mêmes budgets et proposaient des contextes hétérogènes qui influaient sur la manière que nous avons d'envisager ou de produire notre propre musique* » (p. 10). Nous sommes sans doute nombreux à avoir senti toutes ces distinctions et à s'être construits sur ces

¹ Cf. B. Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004 ; H. Glevarec, « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle », in E. Maigret, E. Macé, *Penser les médiacultures*, Armand Colin, 2005, p. 69-102.

² Voir l'entretien avec F. Ribac, *Mouvements*, 42, 2005-5, p. 70-81.

³ « *Pop tastes do not just derive from our socially constructed identities ; they also help to shape them* », *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, New York, 1996, p. 276.

⁴ Notamment : G. Marcus, *Mystery Train*, 2001 ; N. Toshes, *Country, les racines du rock'n'roll*, 2000 ; P. Guralnick, *Sweet Soul Music*, 2003 ; N. Cohn, *Awopbaloobop Alopbamboom*, 1999 ; J. Savage, *England's Dreaming*, 2002.

⁵ Notamment : F. Hein, *Le monde du rock*, Mélanie Sèteun, Irma, 2006 ; F. Ribac, *L'avaleur de rock*, La Dispute, 2004 ; D. Tassin, *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, L'Harmattan, 2004.

⁶ 11 rue du Bas-mur, 63450 Saint-Amant-Tallende, www.seteun.net / seteun@seteun.net

⁷ Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles, dépendant du ministère de la culture. 22 rue Soleillet, 750980, Paris cedex 20. www.irma.asso.fr.

⁸ après *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, publié en 1998.

⁹ Issue des travaux du sociologue (CNRS – MNATP), Marc Touché, dans le cadre d'une recherche pour le ministère de l'environnement : *Connaissances de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétitions*, CRIV – CNRS, 1994.

clivages relativement sommaires permettant de choisir son « camp » en opposant à « l'industrie musicale » des activités associatives plus locales et informelles. Mais on ne disposait pas jusqu'à présent d'une étude aussi ambitieuse (brassant une vaste quantité de données), en mesure d'offrir l'archéologie et les contours précis de ces oppositions. Loin de considérer cette distinction entre deux sphères de production musicale comme pure idéologie (i.e. travaillant à donner l'illusion de différences esthétiques et éthiques en réalité fort ténues), G. G. la prend au sérieux et en restitue la construction historique. Celle-ci est principalement marquée par un schisme majeur « le grand partage » (p.127) qui va organiser le secteur de ces musiques depuis le début des années soixante en opposant : variété française / rock anglo-saxon ; gestion des carrières et de catalogues / lancement des débutants ; secteur lucratif / espace soutenu par les pouvoirs publics. On ne peut être alors qu'admiratif de la façon dont l'auteur parvient à « socio-historiciser » les phénomènes et pratiques contemporaines, tout en étant capable de changer d'échelle et de montrer (dans les perspectives des *Cultural Studies*) que la globalisation de certaines productions musicales s'accompagne d'une territorialisation de leur réception. Il échappe en effet de façon impeccable au piège de la lecture déterritorialisée de la diffusion du rock (etc.) qui, venu de « là-bas » serait arrivé ici dans l'état originel de ses conditions de production et de réception, avec un simple décalage temporel.

La production de la culture offre ainsi à ses lecteurs de plonger dans l'histoire des mondes sociaux et des modes de diffusion des musiques populaires, d'y repérer les tours et détours d'une série de clivages à la fois structurants et mouvants : le rural et l'urbain, l'artiste et l'entrepreneur, le music hall français et le rock'n'roll américain, l'industrie musicale internationalisée et les scènes locales, les majors et les indépendants, les professionnels et les amateurs, etc. Les tensions actuelles propres à l'« oligopole à franges » (les relations des « majors » du disque avec des petits producteurs indépendants, mais aussi les interrogations récurrentes sur la standardisation des normes artistiques) apparaissent comme le résultat provisoire d'un ensemble de luttes passées, de victoires et d'échecs, de dominations et de résistances dont G. Guibert, en tenant le fil de leur dimension économique (mais aussi technique, juridique et parfois esthétique), restitue les contextes, les acteurs et les étapes depuis le XIX^e. Rappelant sa propre implication, G.G. se place plutôt du côté des « petits », de leurs aînés (Jazz Hot, le Golf Drouot, les mouvements folk et underground) et de leurs héritiers (le punk et le rock alternatif, la techno et le hip hop pour partie). Mais il restitue aussi avec empathie les circonvolutions du « versant opposé » : la naissance et l'organisation du music hall, l'influence des radios périphériques, la constitution d'un marché musical jeune, le développement des « majors » français, la métamorphose des directeurs artistiques en producteurs indépendants, les mutations sociales-libérales de producteurs de spectacles entrés dans la carrière via un engagement politique à l'extrême gauche.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage (« Normalisation et résistances aujourd'hui ») est la plus originale, celle qui correspond à un travail de terrain mené en Vendée. Ce territoire, dont la représentation politique restitue mal les aspirations et engagements de tous ses habitants, est celui que G. Guibert a choisi d'étudier pour y montrer comment à partir des années 90 les relations entre les deux sphères antagonistes de la production musicale vont se développer à partir d'un triple changement : l'affirmation d'un réseau de production/distribution indépendante, l'investissement de certains pouvoirs publics en faveur de ces musiques, des stratégies nouvelles de l'industrie du disque réorganisant ses activités pour mieux investir les élans de créativité au sein des scènes locales.

Il ne faut pas le cacher, ce travail est une « somme » impressionnante articulant le global et le local, le présent et le passé, l'économique et le technique. La nécessité de saisir l'épaisseur historique des faits contemporains a imposé à G.G. de travailler en partie sur des matériaux de seconde main. Mais l'ampleur des investigations réalisées impose le respect. Rares sont les questions restées dans le flou. L'angle socio-économique s'avère particulièrement fécond, surtout en ne négligeant pas, au contraire, l'économie de micro-structures locales. Loin des diagnostics pessimistes sur l'avenir de la culture et en particulier de la musique, à l'heure de la mondialisation et de sa dématérialisation, la thèse de G. Guibert invite plutôt, sans en cacher les faiblesses ni la puissance des industries culturelles, à ne pas désespérer des contre-pouvoir associatifs. Alors que la judiciarisation de la diversité culturelle, via les déclarations de l'Unesco, pouvait fournir des outils à la cause qu'il défend, c'est plutôt à travers une certaine politisation de ces enjeux, propre à la France, que G. Guibert envisage pour terminer, sous la forme d'un « tiers secteur » ou d'une économie sociale et solidaire, l'avenir mondialisé de cette forme de résistance culturelle.

Philippe Teillet
Maître de conférences en science politique,
Institut d'Etudes Politiques de Grenoble