HAL
open science

‘Hope I die before I get old’: Légitimité, identité et authenticité dans la musique populaire britannique

John Mullen

To cite this version:

John Mullen. ‘Hope I die before I get old’: Légitimité, identité et authenticité dans la musique populaire britannique. Recherches Anglaises et Nord Americaines, 2006. hal-02517123

HAL Id: hal-02517123

https://normandie-univ.hal.science/hal-02517123

Submitted on 24 Mar 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.

« Hope I die before I get old. »
Légitimité, identité et authenticité dans la musique populaire britannique
John Mullen Université de Créteil, équipe IMAGER

Celui qui étudie la musique populaire dans ses aspects sociaux, littéraires ou musicaux, se trouve confronté à des difficultés particulières.

Le chercheur cumule un certain nombre de handicaps : faible recul du temps, surabondance des sources, bibliographie spécialisée souvent pléthorique. A ces difficultés s'ajoutent les problèmes de définition d'une histoire culturelle. (Lemonnier 1997)

La taille même du champ d'étude est dissuasive. Vingt huit mille chansons ont figuré dans le top cinquante en Grande-Bretagne durant les cinquantes premières années d'existence de ce classement. Ensuite, l'omniprésence des musiques populaires dans la vie quotidienne - du lecteur MP3 au cinéma en passant par les concerts et les supermarchés - rend l'analyse délicate.

Dans cet article je voudrais traiter quelques questions préliminaires à l'étude de la musique populaire dans la civilisation britannique. Il s'agit de questions concernant la perception de son rôle social : la légitimité dont elle jouit ou non ; l'authenticité perçue de certaines musiques, et enfin l'utilisation de ces musiques comme vecteur d'expression d'une identité.

Définitions
La définition même de la musique populaire soulève déjà la question de sa légitimité en tant que production artistique. De nombreux collègues et amis excluent de la catégorie « musique populaire » les musiques qu'ils apprécient mais que d'autres rangeraient dans cette catégorie. Dans des couches sociales les plus diplômées, les catégories « musique populaire » et « musique illégitime » se recouvrent énormément.

La première difficulté donc est la délimitation de la « musique populaire ».[1] J'ai opté pour une définition approximative mais objective : tous les groupes ou artistes qui sont entrés dans les top cinquante à un moment ou un autre. Bien sûr, ce critère n'est pas absolu - l'orchestre symphonique de Londres est entré dans le top cinquante à deux reprises, mais je crois qu'on peut sans crainte voir cela comme un phénomène marginal.

Légitimité

Pourquoi la légitimité de la musique populaire constitue-t-elle à ce point un terrain miné ? La musique paraît particulièrement apte à donner lieu à des jugements passionnés - condamnations sans appel ou eulogies enthousiastes. Et les jugements en question sont fréquemment liés à la vision qu'on porte sur les groupes sociaux ou les institutions ayant produit la musique en question.

Ces passions ne sont pas nouvelles. Déjà l'église du VIème siècle s'inquiétait des « *détestables progrès de la virtuosité pure, source de sensations frivoles et libertines* »[2]. Bien plus tard, Jean-Jacques Rousseau déclara que « *le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; ... l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier.»*[3] Les condamnations violentes de formes musicales ont une longue histoire...

Si nous revenons à l'Angleterre d'aujourd'hui, nous voyons de fortes indications de passions semblables. Lors d'une enquête récente, (OMM juillet 2005), trente-six pour cent des sondés déclarent : « *la musique est une des choses les plus importantes de ma vie* ».

Une légitimité en mouvement

Le concept de légitimité est difficile à cerner avec précision. Les couches et les institutions les plus prestigieuses de la société ne reconnaissent souvent pas que la musique populaire apporte une quelconque contribution à la culture. Elle a donc été présentée tantôt comme entièrement frivole, tantôt comme tout simplement immorale.

L'enjeu indirectement politique de la question est assez évident. Affirmer que les musiques essentiellement produites et consommées par des gens ordinaires n'ont aucune valeur culturelle - que les dizaines de milliers de groupes en Angleterre qui produisent ces musiques n'ont rien d'intéressant à dire - a des implications idéologiques de légitimation des hiérarchies sociales et culturelles existantes.

La légitimité est changeante et variée. Celle d'une production musicale spécifique est sans cesse remise en cause et renégociée. L'histoire du Jazz en est l'exemple le plus marquant.

Dans le cas anglais, on peut distinguer une légitimité *sociale* parmi les couches sociales les plus prestigieuses, une légitimité *institutionnelle* reconnue par le gouvernement, les municipalités et d'autres organismes publics, et une légitimité *intellectuelle*, que ce soit dans la presse dite sérieuse ou dans les milieux universitaires.

Légitimité sociale

Etre « respectable » est une des manières d'être « légitime ». Regardons rapidement quelques étapes.

Deux évènements permettent au Music Hall, vers la fin de son règne, d'acquérir une certaine respectabilité. Le premier est l'organisation en 1912 d'un spectacle pour le roi - « Royal Command Performance ». Le second facteur réside dans les besoins de l'effort de guerre. Les comédiens et les chanteurs du « théâtre sérieux », qui n'auraient jamais voulu travailler avec les vedettes du music hall, acceptent de le faire lorsqu'il s'agit de concerts et de spectacles visant à encourager le recrutement dans l'armée ou à divertir les blessés de la nation revenus des tranchées de la mort.

Bien plus tard, après la popularisation du tourne-disque, de la radio et du rock n roll, une reconnaissance par le monarque peut encore être considérée comme la légitimation d'une certaine élite. L'exemple le plus célèbre est bien sûr l'octroi aux quatres Beatles d'un MBE (Member of the British Empire) en 1965, deux ans après leur concert devant la reine mère et la princesse Margaret à l'occasion d'un « Royal Variety Command Performance ». Certains MBE, outrés d'être rabaissés au même niveau que les Beatles, ont rendu leur médaille, en accompagnant leur acte de discours véhéments sur la chute d'un grand pays.

Du côté de Paul McCartney, on voit que la question de devenir respectable l'inquiète :

In fact, I know nothing about it.. just that we've got it and it's nice to have. And it doesn't make you more respectable or anything, I don't think. Maybe other people think it does. It doesn't make me any more respectable, I'm STILL a scruff.[4]

[En fait, je n'y connais rien, je sais seulement qu'on l'a reçu et que c'est sympa de l'avoir. Et ça ne te rend pas plus respectable, je ne crois pas. Peut-être d'autres croient que si. Mais moi, ça ne me rend pas plus respectable. Je reste un voyou.][5]

Quarante ans plus tard, la légitimité sociale de la musique populaire a considérablement progressé. Il est désormais courant de voir, lors de la distribution de titres par la reine, des célébrités du Rock, même s'ils sont beaucoup moins nombreux que les représentants des cultures savantes.

Ainsi, Paul McCartney a été anobli par la reine pour « services à la musique ». Le Disc Jockey John Peel, champion toute sa vie des musiques populaires d'avant-garde - du Punk Rock au Hip-hop en passant par le Reggae, a reçu en 1998 un OBE. Et le chanteur des Who, Roger Daltrey, qui a chanté le célèbre refrain « J'espère mourir avant de vieillir » a reçu également un OBE, en 2005, à l'âge de 61 ans. On peut se demander si les stars du punk rock ou du rap seront récompensées de la même façon d'ici trente ans.

Lorsque les Beatles reçoivent leur MBE, Harold Wilson apparaît à leurs côtés devant les caméras de télévision, espérant faire monter sa côte auprès de leurs jeunes fans. Bien plus tard, Tony Blair chante les louanges de la musique populaire dans une campagne de transformation de l'image de la Grande Bretagne, et organise une rencontre très médiatisée avec le groupe *Blur*. L'utilisation des stars de la musique populaire dans la communication politique peut participer aux processus de légitimation.

Légitimité institutionnelle

La légitimité institutionnelle des musiques populaires se mesure avant tout par l'octroi de subventions publiques. L'utilisation de subventions publiques pour la musique savante est acquise depuis bien longtemps. 83 millions de livres d'argent public ont contribué à la récente rénovation du Royal Opera House. Au milieu des années 1990, les associations mettant en scène la musique classique recevaient 47% de leurs revenus de l'Etat.[6]

C'est sans commune mesure avec les subventions accordées aux musiques populaires, même si ces aides sont devenues plus courantes depuis vingt ans. D'ailleurs, les musiques qui ont le plus réussi à attirer les subventions publiques sont celles qui ont pu se présenter sous un autre rôle que purement musical – notamment comme faisant partie d'un processus d'intégration communautaire. A titre d'exemple, le Notting Hill Carnival en 2003 (festival qui accueillit 500 000 personnes réunies autour de la musique et la danse antillaises) a reçu 160 000 livres du Arts Council, et une subvention du même ordre de la municipalité de Kensington et Chelsea.[7] Il existe également des subventions publiques pour les Melas - festivals de musique et de danse indo-pakistanaises, de plus en plus populaires en Angleterre. Le Mela à Brick Lane dans l'Est de Londres a reçu en 2003 des subventions de la municipalité locale, ainsi que de l'agence pour le développement régional. Il serait intéressant d'approfondir la recherche sur cet aspect de la légitimation des musiques populaires.

Une légitimité intellectuelle

Qu'en est-il des milieux intellectuels ? Depuis vingt ans, les journaux dits « sérieux » - le *Times*, le *Independent*, le *Guardian*, publient de plus en plus d'analyses de la production musicale populaire. Si le premier colloque international de recherche universitaire sur la musique populaire fut accueilli avec grande ironie par *The Times*[8] le ton a bien changé depuis.

Pour avoir une idée approximative de cette légitimité journalistique, nous avons cherché la fréquence de l'utilisation de différents termes liés à la musique populaire dans les archives électroniques de quelques journaux réputés.

Nombre de parutions de certaines expressions dans trois mois d'archives (11 juillet au 11 octobre 2005)

	The Times	*The Independent*
« Techno »	46	34
« Punk rock »	16	57
« Jazz »	314	173
« Rap » and « music »	46	36

On voit qu'il s'agit désormais d'un thème courant, souvent traité, qui plus est, sur les mêmes pages que les productions de la culture savante - opéra, ballet, théâtre. *The Observer*, l'équivalent dominical du *Guardian*, produit désormais un supplément mensuel d'une soixantaine de pages entièrement consacré aux musiques populaires.

Même une revue conservatrice comme *The Spectator* écrit régulièrement sur la musique rock. Pourtant, dans ses pages, la question de la légitimité est posée en permanence. Ainsi, se servant d'un procédé rhétorique original, le journaliste Charles Spencer fait figurer fréquemment dans sa rubrique les opinions de sa femme, qui déteste, dit-il, l'ensemble de la musique populaire. Un extrait :

You're not going to write about them, are you?' said my wife contemptuously, when I announced that I was going to devote this month's column to the Grateful Dead. 'They're one of the worst.' As regular readers will know, my wife hates all pop music with a passion, but she especially dislikes the Dead because she has so often been woken by the sounds of their psychedelic classic 'Dark Star' playing at maximum volume at three o'clock in the morning[9]

[« Tu ne vas quand même pas écrire à leur sujet ? » a lancé ma femme avec mépris quand je lui ai affirmé que je comptais consacrer ma rubrique du mois au Grateful Dead. « Ils sont parmi les pires. » Comme le savent déjà les lecteurs réguliers, ma femme déteste profondément toute la musique populaire, mais elle a une haine particulière pour les Dead, car elle a été réveillée fort souvent par leur grand album psychédélique 'Dark Star', passé à volume maximum vers trois heures du matin.]

D'autres journalistes de la revue livrent des attaques en règle contre l'ensemble de la musique rock. Ainsi Michael Henderson, dans un article « Sex Hate and Hypocrisy »[10] explique pourquoi, selon lui, la musique rock reste « une forme culturelle juvénile ».. [11] Il va sans dire

que les nombreux articles sur la musique savante dans *The Spectator* ne remettent pas en cause la légitimité de celle-ci.

Une autre revue conservatrice, *The Economist*, a une vision bien différente. On y lit une nécrologie d'un chanteur de Punk Johnny Ramone[12] , une présentation positive de l'autobiographie de Sting[13], de la nouvelle musique rap en Algérie[14] ou un article sur la popularité de Disc Jockeys anglais parmi les fans de musique Dance ailleurs dans le monde.[15] La revue publie également, bien évidemment, des analyses économiques sur l'industrie de la musique populaire.
Il faut se rappeler que, selon un rapport commandé par le Ministère de la culture, le secteur de la musique compte 130 000 salariés en Grande Bretagne et génère 1,3 milliard de livres en exportations chaque année. (Blackburn et alii 2001) *The Economist*, qui se veut résolument moderne et large d'esprit, revendique sa capacité à traiter de l'ensemble des cultures humaines.[16]

Je me suis limité ici à quelques exemples marquants du traitement de ces musiques par la presse - c'est un domaine peu étudié. La présence croissante des musiques populaires dans les pages de cette presse est sans doute le produit de plusieurs facteurs. D'abord, l'omniprésence et la longévité de la musique rock, considérée à ses débuts comme un phénomène de mode passager. Deuxièmement l'arrivée aux postes de responsabilité dans les médias de gens venus d'une génération dont le rock a fait partie des références culturelles. Et enfin un phénomène plus général de brouillage d'hiérarchies culturelles depuis quelques décennies.[17]

Universitaires

Qu'en est-il donc des établissements intellectuels centraux, les universités ? La reconnaissance de la musique populaire comme objet d'étude dans les milieux universitaires britanniques semble constituer un processus bien plus lent. Cinq ou six universités du Royaume Uni (dont Liverpool, Manchester, Birmingham, Newcastle) proposent néanmoins des enseignements ou de la recherche dans le domaine.

Ainsi, l'université de Newcastle[18] coordonne actuellement des recherches sur les thèmes suivants :

- utilisations de la voix dans la musique populaire et le sens culturel qu'elles peuvent avoir.
- le sens de la présence de la nostalgie et du revival dans les musiques populaires
- la mondialisation et la world music

L'université de Liverpool[19] traite entre autres thèmes de :

- la musique Rock et les identités locales
- le rôle de la musique populaire dans le développement culturel et économique de Liverpool

A Leeds, on peut désormais suivre une licence « Musiques populaires, musiques du monde ».

Il reste que ces chercheurs font figure d'exception, en Angleterre comme ailleurs. Le manque d'études universitaires sur les musiques populaires - du Music Hall au Rap - est flagrant. Déjà Colin MacInnes se plaint en 1967 qu' il n'existe pas de véritables travaux universitaires sur le Music Hall (MacInnes 1967 :16).[20] Trente ans après, les ouvrages universitaires restent fort

rares, les hagiographies et livres de commérage ou d'ambiance occupent l'essentiel du marché des livres sur la musique populaire. En effet, la recherche en musique populaire reste marginale, et sa légitimité ne va pas de soi.

Authenticité

La légitimité dont nous parlons ci-dessus cohabite dans le monde de la musique populaire avec un autre type de légitimité : l'authenticité. Certaines productions de la musique populaire sont appréciées parce qu'on y voit la « véritable voix » des jeunes, des exclus, de différentes minorités culturelles. Le jazz dit traditionnel, le blues, le hip hop peuvent avoir cette réputation même en milieu universitaire. Le punk ou le rap peuvent la revendiquer .

Les conditions artisanales de la production d'une grande partie de la musique populaire, le peu de capital nécessaire pour organiser des répétitions d'un groupe dans un garage et le grand nombre de gens inconnus promus, pendant une certaine période au moins, à une popularité musicale donnent un potentiel d'expression populaire réelle à ceux qui peuvent se sentir peu représentés par la culture officielle. Pour chaque nouvelle forme qui arrive dans la musique populaire, des valeurs de démocratie et de participation, d'opposition au star system, au « rock des grand stades », au « commercialisme » surgissent. Qu'il s'agisse du skiffle dans les années 1950 avec ses instruments faits maison, du Punk, avec les petits studios d'enregistrements, ou de formes plus modernes - garage ou jungle par exemple - qui profitent du potentiel technique d'un ordinateur personnel, l'idéologie du « Small is Beautiful » a toujours été importante dans la musique populaire.

En même temps, les intérêts économiques énormes impliqués dans la vente de la musique populaire, et la domination des grandes chaînes de radio par un petit nombre d'entreprises multinationales, la tendance à une production consensuelle qui peut être musicalement très conservatrice, peuvent donner des arguments à ceux qui y voient plus un produit commercial qu'une expression artistique.

Chastagner (1998) suggère que la réponse à cette problématique n'est ni de prendre l'une ou l'autre de ces deux positions, ni de diviser la musique populaire (comme le font l'essentiel des commentateurs) en deux catégories - « authentique » et « commerciale », mais de reconnaître que

« *C'est de la tension entre le mouvement centrifuge qu'impose l'industrie du spectacle et la volonté centripète de chaque nouvelle vague que naît la dynamique du rock* [21]» Chastagner 1998 :72

Cette question est omniprésente au sein de chaque milieu de musique populaire. Il suffit de chercher, dans un moteur de recherche sur internet « commercial rap » pour tomber sur des centaines de sites qui en débattent. Bien évidemment, se concevoir comme une élite qui seule connaît le rap authentique fait partie des règles sociales de ces milieux.

Ce débat sur l'authenticité de l'expression artistique est très ancien. Les artistes du Music Hall furent considérés comme dépourvu de tout intérêt par les élites intellectuelles. Pourtant TS Eliot, qui n'est pas particulièrement considéré comme un démagogue populiste,

maintenait que les meilleurs artistes du Music Hall exprimaient quelque chose de leurs origines. A la mort de Marie Lloyd, une des plus grandes vedettes du Music Hall, il écrivit :

... popularity in her case was not merely evidence of her accomplishment; it was something more than success. It is evidence of the extent to which she represented and expressed that part of the English nation which has perhaps the greatest vitality and interest.... no other comedian succeeded so well in giving expression to the life of that audience, in raising it to a kind of art. It was, I think, this capacity for expressing the soul of the people that made Marie Lloyd unique... [22]

[La popularité, dans son cas, n'était pas seulement une preuve de son succès ; c'était plus que cela. Cela montrait sa capacité à représenter et à exprimer cette partie de la nation anglaise qui est peut-être la plus vitale et la plus intéressante... aucun autre artiste n'a su si bien exprimer la vie de ce public, élever cette vie pour en faire une forme d'art. C'était, je crois, cette capacité de Marie Lloyd à exprimer l'âme du peuple qui la rendait unique.]

MacInnes défend l'authenticité du Music Hall d'une façon similaire :

... since they were chiefly written by, and sung by, working class men and women for working class audiences, we may hear in them a vox populi which is not to be found in Victorian and Edwardian literature (MacInnes 1967:34)

[...puisque les chansons furent essentiellement écrites et chantées par des hommes et des femmes de la classe ouvrière, pour des publics ouvriers, nous pouvons y entendre une voix du peuple qui est absente de la littérature victorienne et édouardienne.]

La discussion du rôle social des musiques populaires ne peut pas éviter cette question de la perception de voix authentiques.

Identité

Si les musiques populaires peuvent gagner une légitimité auprès des élites, et donner lieu à des débats passionnés sur le caractère authentique ou non des voix qu'elles portent, l'utilisation de la musique comme vecteur d'identité nous semble également digne d'intérêt.

Le lien de la musique populaire avec l'expression publique de l'identité, surtout parmi les jeunes, est une évidence qui a fait l'objet de nombreux récits journalistiques et de quelques études universitaires. Nous ne ferons ici que toucher rapidement au sujet.

Parmi les différentes identités exprimées, la plus manifeste est l'identité générationnelle - la volonté de dire publiquement que la nouvelle génération conteste les valeurs de l'ancienne génération. La division générationnelle dans la consommation de la musique populaire est quasi-absolue - il est beaucoup plus facile de trouver un jeune cadre supérieur qui écoute du rap que de trouver un homme ou une femme de cinquante ans qui l'apprécie. Chaque génération a ses produits préférés et réservés, les reproduit de façon nostalgique, et peut voir les favoris des générations précédentes ou suivantes avec un certain mépris. La longévité inattendue du rock, et de certains de ses chanteurs et de ses groupes les plus connus (par exemple les Rolling Stones) a radouci quelque peu ce phénomène dans un sens - des nouvelles générations veulent bien rajouter à leurs goût modernes une partie du canon de la musique rock.

Les textes des chansons qui traitent directement de cette question ne sont pas rares. Le premier grand tube du rock n roll venu d'Amérique conquérir les jeunes anglais - Rock around the clock - exprime une contestation claire : nous sommes jeunes et nous refusons de nous coucher à des heures raisonnables.

Même avant cela, Lonnie Donegan et son groupe de skiffle - sorte de folk rocké improvisé des années 1950 - annoncent « Mama don't allow no skiffle playing in here... we don't care what mama don't allow, play that skiffle any old how »
[Maman a interdit la musique skiffle ici. Mais cela nous est égal, nous jouerons du skiffle quand même.]

Bien après, les Who chantent « J'espère mourir avant de vieillir », tandis que les Sex Pistols, groupe phare de la vague punk de la fin des années 1970 lancent un défi impudent à leurs aînés « We're so pretty vacant, and we don't care » [Nous avons rien dans la tête, et cela nous est égal]. Et The Jam enchaîne :

« In the city there's a thousand things I want to say to you... I wanna tell you about the young idea... and you better listen cos the kids know where it's at. »

[Dans la ville j'ai mille choses à vous dire... je veux vous raconter la vision des jeunes... et vous feriez mieux d'écouter, car ce sont les gosses qui savent ce qui se passe.]

Sous-culturelle ou tribale

L'identité revendiquée est souvent plus précise que celle d'une génération. La production ou l'écoute d'un certain type de musique, revendiquée voire affichée par des produits dérivés (T shirt, badges, inscriptions sur sac à dos, tatouages), permet de créer une communauté - punk ou mod, teddy boy ou rapper....

Le sentiment d'appartenance aux sous-cultures musicales est beaucoup plus généralisé qu'on pourrait le penser. Un sondage mené par une des principales entreprises de sondage au Royaume Uni en juin 2005[23] révèle que 42% des hommes et 30% des femmes britanniques affirment avoir été à un moment « un participant actif » dans une des sous-cultures suivantes :

Raver 10%
Mod 8%
Hippy 4%
Rocker 4%
Punk 4%
Hip Hop 4%
Teddy Boy 4%
Metaller 3%
Skinhead 3%
Goth 2%
Glam rocker 2%
Soul boy 2%
Beat 1%
other 1%

Trente et un pour cent des interrogés affirment avoir forgé des relations amicales ou amoureuses à travers une passion commune pour un genre musical.

Il existe une production journalistique et livresque tout à fait considérable concernant les sous-cultures. Les valeurs et les rites de ces « tribus » y sont analysés, de façon quelque peu ethnologique.[24] Mais l'analyse des sous-cultures et de leur musique est hasardeuse. Malgré l'image qu'en donnent certains journalistes, l'essentiel des participants à chaque sous-culture y participe à temps partiel (dans les mêmes fêtes, on peut entendre des musiques de sous-cultures différentes). Ensuite, le caractère éminemment théatral des sous-cultures jeunes permettent facilement la caricature, l'exagération et la panique morale.

Chastagner raconte l'expérience d'appartenir à une de ces communautés :

Vivre le rock n roll , c'était afficher des opinions singulières souvent contestées par les adultes, c'était aussi la certitude d'être compris par une poignée d'autres adolescents qui partageaient votre point de vue. La musique devenait vecteur d'une rupture familiale et sociale. Pour d'autres en revanche , la musique n'était qu'... une distraction agréable après une journée de travail.... (Chastagner 1998 :54)

Par ailleurs, la propriété des genres musicaux est contestée en permanence. Le lendemain même de la sortie du premier tube venant d'un genre naissant, des centaines d'autres groupes se l'approprient pour un travail de métissage ou de dilution, de remixage ou d'adaptation, cherchant à trouver eux aussi un public. C'est ainsi que le « rap authentique » « punk authentique » est une denrée hautement périssable - les chansons qui mélangent pop et rap, et des nouvelles versions en Bossa Nova de chansons classiques du Punk, en témoignent.

Identité contestataire

Nous allons finir par quelques réflexions sur les aspects contestataires des identités musicales. Parfois, la production et la consommation de la musique s'insèrent dans le militantisme politique. C'est le cas par exemple des énormes concerts Rock against Racism organisés dans les années 1970, et des concerts « Love music, hate racism » de ces dernière années,[25] du concert en l'honneur de Nelson Mandela au stade de Wembley à Londres en 1988, ou de la tournée de concerts « Red Wedge » qui militaient pour une victoire travailliste lors des élections de 1987.[26]

Mais mis à part l'engagement militant proprement dit, la consommation de certains types de musiques fait partie d'une identification contestataire ou politique. Un des cas les plus extrêmes est peut être la musique skinhead - le Oi qui a été lié à la politique de l'extrême droite, et a provoqué en réponse le développement d'un milieu de Redskins, qui affirmaient leur attachement à la fois à la musique skinhead et à la politique anti-fasciste, anarchisante ou d'extrême gauche.

La mouvance punk donne lieu à toute une série de groupes anarchistes dont le plus marquant est sans doute Crass. Plus populaire, The Clash et The Jam vont chanter des dénonciations de différents aspects de la société - un des albums des Clash s'appelle Sandinista, en hommage

au mouvement qui, au Nicaragua, a su renverser la dictature et représentait, à l'époque, pour la gauche du monde entier, une lueur d'espoir dans l'époque de Thatcher et de Reagan.

Certains types de rap aujourd'hui reprennent ces valeurs de contestation politique.

Conclusion

Nous avons seulement voulu ici esquisser quelques éléments de ce qui pourrait constituer une approche civilisationniste de la musique populaire. Mettre la communication au centre de l'étude de la musique populaire me semble approprié, le chanteur étant perçu comme quelqu'un « qui a quelque chose à nous dire », qui « dit des choses vraies », dans la peau du prophète-poète.

Il me semble que la musique populaire, qui a su intégrer des influences tellement variées, utiliser des nombreuses avancées technologiques, s'enraciner dans la vie quotidienne et dans les priorités de chaque génération depuis plus d'un siècle, vaut largement le détour, y compris pour les universitaires, en ce qu'elle peut nous apprendre sur les besoins émotionnels et esthétiques de chaque génération et de chaque groupe social. C'est à condition que le chercheur sache naviguer soigneusement sur les eaux troublées de l'apparence et de la contre-apparence.

Bibliographie :

Périodique : Observer Music Monthly
Website : Punk Inquiry and Study site http://www.wsc.mass.edu/mfilas/research/punk.html

Béthune C. 2004 *Pour une esthetique du rap*, Klincksiek, Paris.

Blackburn R, Wilson N, Stokes D (2001) *The Funding Dilemma for Britain's Music Business* Kingston SBRC,

Carlet, Yasmine 2004 *Stand Down Margaret - l'engagement de la musique populaire britannique contre les gouvernements Thatcher* Mélanie Seteun, Clermont Ferrand

Chastagner Claude 1998, *La loi du Rock*, Climats, Castelnau-le-nez.

Harris John 2003 *The Last Party - Britpop, Blair and the Demise of English Rock*, Fourth Estate, Londres.

Heatley Michael 2005 *John Peel - a Life in Music* Michael O Mara books, Londres.

Krims Adam 2000 *Rap music and the poetics of identity* Cambridge University Press, Cambridge

Lemonnier, Bertrand 1997 « La "culture pop" des années 60 en Angleterre : méthodes et enjeux historiques » *Vingtième siècle*, janvier-mars 1997 (no 53)

MacInnes Colin 1967 *Sweet Saturday night : Pop song 1840 To 1920*, Macgibbon and Kee, Londres.

Mullen John 1999, « Creating networks, creating in-groups - choice of vocabulary in The Economist editorials » dans *Anglais de Spécialité N° 23*/26 pp253-267

Roberts David (Dir) 2005 *British Hit Singles and Albums* Guinness World Records, Londres.

Rousseau Jean-Jacques 1993 *Essai sur l'origine des langues, suivi de Lettre sur la Musique française* Flammarion, Paris.

Tagg Philip 1982 « Analysing popular music: theory, method and practice » dans *Popular Music*, 2 (1982): 37-65

Vuillermoz Emile et Longchampt Jacques 1996, *Histoire de la Musique*, Fayard, Paris.

---

[1] J'ai préféré ce terme, plus neutre que « musique rock » ou « variété », dont les délimitations exactes font également débat.

[2] Vuillermoz 1973 :16

[3] Dans sa *Lettre sur la Musique Française*

[4] Interview télévisée ITV 12 juin 1965

[5] Toutes les traductions de citations ont été effectuées par mes soins.

[6] *BBC / Arts Council Review of National Orchestral Provision*. London, 1994.

[7] Middle-aged spread :Fear of black youth is to blame for the sudden and sad decline of the Notting Hill Carnival Darcus Howe, *The Guardian* September 1, 2003

[8] 16 juin 1981

[9] *The Spectator* 2 avril 2005

[10] 10 juillet 2004

[11] Un autre article explique pourquoi les musiciens de rock qui essaient d'écrire dans les formes de la musique savante sont ridicules (6 mars 2004)

[12] 24 septembre 2004

[13] 11 décembre 2003

[14] 8 juin 2000

[15] 18 avril 2002

[16] Pour l'effet de ses positions sur le langage utilisé dans la revue, voir Mullen 1999.

[17] Nous n'avons pas la place ici pour donner plus de détails, mais ce sont notamment la démocratisation des musées et de l'enseignement supérieur qui y ont contribué.

[18] http://www.ncl.ac.uk/sacs/POP/research.htm (11/10/2005)

[19] http://www.liv.ac.uk/ipm/research/index.htm

[20] Notons toutefois, dans le cas de la France, que l'on prépare la mise en place d'une section française de la société pour l'étude des musiques populaires, et qu'un groupe de chercheurs proches de l'IRMA effectue un travail très intéressant depuis quelques années. Voir notamment la revue Copyright volume et ses activités de recherche. http://www.seteun.net/

[21] Notons que Chastagner utilise le mot générique "rock" pour nommer l'ensemble des musiques populaires depuis les années 1950 dans les pays industrialisé, du rock n roll au rap en passant par la techno ou le reggae.

[22] Marie Lloyd in *Selected essays* 1917-1932

[23] *Observer Music Monthly* juillet 2005

[24] On peut remarquer que le regard de l'ethnologue est réservé à certaines populations - on ne voit pas d'analyses des rituels du concert de musique classique.

[25] http://www.lmhr.org.uk/events/

[26] Carlet 2004:48-64