

« Musiques populaires » : de l'exception culturelle à l'anglicisme

Olivier JULIEN*

L'idée de cet article remonte à la fin des années 1990, à une époque où je travaillais comme chroniqueur musical pour différents titres de presse spécialisés dans ce que l'on appelait alors la « pop britannique ». Pour être tout à fait exact, je peux même situer son origine à ce matin du printemps 1998 où j'avais rendez-vous, dans un grand hôtel du huitième arrondissement de Paris, pour réaliser une interview de Neil Hannon à l'occasion de la parution du nouvel album du groupe The Divine Comedy (*Fin de Siècle*). Arrivé légèrement en avance, j'ai été accueilli par l'attachée de presse de la maison de disques et nous avons, comme le veut la coutume, échangé quelques mots autour d'un café en attendant la fin de l'interview précédente. De par sa fonction même, cette personne était, est-il besoin de le préciser, une professionnelle de l'industrie de la musique – et plus précisément de l'industrie des « musiques populaires » au sens où j'entends ici cette expression. Toujours est-il qu'au fil de la conversation, j'en suis arrivé à lui confier que j'étais sur le point de soutenir une thèse de doctorat en musicologie à la Sorbonne ; devant son air circonspect, j'ai immédiatement précisé que je tendais à me spécialiser dans les « musiques populaires »... et là, quelle n'a pas été ma surprise quand je l'ai entendue me demander : « *Musiques populaires* ? Tu veux dire... genre Carlos, Patrick Sébastien ? » En l'occurrence, je voulais plutôt dire « genre Beatles, Beach Boys », mais ces options esthétiques n'étaient finalement qu'un point de détail au regard de l'ampleur du malentendu : en effet, là où je comprenais « musiques populaires au sens de *popular music* », cette personne – qui était, une fois encore, une professionnelle française de ces musiques – comprenait « musiques populaires » dans le sens de « musiques du peuple », voire de « musiques destinées au peuple » – pour ne pas dire « à la populace ».

* Maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), membre permanent du groupe JCMP de l'Observatoire Musical Français.

On pourra naturellement objecter que cette anecdote n'est en rien représentative de la compréhension qu'ont la majorité des francophones de l'expression « musiques populaires », ce dont je conviendrais d'autant plus volontiers qu'une attachée de presse évolue, par définition, dans un milieu où les étiquettes n'ont de sens que lorsqu'on les envisage sous l'angle de stratégies commerciales et de plans de communication. Pour autant, je ne crois pas qu'elle en soit moins significative du flou sémantique qui entoure aujourd'hui l'expression « musiques populaires » dans une grande partie du monde francophone. Prenons, par exemple, l'ouvrage que l'ethnomusicologue John Blacking a consacré à la musique des Vendas d'Afrique du Sud. Publié en 1973 sous le titre *How Musical Is Man ?*, il a été traduit en français pour paraître, en 1980, aux Éditions de Minuit ; or, à la page 8 de la préface de cette traduction française, on peut lire :

Le bilan essentiel de presque deux ans de travail chez les Vendas et des tentatives pour analyser les données recueillies sur une période de douze ans, c'est que je crois commencer à comprendre le système Venda ; je ne comprends plus l'histoire et les structures de la musique « classique » européenne aussi clairement qu'auparavant ; et je ne vois pas la nécessité de distinguer les termes « musique populaire » et « musique classique », si ce n'est comme des étiquettes commerciales¹.

Au premier abord, on se demande évidemment en quoi ses douze années de travail sur la musique venda ont modifié la perception qu'avait John Blacking des « musiques populaires » ; on s'étonne également qu'un ethnomusicologue de ce niveau emploie l'expression « musique classique » pour « musique savante », mais tout s'éclaire dès lors que l'on prend la peine de lire le texte de bas de page auquel renvoie l'appel de note qui suit directement les expressions « musique populaire » et « musique classique » : « Respectivement *folk music* (musique du peuple, folklorique, jouée par des non-professionnels) et *art music* (littéralement, musique d'art). (*N. d. T.*) »².

Musiques du peuple ? Musiques des classes populaires ? Musiques de la « populace » ? Qu'ils en aient une approche pragmatique (comme l'attachée de presse de Divine Comedy) ou théorique (comme les traducteurs de John Blacking), les francophones ont, on le voit, des difficultés certaines à appréhender la notion de « musiques populaires ». Et il faut bien admettre que les musicologues et les sociologues francophones spécialisés dans l'étude de ce répertoire ne font pas exception à la règle : j'en veux pour preuve une pratique qui tend aujourd'hui à se généraliser parmi eux et qui consiste à préciser, comme je l'ai moi-même fait quelques lignes plus haut, et comme on pouvait également le lire sur la page d'accueil du site Internet de la branche francophone d'Europe de l'IASPM (The International Association for the Study of Popular Music) jusqu'en 2006, que l'expression « musiques populaires » doit être comprise « au sens anglo-saxon de

¹ John BLACKING, *Le Sens musical*, p. 8.

² *Ibid.*

popular music »³. Curieuse habitude, en vérité, qui consiste à vider de son sens une expression française pour y substituer le sens de sa traduction littérale en anglais ; faut-il vraiment que nous ressentions un tel décalage entre le signifiant « musiques populaires » et la réalité de ces musiques pour que nous en soyons réduits à emprunter sa terminologie à une autre langue ? Pour reprendre une formule chère aux cardiologues et aux diététiciens anglophones, tel est le *French paradox* que je me propose d'expliquer dans les pages qui suivent.

Musique savante, musiques traditionnelles et musiques populaires : la question des étiquettes dans le monde anglophone

J'ai choisi, pour illustrer les difficultés qu'éprouvent les chercheurs francophones à appréhender la notion de « musiques populaires », de citer le texte qui figurait sur la première page d'accueil du site Internet de la branche francophone d'Europe de l'IASPM. Mais j'aurais tout aussi bien pu évoquer la tendance qui caractérise, aujourd'hui encore, de nombreux UFR et départements de musicologie français, cette tendance consistant à considérer comme « populaire » toute musique « non savante » (« l'autre musique »). Une telle définition présente, il est vrai, plusieurs avantages, à commencer par celui de la simplicité ; elle peut en outre s'expliquer par le fait qu'elle perpétue la conception qu'avaient des compositeurs comme Bartók, Janáček, Kodály ou d'Indy des « musiques populaires » ; cependant, elle présente aussi un inconvénient majeur : elle s'appuie sur une conception binaire de l'ensemble de la production musicale occidentale. Or, si l'on en croit les chercheurs anglophones qui ont travaillé sur cette question au cours des trente dernières années, la réalité est un peu plus complexe.

« Musiques populaires » ou « musiques folkloriques » ?

Afin de comprendre le besoin que nous ressentons aujourd'hui de recourir à la notion de *popular music* plutôt qu'à celle de « musiques populaires », il convient naturellement de commencer par s'intéresser à l'étymologie de l'adjectif *popular*. Selon Roy Shuker, il signifiait, à l'origine : « des gens ordinaires »⁴. Dans *Studying Popular Music*, le musicologue Richard Middleton affine cette définition en écrivant :

Le terme a quelque chose à voir avec le « peuple » [...], bien que ce soit souvent au sens de la *plèbe*, des gens *ordinaires*. Qualifier quelque chose de « populaire » [*popular*] est

³ <http://iaspmfrancophone.online.fr/>. Il va sans dire que le simple fait d'invoquer le « sens anglo-saxon » d'un terme pose autant de problèmes qu'il en résout puisqu'il est ici question, *stricto sensu*, de la compréhension d'un terme *anglais* dans une partie du monde *anglophone* constituée, principalement, du Royaume-Uni, de la République d'Irlande, des États-Unis, du Canada, de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande. Pour ne pas ajouter à la confusion, je m'en tiendrai toutefois à cette expression telle qu'elle est employée par une majorité de chercheurs francophones depuis une quinzaine d'années.

⁴ [...] *of the ordinary people*. Roy SHUKER, *Key Concepts in Popular Music*, p. 226.

donc a priori péjoratif, puisque cela sous-entend que cette chose est de qualité inférieure, qu'elle correspond aux goûts les plus vulgaires⁵.

Au sens premier, originel du terme, les « musiques populaires au sens de *popular music* » sont par conséquent les musiques du peuple, par opposition à la musique des classes dirigeantes – la « musique savante » ou *art music*. Toutefois, Richard Middleton poursuit en précisant que ce sens n'a été valable dans l'ensemble du monde occidental que jusqu'à la fin du XIX^e siècle :

Sous l'influence du romantisme, le terme de « chansons populaires » était, au XIX^e siècle, synonyme de « chansons paysannes », « chansons traditionnelles » ou encore « chansons nationales ». À partir de la fin du siècle, l'adjectif « folklorique » [*folk*] s'est finalement imposé pour ces usages tandis que « populaire » [*popular*] commençait à être appliqué aux productions du music-hall puis aux chansons grand public publiées par les éditeurs de la Tin Pan Alley et de son équivalent britannique⁶.

Pour des raisons sur lesquelles je reviendrai plus loin, il se trouve que le fait d'opérer une scission entre « musiques folkloriques » et « musiques populaires » au tournant des XIX^e et XX^e siècles peut, aujourd'hui encore, surprendre de nombreux musicologues français. Il n'en reste pas moins que cette période correspond à de profonds changements sociétaux qui ont entraîné l'apparition de ce que Theodor W. Adorno a appelé la « musique industrielle ».

Adorno et la « musique industrielle »

Figure incontournable de l'École de Francfort, Adorno a passé une grande partie de sa vie d'intellectuel à dénoncer la culture de masse et l'exploitation de la musique par l'industrie culturelle, exploitation dans laquelle il voyait la cause de « la caractéristique fondamentale des musiques populaires : la standardisation »⁷. S'il est aujourd'hui communément admis qu'Adorno a quelque peu grossi le trait dans sa description de ladite standardisation, s'il est vrai, également, qu'au début des années 1950, il a fait l'impasse sur le rock 'n' roll pour continuer de concentrer ses attaques sur la Tin Pan Alley et le jazz des années 1930, son analyse des circonstances socio-économiques dans lesquelles sont apparues les musiques populaires n'en demeure pas moins lumineuse. D'après lui, ces musiques sont nées des bouleversements qu'a connus l'Europe de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e : l'effondrement du système féodal, tout d'abord, qui a privé les artistes de

⁵ *It has to do with the « people » [...], though often this has the sense of the vulgus, the common people, and to describe something as « popular » may then have the (depreciatory) implication that it is inferior or designed to suit low tastes.* Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, p. 3.

⁶ *Under the impact of Romanticism, « popular songs » could in the nineteenth century also be thought of as synonymous with « peasant », « national » and « traditional » songs. Later in the century, « folk » took over these usages from « popular », which was transferred to the products of the music hall and then to those of the mass market song publishers of Tin Pan Alley and its British equivalent.* Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, p. 3-4.

⁷ [...] *the fundamental characteristic of popular music : standardization.* Theodor W. ADORNO, « On Popular Music », p. 302.

leurs protecteurs, puis la révolution industrielle, qui les a brutalement confrontés à l'économie de marché. Les « musiques populaires » (expression à laquelle Adorno préfère « musique industrielle ») sont le produit de ces bouleversements : des musiques entièrement assujetties aux lois du marché et, par voie de conséquence, aux goûts qui dominent ce marché⁸.

Il n'est certainement pas fortuit que derrière cette vision se profile l'un des sens les plus répandus de l'adjectif *popular* en anglais, autrement dit : « qui rencontre l'adhésion du plus grand nombre ». C'est en tout cas le sens qui semble s'être imposé, depuis les années 1970-1980, parmi la plupart des musicologues anglophones : ainsi Ian Whitcomb fait-il démarrer sa remarquable histoire des musiques populaires à la publication d'« After the Ball » par Chas K. Harris en 1892, arguant du fait que cette chanson, dont la partition se vendit à cinq millions d'exemplaires en une vingtaine d'années, fut « le premier tube conçu et commercialisé comme un tube »⁹.

Synthèse

Les lignes précédentes m'obligent à revenir sur la définition à laquelle je faisais référence au début de cette première partie : au « sens anglo-saxon » du terme, sont populaires non pas les musiques qui ne sont pas savantes, mais les musiques qui ne sont ni savantes, ni folkloriques (ou « traditionnelles »). Cette conception est en fait celle qui est aujourd'hui partagée par la majorité des chercheurs spécialisés dans l'étude des musiques populaires. Afin de mettre en évidence la logique qui la sous-tend, je vais à présent évoquer les principales caractéristiques des trois catégories correspondantes telles qu'elles ont été résumées, il y a une trentaine d'années, par le musicologue britannique Philip Tagg¹⁰.

D'un point de vue sociologique et économique, la musique savante, les musiques folkloriques et les musiques populaires se distinguent entre elles par leurs conditions d'existence. Nous avons vu que la musique savante était, historiquement, la musique des « classes dirigeantes » : plus concrètement, cela signifie qu'elle est apparue avec la féodalité. Issue des églises et des cours d'Europe, longtemps liée au patronage, puis au mécénat, elle dépend aujourd'hui essentiellement de financements publics. Elle est par ailleurs le fait de musiciens qui peuvent être considérés comme des musiciens professionnels dans la mesure où ils vivent de leur art, elle fait l'objet d'une théorisation extrêmement poussée et elle est généralement enseignée dans un cadre institutionnel.

Les musiques folkloriques sont, quant à elles, les premières « musiques du peuple ». Expression musicale des serfs puis du prolétariat agricole, elles ont

⁸ On trouvera un résumé des idées d'Adorno concernant les musiques populaires et la musique industrielle dans Paul BEAUD, « Et si l'on reparlait d'Adorno ? », p. 82-92.

⁹ [...] *the first million seller to be conceived as a million seller, and marketed as a million seller.* Ian WHITCOMB, *After the Ball : Pop Music from Rag to Rock*, p. 4.

¹⁰ Philip TAGG, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*, p. 20-32.

survécu à la révolution industrielle et subsistent de nos jours principalement en milieu rural. Elles sont généralement le fait d'auteurs anonymes, elles se perpétuent grâce à des musiciens amateurs (c'est-à-dire ne vivant pas de leur art), elles ne font l'objet d'aucune forme de théorisation et leur transmission s'effectue en dehors de tout cadre institutionnel.

Les musiques populaires, enfin, ne peuvent, par essence, exister que dans une société industrialisée, urbanisée, ayant adopté une économie de type capitaliste et le principe de la libre entreprise. Elles partagent avec les musiques folkloriques l'absence de théorisation et d'enseignement dans un cadre institutionnel, mais elles ont en commun avec la musique savante d'être jouées et composées par des musiciens professionnels (qui vivent, eux, directement de leur art, c'est-à-dire sans dépendre du mécénat ou de financements publics). On notera, en outre, que l'auteur conclut cette présentation en observant : « Le terme de *popular music* ne doit pas être confondu avec les termes “musique populaire” ou *musica popular*, qui se traduisent tous deux par *folk music* »¹¹.

Reste une question fondamentale pour le musicologue : celle de la tradition – autrement dit, du mode de conservation, de diffusion et de transmission des musiques populaires. La musique savante, on le sait, est une musique de tradition écrite. Comme l'a fort justement noté Jean-Jacques Nattiez :

Ce qui résulte du geste créateur du compositeur, c'est bien, dans la tradition [savante] occidentale, la partition ; ce qui rend l'œuvre exécutable et reconnaissable comme entité, c'est la partition ; ce qui lui permet de traverser les siècles, c'est encore elle¹².

La question est en revanche plus problématique pour ce qui concerne les musiques folkloriques et les « musiques populaires au sens de *popular music* ». En effet, si tout le monde s'accorde à reconnaître l'essence orale de la première de ces deux traditions, la nature de la seconde fait, aujourd'hui encore, débat. Les musicologues partant du principe que toute musique non savante est une musique populaire se bornent, en toute logique, à considérer que toute musique de tradition non écrite (donc non savante) est une musique de tradition orale. D'autres musicologues, tout aussi nombreux, considèrent que les musiques populaires s'inscrivent dans une sorte de tradition hybride mêlant, dans des proportions variables, écrit et oralité ; d'autres, enfin, ont insisté sur l'essence orale de ces musiques tout en soulignant le rapport étroit que certaines d'entre elles entretiennent à la phonographie. Dans différents travaux, j'ai développé un modèle certes plus radical, mais aussi plus conforme, à mon sens, à la réalité ainsi qu'à la vision tripartite évoquée précédemment : si la musique savante est une musique de tradition écrite, si les musiques folkloriques sont des musiques de tradition orale, les musiques populaires sont, pour leur part, des musiques de « tradition

¹¹ *Popular music as a term should not be confused with « musique populaire » or « musica popular », both of which are translated as « folk music ».* Philip TAGG, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*, p. 23.

¹² Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 98.

phonographique »¹³. Ce point mériterait naturellement d'être argumenté, développé, mais je me contenterai, pour des questions de place, d'en exprimer l'idée directrice en détournant la phrase de Jean-Jacques Nattiez citée plus haut : ce qui résulte du geste créateur du compositeur, c'est bien, dans la tradition [populaire] occidentale, l'enregistrement ; ce qui rend l'œuvre exécutable et reconnaissable comme entité, c'est l'enregistrement ; ce qui lui permet de traverser les époques, c'est encore lui.

« Musiques populaires au sens anglo-saxon de *popular music* » : les causes du *French paradox*

Avant de revenir sur cette question cruciale du rapport des « musiques populaires au sens de *popular music* » à la phonographie, j'aimerais m'arrêter un instant pour dresser un premier bilan du présent article. À la lumière des arguments développés précédemment, il apparaît que la compréhension qu'a une société de l'expression « musiques populaires » est indissociable de son engagement dans les processus d'urbanisation et d'industrialisation qui ont caractérisé l'ensemble des grands pays occidentaux depuis le milieu du XVIII^e siècle. Pour reprendre une nouvelle fois les termes de Richard Middleton :

Il est pratiquement impossible d'écrire une histoire des musiques populaires ou d'analyser un genre musical ayant vu le jour au XIX^e ou au XX^e siècle sans une certaine connaissance de ce que l'on a coutume d'appeler les musiques folkloriques. En effet, ces dernières sont généralement considérées comme ayant ouvert la voie aux musiques populaires à mesure que les sociétés « traditionnelles » se modernisaient, à mesure que les enclaves de culture folklorique étaient absorbées par un réseau de relations culturelles structurées par le capitalisme, à mesure que les populations rurales s'urbanisaient et à mesure que les pratiques commerciales organisées se substituaient aux modes d'échange traditionnels¹⁴.

Je ne pense pas qu'il faille déduire de ces lignes que les musiques folkloriques (ou « traditionnelles ») se muent en musiques populaires à mesure que la société s'urbanise et s'industrialise, mais plutôt que c'est le degré d'avancement de la société dans ces processus d'urbanisation et d'industrialisation qui crée les conditions nécessaires à l'existence de « musiques populaires au sens anglo-saxon du terme » – et, bien sûr, à travers elles, les conditions du glissement sémantique entre « musiques populaires au sens de *musiques traditionnelles* » et « musiques

¹³ Olivier JULIEN, *Le Son Beatles*, p. 24-27, 342-345. Voir également : Olivier JULIEN, « “Purple Haze”, Jimi Hendrix et le Kronos Quartet : du populaire au savant ? », p. 69 ; Olivier JULIEN, « “A lucky man who made the grade” : *Sgt. Pepper* and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music », p. 147-169.

¹⁴ *It is impossible to write a history of popular music or an analysis of virtually any nineteenth- or twentieth-century genre without an awareness of what is commonly regarded as folk music. At the very least, the latter is often seen as giving way to the former, as « traditional » societies modernize, isolated folk enclaves are assimilated into capitalist cultural relations, old-fashioned rural populations are urbanized, and commercially organized practices supersede folk practices.* Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, p. 129.

populaires au sens de *musique industrielle* ». La mise en perspective des destins français et anglo-américain à l'égard de ces mêmes processus devrait donc apporter un éclairage tout à fait intéressant sur le *French paradox* évoqué dans l'introduction de cet article.

Révolutions industrielles et exode rural

En termes d'urbanisation, on considère que les Français sont majoritairement citadins depuis le recensement de 1931 ; vingt-trois ans plus tard (en 1954), c'étaient seulement 57,3% des Français métropolitains qui vivaient dans une zone urbaine et, soixante-huit ans plus tard (en 1999), 75,5%¹⁵. À titre de comparaison, certains de ces taux ont été atteints par nos voisins britanniques dès le XIX^e siècle. Selon l'historien Philippe Chassaigne : « Le recensement de 1851 révéla l'excédent de la population urbaine sur la population rurale ; un demi-siècle plus tard, c'étaient trois Anglais sur quatre qui vivaient dans les villes »¹⁶. Pour des raisons qui tenaient à leur histoire particulière, les États-Unis étaient, il est vrai, plus proches de la situation française que de la situation anglaise jusqu'au début du siècle dernier. Toutefois, ce pays s'inscrivait déjà dans une dynamique d'urbanisation très différente de la nôtre. Comme le fait remarquer Ian Whitcomb : « Entre 1880 et 1900, la population urbaine [américaine] a plus que doublé. Les États-Unis étaient encore un pays rural, mais il était évident que la ville représentait l'avenir et New York l'usine du Père Noël d'où viendrait le divertissement. Les citadins avaient-ils besoin de la ville ? La ville, en tout cas, avait besoin d'eux »¹⁷.

En ce qui concerne l'industrialisation, le contraste entre la France et les pays de tradition anglo-saxonne est tout aussi frappant. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter une nouvelle fois à l'*Histoire de l'Angleterre des origines à nos jours*, dans laquelle Philippe Chassaigne analyse la façon dont la révolution démographique, la révolution agricole, la révolution des transports et la révolution commerciale et financière qu'a connues l'Angleterre dans la seconde moitié du XVII^e siècle ont conduit ce pays à devenir le berceau de la révolution industrielle au milieu du siècle suivant. L'auteur explique également comment la « supériorité technique certaine » à laquelle l'Angleterre était parvenue à l'aube du XIX^e siècle « se traduit par des "exportations de technologie" qui devaient en définitive susciter le décollage des autres pays européens »¹⁸. Là encore, le « décollage » fut plus tardif aux États-Unis qu'au Royaume-Uni ; pourtant, force est de constater qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce pays fut systématiquement associé aux inventions et au

¹⁵ Données disponibles sur le site Internet de la Direction de la Recherche et de l'Animation Scientifique et Technique : http://www.recherche-innovation.equipement.gouv.fr/IMG/pdf/urbanisation_cle71ea12.pdf (consulté le 1^{er} mars 2009).

¹⁶ Philippe CHASSAIGNE, *Histoire de l'Angleterre des origines à nos jours*, p. 220.

¹⁷ *Between 1880 and 1900 the urban population more than doubled. America was still a rural country, mark you, but the city was the future and New York the Santa Claus factory where the fun was to come from. Did the city folk need the city ? The city needed them.* Ian WHITCOMB, *After the Ball : Pop Music from Rag to Rock*, p. 14.

¹⁸ Philippe CHASSAIGNE, *Histoire de l'Angleterre des origines à nos jours*, p. 169.

développement des médias dont on peut considérer qu'ils ont, dans le sillon de la révolution industrielle, contribué à façonner l'exploitation industrielle de la musique tout au long du XX^e siècle¹⁹. Parmi ces médias, on retiendra naturellement le cinéma parlant, la radio, la télévision et, tout particulièrement, la phonographie, dont on situe les origines à l'invention du phonographe par Thomas Edison en 1877.

Si Jared Diamond qualifie, à juste titre, le phonographe d'« invention la plus originale du plus grand inventeur des temps modernes »²⁰, il observe également que « pour toutes les inventions modernes sur lesquelles on est suffisamment renseigné [...] le héros traditionnellement crédité de l'invention a emboîté le pas à de précédents inventeurs qui avaient des buts semblables et avaient déjà produit des schémas, des prototypes ou [...] des modèles couronnés par le succès commercial »²¹. De fait, la France eut, elle aussi, sa part dans les recherches et dans les inventions qui aboutirent à la mise au point de la première « machine parlante » (il suffit de songer au phonographe, breveté par Édouard-Léon Scott de Martinville en 1857, ou aux travaux de Charles Cros, contemporains de ceux d'Edison). Le contraste auquel je faisais précédemment allusion tient donc moins au dynamisme ou à la qualité des inventeurs français, britanniques et nord-américains qu'à l'empressement (ou au manque d'empressement) de leurs pays respectifs à s'engager dans l'exploitation industrielle de la musique par le biais de la phonographie. Souvenons-nous, par exemple, qu'au milieu du siècle dernier, « la musique imprimée était encore le nerf de l'économie de la musique [française], bien plus que le 78 tours »²². Souvenons-nous aussi que le premier succès de Pierre Delanoë avec Gilbert Bécaud, « Mes Mains », fut non pas un succès discographique mais un succès de scène et d'édition – la partition, précisément, s'est vendue à un million d'exemplaires. On était alors en 1953, c'est-à-dire environ vingt-cinq ans après que les industries de la musique britannique et américaine eurent commencé à se restructurer autour du support phonographique et à se partager le marché mondial correspondant²³.

Comme je le faisais observer plus haut, la compréhension qu'a une société de l'expression « musiques populaires » est conditionnée par son degré d'avancement

¹⁹ À noter qu'Adorno restreint la dimension industrielle des musiques populaires à leurs modes de promotion et de distribution. Voir Theodor W. ADORNO, « On Popular Music », p. 306

²⁰ Jared DIAMOND, *De l'inégalité parmi les sociétés : Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*, p. 247.

²¹ Jared DIAMOND, *De l'inégalité parmi les sociétés : Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*, p. 249.

²² [...] *sheet-music was still the core of the music economy, more so than the 78 rpm*. David L. LOOSELEY, *Popular Music in Contemporary France*, p. 12.

²³ Au début des années 1930, les maisons de disques Columbia (États-Unis) et His Master's Voice (branche britannique de l'Américain Victor) se livraient déjà une lutte sans merci pour s'assurer la domination du marché du disque européen ; cette lutte devait aboutir, dès 1931, à la création du Britannique EMI, lequel allait rapidement s'imposer comme la première compagnie de production discographique au monde. Voir Andre MILLARD, *America on Record : A History of Recorded Sound*, p. 67.

dans les processus d'urbanisation et d'industrialisation qui ont caractérisé les grands pays occidentaux depuis le milieu du XVIII^e siècle. Les évolutions contrastées de la France et du monde anglo-américain à l'égard de ces processus apparaissent donc comme l'une des principales causes des difficultés que nous éprouvons, aujourd'hui, à appréhender les musiques en question – entrevues sous cet angle, les expressions « au sens anglo-saxon du terme » et « au sens francophone du terme » semblent en effet renvoyer respectivement au « sens *industriel* du terme » et au « sens *préindustriel* du terme »²⁴. Cela étant, je ne pense pas qu'il s'agisse de la seule et unique cause.

L'« exception culturelle française »

Jusqu'ici, j'ai tenté d'éclaircir le « sens anglo-saxon de *popular music* » et d'expliquer en quoi, mais aussi pourquoi ce sens est incompatible avec la compréhension que nous avons, en français, de l'expression « musiques populaires ». Ce faisant, j'ai en outre tenté de justifier la pratique qui consiste à substituer ce sens au sens (ou plutôt *aux sens*) français de « musiques populaires », mais je n'ai finalement envisagé ladite pratique qu'à la lumière de données relatives à l'industrialisation de la société et au corollaire de cette industrialisation : l'urbanisation. Or, si l'on en croit David Looseley : « Les difficultés que l'on éprouve à les nommer indiquent [...] qu'il y a plus en jeu dans les musiques populaires que de simples questions d'ordre industriel, économique ou même esthétique. D'une certaine façon, il s'agit également d'un débat sur l'intégrité nationale »²⁵.

Cette idée d'intégrité nationale renvoie bien sûr au concept d'« exception culturelle » qui s'est développé suite au refus de la France de voir la culture traitée comme un produit commercial lors des négociations du GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) en 1993. D'une façon plus générale, elle renvoie également à l'hostilité de la société française vis-à-vis de l'américanisation de l'économie et de la culture des pays occidentaux depuis le plan Dawes, au lendemain de la première Guerre mondiale, et plus encore depuis le plan Marshall, au lendemain de la seconde. Pour citer une nouvelle fois l'excellent ouvrage de David Looseley :

Au cours de la seconde moitié du siècle dernier, l'*establishment* culturel français a eu beaucoup de mal à accepter l'industrialisation, la marchandisation et la mondialisation des arts en général et de la musique en particulier, des processus dont on suspecte qu'ils ont été introduits en France, ou au moins accentués, par la pop²⁶.

²⁴ Ce « sens préindustriel » faisant lui-même écho au terme de *folk music* évoqué par Philip Tagg pour traduire « musique populaire » en anglais – se reporter à la note 11.

²⁵ *The difficulty of naming [...] reveals that there is more at stake in debates about popular music than simply industrial, economic and even aesthetic issues. In some profound sense, they are also debates about national integrity.* David L. LOOSELEY, *Popular Music in Contemporary France*, p. 3.

²⁶ *Over the last half-century, the French cultural establishment has experienced considerable difficulty tolerating the industrialisation, commodification and globalisation of the arts in general and*

Il est donc ici question non plus seulement de « musiques préindustrielles » ou de « musiques folkloriques », mais aussi, selon une expression empruntée à Alain Finkielkraut, de « folklore patriotique »²⁷.

Il y a quelques semaines, alors que je réfléchissais à ces questions, un passage du *Silence de la mer* m'est revenu en mémoire :

Il était devant les rayons de la bibliothèque. Ses doigts suivaient les reliures d'une caresse légère.

— « [...] Balzac, Barrès, Baudelaire, Beaumarchais, Boileau, Buffon... Chateaubriand, Corneille, Descartes, Fénelon, Flaubert... La Fontaine, France, Gautier, Hugo... Quel appel ! » dit-il avec un rire léger et en hochant la tête. [...] « Les Anglais, reprit-il, on pense aussitôt : Shakespeare. Les Italiens : Dante. L'Espagne : Cervantès. Et nous, tout de suite : Goethe. Après, il faut chercher. Mais si on dit : et la France ? Alors, qui surgit à l'instant ? Molière ? Racine ? Hugo ? Voltaire ? Rabelais ? ou quel autre ? Ils se pressent, ils sont comme une foule à l'entrée d'un théâtre, on ne sait pas qui faire entrer d'abord. »²⁸

À mes yeux, ces quelques lignes de Vercors ont toujours exprimé à la perfection ce qui fait la spécificité de la culture française dans le rapport qu'elle entretient au livre, aux écrivains et, plus généralement, à l'écrit²⁹. Et c'est bien de cela, au fond, dont il est également question dans toute l'histoire du fleuron de notre culture « non savante » : la chanson française. Que l'on songe, par exemple, à Léo Ferré interprétant Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire ou Aragon, à Charles Trenet mettant en musique Verlaine ou à Serge Gainsbourg adaptant Musset, Baudelaire, Hugo, Nerval et même le *Sonnet d'Arvers* (sans parler de poètes comme Verlaine ou Ronsard, dont l'œuvre a directement inspiré les textes de chansons comme « Je suis venu te dire que je m'en vais » ou « Ronsard 58 ») ; que l'on songe aussi aux paroles de la « Rue des Blancs-Manteaux » (signées par Sartre), à celles

of music in particular, processes which pop is assumed to have introduced into France from abroad, or at the very least exacerbated. David L. LOOSELEY, *Popular Music in Contemporary France*, p. 9-10.

²⁷ Alain FINKIELKRAUT, *La Défaite de la pensée*, p. 44.

²⁸ VERCORS, *Le Silence de la mer*, p. 31-32.

²⁹ Dans un registre plus universitaire, on pourra également, pour illustrer ce point, se reporter aux premières pages d'*Understanding Media*, dans lesquelles Marshall McLuhan écrit : « Tocqueville [a] expliqué comment le mot imprimé, réalisant une saturation culturelle au XVIII^e siècle, a homogénéisé la nation française. Les Français sont devenus les mêmes du nord au sud. Les principes typographiques d'uniformité, de continuité et de linéarité ont recouvert les complexités de l'ancienne société orale et féodale. La Révolution fut [d'ailleurs] menée par les nouveaux lettrés et par des avocats. En Angleterre, en revanche, le poids des anciennes traditions orales du droit coutumier, soutenues par les institutions médiévales du Parlement, était tel que la nouvelle culture imprimée ne put jamais totalement se substituer à l'ancienne ». (*De Tocqueville [...] had explained how it was the printed word that, achieving cultural saturation in the eighteenth century, had homogenized the French nation. Frenchmen were the same kind of people from north to south. The typographic principles of uniformity, continuity, and linearity had overlaid the complexities of ancient feudal and oral society. The Revolution was carried out by the new literati and lawyers. In England, however, such was the power of the ancient oral traditions of common law, backed by the medieval institutions of Parliament, that no uniformity or continuity of the new visual print culture could take complete hold.*) Marshall MCLUHAN, *Understanding Media : The Extensions of Man*, p. 27.

des « Feuilles mortes », des « Enfants qui s'aiment » et de « Je suis comme je suis » (écrites par Prévert) ou encore à Claude Nougaro, qui déclarait au quotidien *Libération* en 1973 :

Gilles Vignault [...] m'apparaît comme un écrivain extraordinaire, un grand poète, et qui a choisi la chanson pour s'exprimer parce que la poésie, désormais asséchée dans les livres, n'avait plus aucun contact avec le peuple d'où elle émanait. Il y avait une scission perverse et dramatique entre la poésie d'un peuple et ce peuple lui-même³⁰.

Que l'on songe, enfin, à cet article du numéro spécial que *Les Inrockuptibles* ont consacré à Serge Gainsbourg en 2006 et dans lequel Arnaud Viviant observe : « C'est une tout autre expérience que de voir *La Javanaise* ou de l'entendre, d'écouter la chanson *Black Trombone* ou de la lire »³¹. De fait, on en vient, par moments, à se demander si nos meilleurs auteurs-compositeurs n'accorderaient pas davantage d'importance à la publication des paroles de leurs chansons (voir le nombre de ces artistes populaires dont les textes sont parus chez Seghers depuis 1962) qu'à l'enregistrement de ces mêmes chansons³².

Si j'insiste sur ce point, c'est parce qu'il est, à mon sens, au cœur des difficultés que nous éprouvons à appréhender la notion de « musiques populaires » dès lors que l'on envisage cette question sous l'angle du « débat sur l'intégrité nationale ». Comme je le soulignais à la fin de ma première partie, les « musiques populaires au sens de *popular music* » ne sont pas seulement des musiques industrielles : elles sont aussi, depuis les années 1920 (et, plus encore, depuis l'apparition du rock 'n' roll), des musiques de tradition phonographique. Plus concrètement, cela signifie que l'adoption de modes de conservation, de modes de diffusion, de modes de transmission et, plus généralement, de pratiques musicales centrés sur la phonographie est l'autre condition du glissement sémantique entre « musiques populaires au sens de *musiques traditionnelles* » et « musiques populaires au sens de *popular music* ». Il semble, par conséquent, que notre attachement au livre et à l'écrit (lequel attachement constitue le cœur véritable de l'« exception culturelle française ») fut l'autre grand obstacle à ce transfert de sens.

³⁰ *Libération*, Hors-série « Chanson française 1973-2006 », p. 7.

³¹ Arnaud VIVANT, « La Danse des mots », p. 107.

³² Créée en 1944 par le poète et résistant Pierre Seghers, la maison d'édition éponyme était, à l'origine, spécialisée dans la poésie. Après avoir publié trois volumes respectivement consacrés à Léo Ferré (1962), Georges Brassens (1963) et Jacques Brel (1964) dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », elle a lancé, en 1965, la collection « Poésie et chanson », dans laquelle 74 titres sont aujourd'hui disponibles.

Références bibliographiques

- ADORNO, Theodor W., « On Popular Music », reproduit dans S. Frith et A. Goodwin (éd.), *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, London & New York, Routledge, 1990, p. 301-314.
- BEAUD, Paul, « Et si l'on reparlait d'Adorno ? », dans D. Horn et P. Tagg (éd.), *Popular Music Perspectives : Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*, Göteborg & Exeter, The International Association for the Study of Popular Music, 1982, p. 82-92.
- BLACKING, John, *Le Sens musical*, traduit de l'anglais par É. et M. Blondel, Paris, Minuit, collection « Le Sens commun », 1980.
- CHASSAIGNE, Philippe, *Histoire de l'Angleterre des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 2/2001.
- DIAMOND, Jared, *De l'inégalité parmi les sociétés : Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*, traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, collection « Essais », 2000.
- FINKIELKRAUT, Alain, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, collection « Folio/Essais », 1987.
- JULIEN, Olivier, *Le Son Beatles*, Thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998.
- JULIEN, Olivier, « "Purple Haze", Jimi Hendrix et le Kronos Quartet : du populaire au savant ? », *Analyse Musicale* 53 (septembre 2006), p. 67-74.
- JULIEN, Olivier, « "A lucky man who made the grade" : *Sgt. Pepper* and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music », dans O. Julien (éd.), *Sgt. Pepper and the Beatles : It Was Forty Years Ago Today*, Aldershot & Burlington (VT), Ashgate, 2008, p. 147-169.
- Libération*, Hors-série « Chanson française 1973-2006 », Paris, Libération, Printemps 2006.
- LOOSELEY, David L., *Popular Music in Contemporary France*, Oxford, Berg, 2003.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media : The Extensions of Man*, Corte Madera, Gingko Press, 3/2003.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990.
- MILLARD, Andre, *America on Record : A History of Recorded Sound*, Cambridge, New York & Melbourne, Cambridge University Press, 1995.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, collection « Musique/Passé/Présent », 1987.

- SHUKER, Roy, *Key Concepts in Popular Music*, London & New York, Routledge, 1998.
- TAGG, Philip, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*, Göteborg, Göteborg Universitet, 1979.
- VERCORS, *Le Silence de la mer*, Paris, Albin Michel, collection « Le Livre de Poche », 1951.
- VIVIAN, Arnaud, « La Danse des mots », *Les Inrocks 2*, Hors-série « Gainsbourg Story », Paris, Les Éditions indépendantes, 2006, p. 107-109.
- WHITCOMB, Ian, *After the Ball : Pop Music from Rag to Rock*, New York, Limelight, 2/1994.