

**Recension du livre de: Gérôme Guibert, 2006, La  
production de la culture. Le cas des musiques amplifiées  
en France. Genèse, structurations, industries,  
alternatives, Paris / Saint-Amand Tallende,  
Irma/Mélanie S teun**

Jean-Marie Seca

► **To cite this version:**

Jean-Marie Seca. Recension du livre de: Gérôme Guibert, 2006, La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives, Paris / Saint-Amand Tallende, Irma/Mélanie S teun. 2009, In: Réseaux, n  157-158, sept. oct. 2009, pp. 305-308. hal-03017144

**HAL Id: hal-03017144**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03017144>**

Submitted on 22 Nov 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.



Seca Jean-Marie, 2009, « Recension (version longue) du livre de : Gérôme Guibert, 2006, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris / Saint-Amand Tallende, Irma/Mélanie S teun (560 p.) », in *Réseaux*, n  157-158, sept. oct. 2009, pp. 305-308.

Le champ de recherche, en sciences sociales, portant sur les musiques dites, depuis 1998, « actuelles », ou, génériquement, « populaires » et «  lectro-amplifiées », est devenu, en France, de plus en plus foisonnant et reconnu, quoique tenu sagement sur les franges et à la marge des structures d'institutionnalisation. Même si on constate la parution régulière et croissante d'ouvrages et de numéros spéciaux de revue autour de ces phénomènes, mis à part les laboratoires de musicologie, on observe peu de mouvements de reconnaissance des institutions académiques par rapport à cet « objet » complexe et multidisciplinaire d'étude. C'est dans ce contexte scientifique que l'on saluera la publication de l'ouvrage de Gérôme Guibert, issu, en partie, de sa thèse de doctorat en sociologie. L'analyse de contenu du titre renseigne sur la raison du nombre important de pages (560) de ce livre : en se référant à la notion de culture, au sens large du terme, et à un cas qui est lui-même un continent, composé d' les et d'archipels multiples (musiques amplifiées), l'auteur vise à établir une synthèse socio-historique sur le domaine traité et sur les processus et articulations entre les productions du « *mainstream* », reconnu par les industries, les institutions et les médias, d'une part, et ceux liés à l'émergence et l'interaction entre minorités et foules, de l'autre . Trois grandes parties organisent le volume : (I) « Une production musicale canalisée. Formation et développement d'une industrie du disque en France » ; (II) « Une structuration alternative au *music-hall* est-elle possible ? Nouveaux courants musicaux, scènes locales et cultures générationnelles » ; (III) « Normalisation et résistances aujourd'hui », chacune comprenant deux gros chapitres.

Le premier chapitre (« Musiques populaires : d'un usage patrimonial aux cadres d'un marché ») est une bonne illustration de la catégorisation de départ sur laquelle est basée une partie du propos de l'auteur : les musiques populaires sont décrites comme liées à l'oralité et sont différenciées ultérieurement (sans s'y opposer) des formes électro-amplifiées d'après les années 1940. La patrimonialisation est entendue dans le sens du folklorisme mais aussi dans le but de décrire le populaire par rapport à une suite de traditions issues de la ruralité et en références aux musiques vivantes et de la rue. Par glissement progressif (urbanisation, transformation des technologies de l'édition et de la communication), l'av nement du marché conduit divers acteurs à une prise de conscience de l'urgence de « sauver » diverses mélodies et chansons du terroir. Parallèlement, le législateur tente d'organiser l'édition des partitions et des droits d'auteur ainsi que l'efflorescence de pratiques musicales riches et variées (rue, cabaret, cafés). L'inter-influence entre les cultures populaires et les créations savantes, la consécration du *music-hall*, de l'industrie du disque et des réseaux de radio permettent alors de dépeindre un monde polymorphe et actif de la fin du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1930.   retenir : l'importance d'un codéveloppement riche et alterné des réseaux de salles et des activités de scènes et de spectacle vivant, d'un côté, et d'une industrie, d'abord graphique, puis du disque, de l'autre.

Le chapitre second (« Le fonctionnement rodé d'un oligopole de la production musicale centralisé ») retrace l'époque d'après-guerre et la diffusion du *rock'n roll* en France alors que le *jazz* y est implanté dès les années 1920-1930. Durant cette période, allant de 1950 à la fin des années 1980, se met en place un « grand partage » (p. 127) et une structuration plus grande des radios, réseaux de production et de presse autour des nouvelles formes de distraction et de visées plus « rentables » et commerciales. Diverses lignes de disjonction illustre cette situation : maintien d'une production de musique populaire française, alliée au *music-hall* et au *show-business*, d'une part, et intégration rapide d'une autre voie (le *rock* anglo-américain), de l'autre ; consolidation d'une culture de variété pour *teenagers* et la majorité des consommateurs, opposée à l'utilisation filtrée de l'*underground* dans l'industrie culturelle ; effets différés et influence minoritaires sur la constitution de styles dans les industries du disque durant les années 1960-1970 ; conservation de la distinction entre le domaine réservé de l'élite (culture classique et savante, protégé par les institutions et l'État) et celui distrayant populaire (pris en charge par les entreprises privées et du spectacle, des médias et du disque). Il faut bien attirer l'attention du lecteur sur le caractère très fouillé des descriptions socio-historiques où l'on entre dans la sociologie de la radio et de la télévision tout autant que dans l'historiographie des chansons populaires. Le passage du gauchisme culturel (essor poussif de groupes alternatifs peu reconnus durant les années 1970 et début 1980) au social-libéralisme du ministère de la culture Lang (début du Printemps de Bourges, créations du programme Zénith, du Fond de Soutien aux Variétés) est bien traité.

Le chapitre 3 (« Des circuits contre-culturels à l'explosion d'une pratique alternative ») entre de plain-pied dans le vif du sujet : la fondation d'un des premiers courants émanant d'adeptes passionnés à travers le mouvement du *jazz hot*, puis l'adoption du *rock*, de la *pop*, du *punk* et enfin par l'essor des courants dit « alternatifs », durant les années 1980 (*Béruriers noirs*, *Garçons bouchers*, *La souris déglinguée*, *Ludwig van 88*, pour n'en citer que quelques-uns). Guibert distingue alors le « second ministère Lang », à partir de 1989, plus favorable aux cultures émergentes car plus centré sur une logique de professionnalisation, de soutien aux « petites scènes » et à l'information des groupes peu connus. On constate une situation contrastée, à la fois précaire et institutionnalisée, des scènes subventionnées par l'État, en France : « Puisque le fonctionnement des associations ne dépend plus uniquement de leurs ressources propres mais d'aides de la collectivité (États, régions, départements, communes) qui ne sont pas acquises d'un exercice à l'autre, certaines peuvent avoir alors tendance à se détourner de leur vocation première – en se rapprochant, par exemple, des promoteurs privés de la variété – ou à chercher à augmenter leur subvention indépendamment de leur activité » (Guibert, *op. cit.*, p. 277.) L'épopée du Golf Drouot, les tensions, dès les années 1930, entre les tenants du purisme jazzistique et ceux de diffusions plus standardisées, permettent de comprendre que la France est, dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, un territoire sensible à la dichotomie « contestation de l'institué / *mainstream* officialisé ». Là aussi, impossible de résumer l'encyclopédique description de Guibert qui tente de nous faire revivre l'ambiance des contre-cultures post-soixante-huitardes (mouvements *folk*, *hippy*, initiatives *do-it-yourself*, *hard-rock*, *blues* électrifié, *psychédélices*), le frémissement *punk* français ou la

célébration de la « sono mondiale », par les journalistes d'Actuel et de Radio Nova, à Paris, bien avant que le terme « *world music* » ne se généralise aux États-Unis.

Dans le chapitre 4 (« Une marge de manœuvre serrée »), durant les années 1990, se confirment et s'amplifient les tendances précédentes. On assiste à une consolidation des pouvoirs économiques des grands groupes de communications (radios, médias divers, nouvelles formes d'organisation de la distribution et de la production) parallèlement au pullulement de réseaux alternatifs, plus ou moins en liens avec des subventions publiques ou des associations, elles-mêmes financées par des pouvoirs locaux, régionaux ou nationaux. Les *majors* du disque transforment leur stratégie face aux cultures émergentes en multipliant la sous-traitance auprès de labels de production détectant les nouveaux talents et en utilisant des procédés issus de la rue (*buzz et street-marketing* notamment). « Il faut dire que la nouvelle organisation des *majors*, qui cherche à s'appuyer sur la prospection et la production de terrain réalisées par des structures locales, incite les acteurs de l'*underground* [...] à travailler en collaboration avec les industries de la culture, sachant qu'une reconnaissance commerciale est possible » (p. 310.) Il s'agit donc d'une concentration sans centralisation pour reprendre la fine définition de Richard Sennett à propos de ce nouveau capitalisme, dans son livre *Le travail sans qualité*. Guibert analyse notamment les implications de la « dématérialisation » de la musique et de la cyberéconomie sur ce type de pratique créative. En fin de chapitre, il traite des courants électroniques (*rap, techno, dance music*) comme des émanations et des symptômes esthétiques de ces changements productifs.

Dans la troisième partie, sont présentées des études de terrain en région. Le chapitre 5 (« Industrie de la musique versus scènes locales : l'exemple d'un département ») synthétise une monographie approfondie des pratiques musicales en Vendée, à la suite d'une commande de la Délégation départementale de la Jeunesse et des Sports. Après une longue description de ce département et de ses caractéristiques culturelles (distribution de disques, médias, types de spectacles consommés, politique de la musique développée, types de foyers de jeunes et d'associations parties prenantes des musiques actuelles, scènes principales de la Roche-sur-Yon et de la côte vendéenne, cartographie de la répartition des groupes musicaux, salles dites « moins visibles », organisation des cafés-concerts), un portrait des acteurs, des groupes et des pratiques musicales permet de se faire une idée très précise des relations entre le « global » (mondialisé et / ou parisianisé) et le « local » (itinéraires de professionnalisation des groupes, types de styles présents sur ce territoire, descriptif sociodémographique, choix des modes de rémunération), à partir d'une enquête par questionnaires auprès de 91 groupes et 372 musiciens. Dans le chapitre 6 (« L'entrée dans l'économie et ses paradoxes »), il s'agit d'affiner l'observation de la professionnalisation de ces musiciens. Trois types sont distingués à partir de l'étude qualitative de 24 groupes (1998-1999) : les *professionnels*, les *amateurs* et les *semi-professionnels* (qualifiés d'« *intermédiaires* » par l'auteur). On sait que ces mondes artistiques sont très instables dans leurs modes de rémunération. Les *amateurs*, plus jeunes (autour de 20 ans, en moyenne), comprennent le plus d'étudiants (75 %). Mais on trouve aussi une frange d'amateurs vétérans (29-30 ans). Les *professionnels*, les plus âgés (plus de 31 ans, en moyenne), réalisent le plus de concerts, sont salariés officiellement et relativement dignement (plus de

1000 à 1800 €) en tant qu'intermittents du spectacle ou payés par des industries du disque. Ils possèdent un répertoire reconnu. Les *intermédiaires* (26 ans environ) développent une forte créativité (60 % d'entre eux inscrits à la SACEM, contre 15 à 20 % pour les amateurs) et une activité discographique conséquente sans, pour autant en tirer des revenus au dessus du seuil de pauvreté (640 € en moyenne).

En fin d'ouvrage, le monde associatif est proposé comme modèle alternatif de socialisation. On parle alors d'« encastrement social » (p. 465) des groupes de musique : la confiance et le lien social généreraient primordialement les biens et les services par contraste avec une sphère marchande où ces valeurs seraient inexistantes ou mises en veille. Cette vision idéaliste semble juste mais assez stéréotypée. Dans les milieux des affaires, la stratégie et le lien social sont bien plus imbriquées qu'on ne le pense. Les arts musicaux sont-ils à l'abri des dérives perverses ? Au total, du fait qu'une grosse partie (325 pages sur 560) est consacrée à la socio-histoire des musiques populaires, ce livre, se révèle très utile, tant pour les jeunes générations de sociologues, souvent ignorantes du passé, que pour les anciennes ayant été empêchées d'embrasser l'évolution et la complexité systémique de ces formes culturelles. Gérôme Guibert, fin connaisseur des divers styles amplifiés, très impliqué sur le terrain associatif, tissé suite à vingt années de politique publique des musiques actuelles, convoque, avec exigence, ses lecteurs à un atelier d'étude socio-économique et culturel qui devrait les intéresser. À noter que l'éditeur (double : Mélanie Séteun et IRMA) est issu lui-même de l'autoproduction et des mondes associatifs observés et que l'université de Nantes a soutenu la publication du livre.

Jean-Marie SECA