

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка
Навчально – науковий інститут культури і мистецтв

Наталія Фоломєєва

МОНОГРАФІЯ
Диференціація французької популярної музики

Суми – 2025

УДК 780.+071.7.+087.6

Ф75

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
(протокол № 11 від 26 травня 2025 року)*

Автор:

кандидат педагогічних наук, доцент, PhD, доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Фоломєєва Наталія Аркадіївна

Рецензенти:

Горбенко Сергій Семенович – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу та диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Ммихайла Драгоманова, Заслужений працівник культури України

Гречаник Наталія Ігорівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри управління та освітніх технологій Національного університету біоресурсів і природокористування України

Шумілова Ірина Федорівна – Доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри управління та освітніх технологій Національного університету біоресурсів і природокористування України

Фоломєєва Н.А. Диференціація французької популярної музики: *монографія*. Суми, 2025. 275 с.

© Фоломєєва Н.А., 2025

© ФОП Цьома С.П., 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ДОСЛІДЖЕННЯ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ МІЖ СОЦІОЛОГІЄЮ ТА ЕСТЕТИКОЮ: ОГЛЯД СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ФРАНЦІЇ	10
1.1. Типології та термінологія: «musiques actuelles», «musiques vivantes», «musiques amplifiées»	13
1.2. Становлення музикантів – виконавців	17
1.3. Музичний продакшен: від державного регулювання до бізнесу	26
1.4. Соціологія рецепції: посередництво музики та її аудиторії	30
Висновки до розділу 1	34
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА МАРГІНАЛЬНІСТЬ: ШАНСОН, ПОП-МУЗИКА ТА КУЛЬТУРНА ЛЕГІТИМНІСТЬ	35
РОЗДІЛ 3. ФРАНЦУЗЬКА МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ: СТРУКТУРИ, ВИКЛИКИ ТА ВІДПОВІДІ	52
4.1. Французький музичний бізнес	53
4.2. Формат «MP3» та електронна музика: «французький штрих» від «Vivendi-Universal»	59
4.3. Французьке бюро експорту музики: лейбл «France»	64
Висновки до розділу 3	71
РОЗДІЛ 4. ПОПУЛЯРНА МУЗИКА НА ФРАНЦУЗЬКОМУ РАДІО ТА ТЕЛЕБАЧЕННІ	73
4.1. Французька популярна музика на радіо	74
4.2. Популярна музика на французькому телебаченні	86
Висновки до розділу 4	95
РОЗДІЛ 5. ФРАНЦУЗЬКА ПРЕСА ПРО ПОПУЛЯРНУ МУЗИКУ	99
РОЗДІЛ 6. РОЗПАД СПІЛЬНОТИ: ПОПУЛЯРНА МУЗИКА У ФРАНЦУЗЬКОМУ КІНО (З 1945 р. і ДОСЬОГОДНІ)	123
РОЗДІЛ 7. «LE DEMY-MONDE»: ФРАНЦУЗЬКИЙ МЬЮЗІКЛ	134

РОЗДІЛ 8. ШАНСОН-АНГАЖОВАНИЙ ТА ПОЛІТИЧНИЙ АКТИВІЗМ У 1950-Х ТА 1960-Х РОКАХ: ЛЕО ФЕРРЕ ТА ЖОРЖ БРАССЕНС	144
РОЗДІЛ 9. РОЗДІЛЕНА ЛОЯЛЬНІСТЬ: СПІВ ПІД ЧАС ОКУПАЦІЇ . . .	158
РОЗДІЛ 10. РОК І КУЛЬТУРА У ФРАНЦІЇ: ШЛЯХИ, ПРОЦЕСИ ТА УМОВИ ІНТЕГРАЦІЇ	169
РОЗДІЛ 11. ГЛОБАЛІЗАЦІЯ, АМЕРИКАНІЗАЦІЯ ТА ХІП-ХОП У ФРАНЦІЇ	181
РОЗДІЛ 12. ГОРОБЕЦЬ ФЛОБЕРА, АБО БОВАРІ З БЕЛЬВІЛЯ: ЕДІТ ПІАФ ЯК КУЛЬТУРНА ІКОНА	199
РОЗДІЛ 13. ФРАНЦУЗЬКА ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА: ВІНАХІД ТРАДИЦІЇ	221
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ: ФРАНЦУЗЬКА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ	237
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	249
ДОДАТКИ	267

ВСТУП

Поліфонічна музика завжди каже «ми», згідно з одним із найпам'ятніших афоризмів Т. В. Адорно. Зрештою, монофонічна музика також робить це, навіть коли співають голосно, бо сам акт виконання передбачає аналогію, тоді як семіотика музичного висловлювання немислима поза існуючими режимами культурних умовностей. Музика безумовно соціальна. В означеному дискурсі виникає питання: чому ж тоді музиканти та музичні аналітики часто заперечували це – або принаймні діяли так, як це неправда, намагаючись запечатати музику у власному герметичному темпі? Відповідь на це питання сама по собі є соціально специфічною. Вона полягає в розвитку з кінця вісімнадцятого століття в Європі так званої «автономної музики», музики, яка, як стверджувалося, має сенс лише у власних термінах і перевершує наслідки всіх соціальних умов. Цей розвиток був невід'ємною частиною ширшого сузир'я змін: зростання домінантного статусу інструментальної (на відміну від вокальної) музики; поява концепції музичних «творів» (а не практик), самодостатніх та історично трансфінальних; побудова канону «шедеврів», пов'язаного з вибіркоким списком (білих чоловіків) Великих Майстрів; політичний та економічний успіх гегемонної географічної інтеграції, значна частина культурного капіталу якої була пов'язана з цим музичним світом, водночас їхні претензії на природний авторитет добре обслуговувалися очевидною універсальністю цінностей музики.

У цій картині світу не було багато місця для популярної музики. Дійсно, для правителів цього світу саме соціальна безладність популярної музики, її липка історична специфічність, конституювала її як Нижчого Іншого, легітимізуючи претензії Мистецтва через його відмінність.¹ Але припущення цього світу також робили проблематичним продумування термінів будь-якої соціології музики взагалі. Одна з відповідей соціологів була м'яко позитивістською: підрахунок продажів, інструментів, відвідуваності концертів тощо, та зведення музичного значення до базових соціальних фактів. Протилежний підхід до цього – найвідоміший представник якого – Адорно –

полягав у тому, щоб серйозно ставитися до автономій, але тлумачити соціальне значення як осаджене в конкретні музичні тексти. Тут нам на допомогу приходить робота Антуана Генніона.

Основна думка А. Генніона полягає в тому, що насправді музика як така не існує; не можна сказати, що неможливо говорити про «саму музику», оскільки наше мовлення не може не створювати її в одній, а не в іншій формі: музика складається з дискурсів, які її конструюють, та практик, які її розміщують. Таким чином, «суворо заборонено створювати зв'язки, коли це не робиться ідентифікованим посередником»; те, що породжує розуміння музики та формує тему наших досліджень, – це мережа посередників – нескінченних, але досить специфічних, які втілюють її. У розвинених суспільствах сьогодні ця мережа є надзвичайно відкритою, оскільки люди використовують, цінують та обговорюють музику величезною різноманітністю способів, тоді як цей об'єкт їхнього дискурсу та практики займає безліч місць і йде мазіарними шляхами. У певному сенсі, бажання Генніона зосередитися на мінімальній іамедіації ставить його на протилежний край від Атт'Яелі, оскільки вони погоджуються щодо соціальної сили музики. Хоча Генніон не має збудливої теоретичної пророчої здатності музики, він закликав до заміни соціології музики «музикологією суспільства»; він стверджує, що, уважно вивчаючи складні та мінливі способи, якими музика впливає на життя людей, ми можемо прочитати дещо

про їхній соціальний світ: «Музика є активною в соціальному житті, вона «впливає», тому що пропонує конкретні матеріали, до яких актори можуть звертатися, коли вони займаються роботою з організації соціального життя». Музика – це ресурс, вона надає можливості для побудови світу». Навіть якщо ми можемо вважати, що це твердження слід пояснити більш чітким психологічним, а також соціологічним виміром, оскільки «побудова світу» відбувається як всередині, так і зовні – і навіть якщо ми можемо вважати цей поштовх надмірно соціалістичним – якби актори могли просто вирішувати, як використовувати музику, поза обмеженнями та тиском тих рамок, які

формують і її, і їх – це здається гарною відправною точкою для фундаментального вивчення популярної музики та ідентичності. Ми можемо припустити, що суворо заборонено досліджувати популярну музику з метою розшифровки репрезентацій ідентичності, які вже були закладені деінде; радше, нам слід шукати механічну роботу та порядки дискурсу, через які місця музичного твору сприяють побудові, підтримці та поширенню внутрішніх сутностей.

Ці місця є «сучасними». Питання автономії; проблематизація взаємозв'язку між «музикою» (або, ширше кажучи, культурою) та «суспільством»; художні претензії на критичну або істинну цінність; світське використання музики на службі «технологій самопізнання» (світобудування, формування ідентичності): це, як і раніше, форми, окреслені вище, риси певної історичної фази, що розпочалася наприкінці XVIII століття – фази «пізнього модерну». А рефлексивність, очевидна як у сучасних теоріях, так і в сучасних народних практиках музики, свідчить про типове пізньомодерне розділення сфер (політика, культура, економіка, психологія тощо) разом з однаково характерною плинністю, фрагментацією та дистанціюванням свідомості, що з цим пов'язано. Невід'ємною частиною всього історичного розвитку є поява самого терміна «популярна музика», як ми, сучасні люди, розуміємо цей термін (або як ми розуміємо його в англійських країнах; французька мова є прямим еквівалентом, а *musique populaire* ближче до того, що у Великій Британії стало відомо як народна музика). Хоча термінологічної єдності в європейських (і Новому Світі) суспільствах, що модернізуються, немає, у всіх них важливою частиною історичного розриву була еволюція нових способів мислення про народні музичні практики. Ці нові шляхи вказували на кілька різних напрямків: до нових концепцій демократії, що фігурують у «народі» як у центральному політичному акторі; до процесів індустріалізації, урбанізації та супутньої комерціалізації культури, що фігурують у музиці як у товарі; до нового імпульсу в будівництві, консолідації та самовираженні національних держав, що частково проявилось через переоцінку музичної спадщини (що

проявляється у колекціонуванні народних пісень тощо). Але хоча це й розкриває внутрішні суперечності, закладені в нову територію, яку окреслила «популярна музика», з самого її початку, це не змінює того факту, що, розглядаючи цю територію як єдине ціле, вона знаходилася в опозиції до культурного співрозмовника, в межах елітних соціальних сфер. «Популярна музика», як би її не визначали, живе як Інший, визначений через свою відмінність від своїх культурних та мистецьких конкурентів. Її уникають, бояться, контролюють, привласнюють, бажають, екзотизують, постійно маніпулюють як інструмент соціального контролю, ідеологічної містифікації, колективної фантазії, самоприниження, задоволення, опору, патріотизму та фінансового збагачення. Хоча середовище, в якому відбувалися ці процеси, постійно змінювалося протягом останніх 200 років в результаті соціальних, економічних та технологічних змін, базова структура дії – постановка «інакшості» в складній мережі соціо-політичних та психологічних операцій – не змінилася. На цьому рівні питання ідентичності, поставлене популярною музикою, залишається таким, яким воно було з часів Руссо та Революції: хто такий народ?

У Франції та інших країнах місце, де формувалася різниця популярної музики, звичайно, було надзвичайно мінливим, починаючи від уявного села традицій, через занедбані кафе та вар'єте, кабаре ностальгії та жалю, політичний театр національного та пролетарського гімну, до трансатлантичних образів модернізації та бунту в джазі та хіп-хопі. Ці різноманітні патерни були надмірно визначені ширшими наративами, зокрема впливом централізованого виробництва та поширення через засоби масової інформації, що, очевидно, віщує смерть бартівської «музики-практички» (але також, можливо, прискорює її відродження завдяки гітарним співакам та авторам пісень, панкам-аматорам та техно-бойцям, що грають у домашніх студіях); піднесенням домінування Tein Pan Alley, а потім англо-американської поп-музики з драматичним та провокаційним впливом на неангломовні країни, такі як Франція; та зростаючим включенням національних сцен виробництва, практики та смаку в

транснаціональні, навіть глобальні системи накопичення, обміну та уяви. З моменту шокуючого вторгнення американського рок-н-ролу Франція була на передовій спроб захистити місцеві музичні інтереси та цінності від масової омогенізованої «McMusic». Але тут є кілька іроній. Франція була не лише відносною периферією в глобальній медіасистемі, а й центром: зрештою, це була перша держава, яка створила агентство із захисту музичних авторських прав – Societe des auteurs, compositeurs et editorsse, засноване в 1851 році. Сьогодні найуспішніші музиканти з франкомовних колоній та колишніх колоній повинні були приїхати – зрештою, до Парижа, щоб виступати та записувати. Цей музичний жанр охоплює трансатлантичний контур, що поєднує його батьківщину в Гваделупі та Мартиніці, а його продюсерський центр – стиль світової музики; зірки з Алжиру роблять собі імена на світовій арені завдяки французьким записам, виступам та маркетингу. Але за такими сучасними випадками стоїть довга історія, оскільки вони невіддільні від спадщини колоніалізму та орієнталізму, що з ним пов'язаний. Для Бізе в «Кармен» «схід» лежав в Іспанії, тоді як для Дебюссі, який прогулювався Всесвітньою виставкою в Парижі 1889 року, він був розташований у Японії, Індокитаї та на Яві. Ці екзотичні посилення можна пов'язати або з простими мелодіями народу, які Руссо цінував як пам'ятки первісної сцени, що бачила рідну мову в пісні; або, навпаки, з паризькою «негрофілією» 1920-х років, для якої джаз, танго та співачка-танцівниця Жозефіна Бейкер представляли собою саме новий вид сучасності. Дійсно, якщо ми прочитаємо концепцію Пола Гілроя про «чорну Атлантику» як спосіб інтерпретації колоніального «середовища» імперіалістичного Заходу та пов'язуємо його з далеким зовнішнім світом, ми зможемо побачити, як взаємопов'язані «низькі» та «чорні» Інші, і чому ця різниця між головними тропами лежить в основі саморозуміння самої сучасності.

В епоху «світової музики» ця історія контекстуалізує все ще важливе питання про те, чия ідентичність саме прославляється в цих глобальних музичних рухах і за чий рахунок. Теза про «культурний імперіалізм»,

принаймні в його грубіших формах, давно дискредитована; мережева реакція, гібридність та множинні центри влади є надто складними, щоб вона могла з ними впоратися. У французькій історії різноманітні реакції на англо-американські джерела, представлені, скажімо, джазом «Quintette du Hot Club de France», фолк-роком Алена Стівеля або своєрідною ансамблевою електронікою Air, підкреслюють суть. Отже, питання не є таким, що має бути поставлене в простій бінарній формі: (гомогенізація) глобальної системи проти (автентичних) місцевих традицій; радше, нам слід думати про різноманітні реакції на складні та нерівномірно проявлені тиски. Це погляд, за словами Джеймса Кліффорда, який бачить світ не як «населений зникаючими автентичностями – чистими продуктами, які завжди божеволіють. Швидше, він створює простір для специфічних шляхів через сучасність» Однак цей простір не слід уявляти ні як дім для щасливого, утопічного плюралізму. Ліниво ми часто уявляємо «world music» просто як категорію маркетингу поп-музики, або, можливо, просто як той самий ріг достатку «іншої» музики, принесений нам глобалізацією. Але, як стверджував Філіп Болман, «world music» – це ідея з довгою історією, заснована на тропі «зустрічі»; і ці зустрічі творять історію, і таким чином «world music» – французькі місіонери, що описують пісні канібалів Нового Світу, згодом обговорювані Монтенем, так само як Deep Forest та інші нещодавні записи «пігмейського попу» – завжди структуровані за принципом домінування. Така країна, як Франція, захопливо перебуває в більшій ніж одній ролі та на більш ніж одному рівні в цій багатовалентній системі. Якщо популярна музика — це приємна річ для роздумів (і відчуттів) і пропонує багатий матеріал і щільно опосередковані середовища для роботи з ідентичністю, нам потрібно визнати, що ці ідентичності не лише пластичні та багатогранні, але й багаторівневі — нашаровані структурами влади.

РОЗДІЛ 1

ДОСЛІДЖЕННЯ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ МІЖ СОЦІОЛОГІЄЮ ТА ЕСТЕТИКОЮ: ОГЛЯД СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ФРАНЦІЇ

Якщо розглядати соціологію музики, і зокрема соціологію найбільш «сучасних» форм музичного виробництва, у Франції, як видається, відносно занедбали. Нехтування цією галуззю досліджень можна виміряти, наприклад, кількістю статей, присвячених їй, в академічних журналах: хоча *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* швидко виявив інтерес до створення символічних форм, огляд статей, опублікованих у журналі між 1975 і 1997 роками (119 номерів), показує, що лише шість статей були присвячені музиці (п'ять стосувалися класичної музики та одна кантрі-музики) і що, порівняно, літературна галузь та галузь мистецтва були висвітлені набагато краще. У «*Revue Française de Sociologie*» трактування різних мистецьких дисциплін статистично менш упереджене проти музики, але тема, тим не менш, була переосмислена лише двічі між 1981 і 2000 роками в загальному понад 500 статтях (одна стаття про джаз і одна про сучасну музику). Вивчення бібліографій французьких робіт із соціології дозволяє зробити аналогічні висновки; наприклад, на дванадцяти сторінках недавньої бібліографії, яка претендує на вичерпне охоплення досліджень з музики, лише три посилання можна знайти на французькі статті та книги, що спеціально стосуються року або актуальної музики, що різко контрастує зі значно більшою кількістю досліджень, проведених англосаксонськими дослідниками з тих самих тем. Така ситуація, наприклад, спонукала Патріка Міньйона наголосити, що «дослідницький інтерес до року є новим у Франції, але новаторський характер французької роботи з цього питання не повинен спонукати когось до думки, що ми робимо щось більше, ніж просто відкриваємо Америку, яка вже всебічно досліджена».

Даніель Пістоне використовує інше джерело, щоб дійти подібного висновку, оскільки консультуючись з CO-Rom Doc-Theses щодо докторських дисертацій, присуджених у Франції між 1972 і 1999 роками, він знаходить лише три дисертації, присвячені музиці, із загальної кількості 341, присвячених соціології.

Як можна пояснити цю очевидну відсутність інтересу до актуальної музики?

Безсумнівно, можна запропонувати кілька причин: з одного боку, на відміну від класичної музики, найменш легітимізовані форми музики не сприяють тому,

щоб музика насправді стала прийнятним об'єктом дослідження - як зазначив Ерік Неве (не без гумору), «навіщо витрачати серйозну академічну роботу на другорядні теми, коли Гоббс і соціологія поведінки виборців ще мають так багато чого нам розповісти? Що ж розкриває інтерес до року, окрім сумнівного бажання відрізнитися?» З іншого боку, критика, яка супроводжувала розвиток рок-музики, та небезпека аномії, передбачена деякими інтелектуальними коментаторами (наприклад, Аленом Фінкелькраутою та Аланом Блумом), сприяють недооцінці рок-музики як гідного об'єкта дослідження. Більше того, хоча важливі дослідження ролі державної політики загалом та культурної політики, зокрема, у заохоченні музичних сцен та індустрії звукозапису існують, наприклад, рідкісні етнографічні роботи, які аналізують самі компанії звукозапису чи музикантів. Це може свідчити про те, що в цьому винні практичні труднощі (які, звичайно, не є монополією вивчення музики) і не дозволяють створити сукупний корпус знань, який би навчив створити тонке розуміння музичного виконавця та відобразити всю складність світу музичного мистецтва. Ще одна складність полягає в тому, що значення категорій, які найчастіше використовуються для опису музичних стилів (*musiques vivantes, amplifiées, actuelles*), варіюється залежно від того, чи вони створені та використовуються такими різними установами, як музична критика, спеціалізовані журнали, звукозаписні компанії, чи державна політика, що виходить від центрального чи місцевого уряду. Щоб повністю зрозуміти нюанси цих термінів, безсумнівно, необхідно вивчити бачення, яким підпорядковуються ці категорії, та розбіжності, які їх розділяють.

Подальша складність пов'язана з проблемою того, чи повинні соціологи враховувати нібито особливу природу самого музичного акту, і, наприклад, цінність співпраці між соціологією та музикознавством.

Аналіз музики, яка насправді є соціальним та культурним феноменом, перетинається низкою питань, які є власне соціологічними: легітимність культурних благ; музика як вектор конструювання ідентичності; методологічний вибір між парадигмами соціології домінування (Бурдьє) та

соціологією світів мистецтва (Беккер); або, далі, спроби вийти за межі детерміністської соціології, яка пов'язує структуру смаків та соціально-економічне становище через соціологію «любові до музики» або «церемоній задоволення»⁷; Доречність розмежування між «savant» та «populaire», іншими словами, між серйозною та несерйозною музикою. Крім того, не слід забувати про особливе становище, в якому опиняються ті, хто вивчає цей вид предмету, оскільки боротьба за вивчення року подібна до тієї, що потрібна для вивчення жіночої, пролетарської, але без перспектив щодо історії.

Не прагнучи вичерпного огляду, зосереджуючись на кількох великих академічних журналах, цей розділ пропонує короткий огляд сучасного стану французьких досліджень соціології актуальної музики (що відрізняється від класичної музики чи сучасної музики) у Франції. Цей короткий виклад охоплюватиме роботу над умовами самого музичного виробництва (соціально-політичний контекст та функціонування цих систем виробництва), а також умови сприйняття музики (системи посередництва, такі як радіо, концерти, супровідні дискурси, такі як «рок-преса»), вивчення публіки, що споживає музику, та способів використання музики. З такого короткого викладу випливає, що дослідження «року» повинно розглянути щонайменше три важливі серії питань: по-перше, як можна виміряти вплив поточної музики, особливо серед молодшої аудиторії та тих, хто керується іншою контркультурою; наскільки рок є музикою, нерозривно пов'язаною з певним етапом життя? По-друге, як можна проаналізувати походження та розвиток нотної музики у Франції, окрім як спонтанного явища – яку роль відіграє «світ мистецтва» (індустрія звукозапису та медіа) у соціальному виробництві цього виду музики? І як можна врахувати музичні жанри чи музичні практики, що залишилися в тіні, такі як музиканти-аматори чи музичні тижні метро?

Нарешті, які типології існують у музичному світі (тобто музиканти-аматори, вівці, ампула) та за якими принципами вони функціонують?

1.1. Типології та термінологія: «*musiques actuelles*», «*musiques vivantes*», «*musiques amplifiées*»

Питання типологій та того, як називати різні стилі музики, є однією з головних проблем соціології музики. Ми можемо, наприклад, вказати на різноманітність жанрів та стилів музики, що охоплюються спільним знаменником – терміном «рок». Сьогодні термін «рок» широко використовується. Таким чином, в одному музичному ландшафті «року» можна знайти як реп, так і музику «ню-ейдж», діаметрально протилежні один одному. Катрін Дютейл зазначає — в опитуванні гуртів у Нанті — що велика кількість музичних стилів, на які претендують рок-гурти, відображає логіку приналежності, в якій важливо стверджувати свою ідентичність та оригінальність як гурту, процес, який може дійти до винаходу нових стилів або нових описів музичного стилю, таких як «хард-блюз».⁹ Загалом, саме категорія «рок» є проблематичною: чи представляє вона чистий, оригінальний стиль музики, і як можна розрізнити різні жанри музики, де так багато схожих стилів?

Протистояння між «серйозною музикою» та «несерйозною музикою» є так само проблематичним: важливий внесок у цю дискусію, зроблений дослідженням музикантів П'єром Мішелем Менгером, порушує питання про розрив, який, здається, існує між «легітимною» музикою та тією, яка є менш легітимною або взагалі не легітимною. Аналіз Менгера, який поєднує економіку та соціологію, стосується роботи в музиці та мистецькій кар'єрі та стосується саме композиторів так званої «серйозної» музики з 1945 року. Аналіз Менгера, зокрема, призводить його до негативного визначення «*la musique populaire*» як музики масового споживання, на відміну від музики обмеженого споживання. Він показує, що в музичній сфері питання визначення мистецьких сфер та їхніх меж є, перш за все, питанням грошей, «оскільки «серйозний» репертуар, за допомогою більш-менш складного механізму ревалоризації, має перевагу у формуванні прав, щоб незначно виправити соціально-економічний дисбаланс між двома протилежними ринками». ¹⁰ На відміну від «року», але також від класичної чи «серйозної» музики, саме джаз

розглядається Беатріс Мадіо як музичний жанр, що знаходиться посередині між тим, що можна узаконити, і тим, що є легітимним, проміжним об'єктом у соціальній ієрархії музичної цінності між «серйозною музикою» та *musique populaire*.¹¹ Опитування, проведене Мадіо серед 95 джазових музикантів, дає можливість негативно осягнути соціальне уявлення про «рок», оскільки, хоча «рок» здається важким для визначення, його музичною характеристикою, яка найчастіше згадується, є його звучання, а за звучанням іде ритм, а потім вибір інструментів, беззаперечним символом яких є гітара. Але окрім цих других міркувань щодо стилю, Мадіо вважає, що рок має особливі риси як жанр, такі як енергія та технічна простота.¹² Таким чином, початковим критерієм у визначенні «року» може здаватися цінність, що надається миттєвості в теперішньому часі, ця цінність виявляється, зокрема, у першості, що надається бажанню технічно майстерно опанувати інструмент, та надмірній важливості, що надається таким репрезентаціям, як автентичність, енергія, інстинкт та імпульс.

Також можна визначити «рок» у рамках телеологічного підходу: Сека, наприклад, робить висновок, що метою рок-музики є створення «стану трансу», іншими словами, розкриття рухів шляхом перебільшення їх у певному естетичному зв'язку з музикою, яка є відносно новою.

Ще однією метою рок-музики може бути створення маркерів впізнаваності та спорідненості - іншими словами, нових ідентичностей для соціальних груп. Рок-музика також може служити різним цілям, наприклад, на рівні політики місцевого самоврядування: економічній, як у Бельфорі з Європейським фестивалем, або, як наголошував Міньйон, пов'язаній з питаннями ідентичності в Живорі, з політикою та публічністю в Ренні, Бельфорі та Ажені - з фестивалем у Флориді, культурній у Ренні, Пуатьє, Ліллі та Монпельє, або соціальній, як-от перші політичні заходи, вжиті на користь року. Ще однією метою рок-музики може бути можливість відтворення «місцевої пам'яті», як у випадку з Музеєм народної музики в Монлюсоні.

Зрештою, саме конструктивістська точка зору пропонує найбагатші ресурси для розуміння категорії «рок»-музики. Розглядаючи соціальне винахід поняття «рок»-музики, Мінйон демонструє, що «рок» не є чітко визначеним ізолюваним об'єктом, а радше результатом колективної діяльності, таким чином: «Рок можна визначити як мережу всіх тих осіб, які необхідні для створення того, що називається «роком» – музиканта, шанувальника, покупця платівок, музичного критика, організатора концертів, продавця та ремонтника інструментів, продюсера платівок, звукорежисера, науковця, який аналізує тенденції в суспільстві, та відповідального за рок у Міністерстві культури». 16

З цієї точки зору, рок та його історію можна аналізувати як послідовність різних систем колективних дій та компромісів щодо того, що погоджуються визначити як рок, або ж як зіставлення конкретних інтересів (музикантів, ЗМІ, працівників музичної індустрії, ринку, критиків та коментаторів), які пропонують низку визначень та уявлень про те, який рок є предметом (наприклад, рок є більш «автентичним», ніж різновиди, більш «репрезентативним» для громадських рухів). Більш конкретно, ця структура аналізу, близька до конструктивістської соціології, дозволяє Мінйону скласти інвентаризацію факторів, які дозволяють існування рок-музики у французькому мовленні. наприклад, до «осаджування старих музичних практик, винаходу локальних світів рок-музики та її здатності залучати місцеву політику та культурні, соціальні та освітні установи».17 Аналогічно, Філіп Тейє також виступає проти есенціалістського визначення рок-музики, пояснюючи, що як загальний вираз, що часто охоплює суперечливі терміни, «рок» існує лише через дискурси (історичні, критичні, медійні), об'єктом яких він є та які його створюють.18 Таким чином, можливо визначити елементи в дискурсах про рок, які конструюють ідентичність рок-музики та які дозволяють виключити художні пропозиції, що заходять надто далеко. 19 Це ідентичність, яка визначається негативно (ні як компонент масової культури, ні як компонент елітарної культури), або позитивно (автентична музика, гетерогенна музика, музика численних запозичень).

Зародження термінології, що використовується для опису року та його численних форм, також означає врахування соціальної конструкції його референцій, виражених в культурній політиці на різних рівнях, від Міністерства культури до регіонального чи місцевого рівня, як зазначали Мін'йон,²⁰ Тейє²¹ та Е. Бранд²², але також тих, що містяться в коментаторській діяльності, зокрема в рок-пресі.²³ У цьому відношенні Тейє демонструє, як і чому французькі регіональні децентралізовані органи влади віддають перевагу терміну «*musiques amplifiées*», тоді як Міністерство культури надає перевагу «*musiques actuelles*», причому цей вибір відображає позиції, які займають ці музиканти, та владні відносини на різних рівнях культурної політики. Щодо апарату коментаря (зокрема, спеціалізованої преси), Тейє також показує, як такі посилення та норми, як «безпосередність» та «ефемерність», були запроваджені з метою характеристики рок-музики. Він також показує, як саме інтеріоризація моделей, що походять від осіб, на яких вони є референтними, та характеризуються своєю спонтанністю, імпульсивністю чи навіть простотою, сьогодні дозволяє легітимізацію (і визнання легітимності) того, що є ефемерним, і карає те, що занадто помітно претендує на бажання витримати. Він припускає, що саме ця ієрархізація створює труднощі для рок-музикантів у користуванні як авторитетом, так і довгою кар'єрою.²⁴ Конструктивістський підхід до визначення категорії «рок» знаходить, мабуть, свою найрозвиненішу форму у статті Мін'йона «Рок і рокери: нелюди рок?» у якому він припускає, що сфера року є цікавим випадком «зараження репрезентації», що стосується як цінностей, що їх пропагує рок (молодість, бунт), так і практик, з якими він асоціюється (ідея, згідно з якою саме молоді люди виробляють і споживають рок). Мін'йон демонструє необхідність подвійного процесу деконструкції та конструювання об'єкта рок-музики, щоб поставити під сумнів істини, на яких базуються дискурси про рок (когерентність, спонтанність його творення, його універсалістське чи специфічне покликання) та все, що лежить в основі ідеї рок-культури.²⁶ Таким чином, Мін'йон демонструє, що рок-культура є продуктом колективної дії, що об'єднує велику кількість агентів, а не просто

групи людей – чи то «молоді», чи то керівників музичного бізнесу – і що з цієї точки зору рок є гетерогенним об'єктом, який формується через серію послідовних компромісів між різними пропонованими визначеннями.

Однак, не бажаючи ігнорувати той факт, що рок також є продуктом дискурсу про виконання, Олів'є Донна стверджує, що він не може повністю дотримуватися точки зору, яка має на меті оскаржити об'єднуючий характер категорії «рок».²⁷ Фактично, незважаючи на внутрішні відмінності, які роблять рок різноманітним об'єктом, можна вважати, що ця музика — зі своєю власною історією, власною спеціалізованою критикою, зірками — об'єднує всевіт посилянь та символів, які кожен визнає як рок.

1.2. Становлення музикантів – виконавців

Вивчення музикантів як групи створює очевидні труднощі для соціологів, які розглядають музику, здебільшого з практичних причин. По-перше, оскільки їх важко зрозуміти або спостерігати (особливо у випадку стилів музики, які викладаються поза музичними академіями або здобуваються «на робочому місці»), способи, якими музиканти заробляють на гру, є важкодосяжним предметом соціологічного аналізу, який тому часто зосереджується на репетиціях або концертах. Більше того, існує мало досліджень, яким вдається описати розвиток кар'єри музикантів у діахронічній перспективі, оскільки більшість досліджень є знімками, підкріпленими статистичними матеріалами та інтерв'ю, але які лише рідко встигають відстежити зміни та розвиток музичної «кар'єри». Наприклад, взаємодію, що керує життям рок-гурту, спостерігала Кетрін Дютейл у великому провінційному місті (Нант) у дослідженні, яке дозволяє деконструкцію основних стереотипів, що звично (з часів моди на чорні шкіряні куртки в 1960-х роках) визначають кліше рок-музиканта. По-перше, музиканти не такі молоді, по-друге, вони не походять переважно з робітничих сімей, і по-третє, більшість із них мають освіту. Ці дані про «рокерів» як групу дозволяють нам «нюансувати» те, що іноді називали «рок-

стилем життя» або також «рок-культурою», яку тепер можна розглядати не стільки як розрив із суспільством (прив'язаний до певної вікової групи чи соціального класу), скільки як мистецтво паралельного життя, поряд із нормальним суспільством.²⁸ Дютейль показує, що рок-музиканти в Нанті як група характеризуються іншими соціологічними змінними, такими як гендерний поділ – із помітною надмірною представленістю чоловіків – до такої міри, що стать є важливішим маркером, ніж соціальний клас. Ще один урок, винесений з дослідження, полягає в тому, що музиканти здебільшого є музично самоучками, і що гра музики насправді вимагає грошових вкладень, а не забезпечить дохід. Зрештою, Дютейль розкриває внутрішню структуру рок-гуртів, які вона досліджувала, для яких типовими були висока плинність кадрів у групах музикантів (середня тривалість життя гурту два роки), фінансова нестабільність (часто пов'язана з нездатністю розвинути комерційний погляд) та символічний поділ між учасниками гурту на основі інструментів, на яких вони грають, що визначає ролі музикантів у гурті (наприклад, бас-гітара є найменш престижною, оскільки вона дає мало можливостей для віртуозної гри та, на відміну від гітари, не дозволяє композиції).

Виробництво музики в місці, розташованому поза звичними межами музичного поширення, досліджувала Анн-Марі Грін у етнографічному аналізі музикантів Паризького метро.²⁴ Це дослідження підкріплене низкою важливих теоретичних рішень, перший з яких є використання терміну «*musiques vivantes*» для опису музики, що виконується в метро - це має на меті врахувати різноманітність форм виробництва та сприйняття музики (включаючи музику, що виконується поза звичними місцями, такими як концертні зали) як виклик тим, хто «бажає замкнути музику в священні місця та стверджувати, що поза цими місцями немає не музики, а просто «шум» для простих людей».³⁰ Другий важливий вибір, що лежить в основі дослідження, стосується місця та функції такої музики в міських громадських просторах, таких як метро. У більш загальному сенсі, теоретична основа Грін має на меті переглянути поняття Бурдьє про габітус та соціальну детермінацію, досліджуючи підхід до життя (і

до життя в музиці), який відрізняється від звичайної схеми музичних та естетичних факторів. Щоб розробити таку теоретичну основу, вона звертається до поняття Марка Ожа «не-місця» (*non-lieux*) та «мистецтво діяння» Мішеля де Серто.

За словами Грін, прослуховування живої музики в метро, як нетипова практика, є джерелом нових видів товариськості, які, хоча й ефемерні, проте вириваються з функціональних вимірів суто публічних місць, дозволяючи можливість знаходити задоволення майже випадково. Зі Грін складає типологію музикантів, що грають у метро, та враховує їхню мотивацію та інтерес до гри в такому середовищі, але водночас вона, здається, вагається між відносно блаженним баченням музикантів метро як групи (вони представляють єдине соціальне угруповання, вони стверджують свою культурну ідентичність) та визначенням їх, яке знову вводить теорію домінування (існує ієрархія музики та вуличних музикантів, їхня кар'єра часто розглядається як своєрідна смуга перешкод). Наприкінці свого аналізу Грін пропонує потрійний висновок, що ілюструє статус *musiques vivantes* загалом (з якого музикант в метро є лише одним прикладом): відносна автономія цього виду музики (вона виходить з-під контролю музичного бізнесу); модифікація звичайного контексту музичного сприйняття (поза радіо, платівками, концертним залом) дозволяє розвивати нові форми соціалізації; розрив з упередженнями про музиканта як митця та кліше про «значення музики», «музичний талант» і повернення до ідеї соціальної функції музикантів.

Так само, як музикант, яку помилково вважають «маргінальною» (наприклад, рок), була нехтована академічними дослідженнями, так само й музичні практики вважаються «звичайними» (*ordinaire*), «повсякденними» (*quotidien*) або «аматорськими». Однак у цій галузі виділяється низка досліджень.

Першим дослідженням, яке слід згадати, є книга-запис, створена Марком Тушем, у якій він досліджує походження та розвиток музичних інструментів, щоб заново відкрити практики та форми соціальності, які зазвичай ігноруються, через польове дослідження історії електронної ампліфікації наприкінці 1950-х

років та на початку 1960-х років в Аннесі.³² Дослідження представлено в чотирьох частинах: по-перше, Туш розглядає залучення державної політики, зокрема на місцевому рівні, в той час, коли музичні практики поширювалися та урізноманітнювалися; по-друге, він представляє уривки з інтерв'ю, які через серію історій випадків різних осіб простежують розвиток електронної ампліфікації; по-третє, він переосмислює умови, за яких рок-гурти створюють музику, аналізуючи музичні репетиції не лише як етап музичного процесу, але й як соціальне питання; Зрештою, дослідження розглядає питання спеціалізованої інфраструктури або музичної практики, рівності доступу до неї для всіх та ставлення муніципальної влади до цього питання.

Методологічно дослідження спирається на серію інтерв'ю та аналіз корпусу документів відповідного періоду, але, незважаючи на труднощі, притаманні таким спробам реконструкції історії, ерудована увага Туша до історії електронного посилення звуку та розвитку музичних технік (розповіді учасників про ранні дні посилення звуку або про поширення перших електричних інструментів є особливо інформативними) дозволяє йому показати, якою мірою вони визначають форму та кінцеві продукти музичної практики. Один з опитаних музикантів розповідає: «Я почав грати на гітарі влітку 1960 року, це була гітара за 99 франків, і я грав на ній постійно». Того ж року ми заснували гурт "les Merry-Set"... Ми підключили гітару до радіоприймачів з великими динаміками, щоб створити собі найкращий настрій... Зазвичай ми репетирували в квартирах після обіду та постійно у вихідні.³³ Як виникла ідея створення гурту? Як гурти організують розподіл завдань, і зокрема, розподіл інструментальних ролей? Як музиканти починають займатися музикою, купуючи обладнання або знаходячи репетиційні зали? Як організовано репертуар, доступ до концертів, записів та професійний статус? Інтерв'ю Туша дають уявлення про щоденні аспекти музичної практики та звичайної соціалізації в масштабі міста, такого як Аннесі, враховуючи їхнє соціальне середовище (друзі, сім'ї, мережі музикантів, асоціації), інституційне середовище (міська рада, церкви, молодіжні клуби, обов'язкове шкільне

навчання до 16 років, військова служба, а для деяких – війна в Алжирі) та технічне середовище (прогресивна електрифікація домогосподарств, володіння програвачами платівок, транзисторами, наявність музичного автомата).¹ Зокрема, підкреслюючи акт репетиції, метою Туша є перенесення соціальних та технічних умов музичної практики в поле репрезентації музики. Сила цього підходу полягає в тому, як він дозволяє переглянути низку стереотипів та ідеологічних конструкцій, які захаращують дослідження посиленої музики. По-перше, наприклад, практика цих видів музики не обов'язково є монополією молоді чи людей з робітничого середовища, оскільки соціологічне дослідження музикантів, які використовують посилений звук, демонструє, навпаки, що вони залучають чоловіків-виконавців різного віку з різних соціальних середовищ. У будь-якому разі, заняття музикою постає як елемент, що відіграє надзвичайно структуруючу роль у повсякденному житті та комунікабельності людей, «чи то протягом кількох років у підлітковому віці, чи то протягом усього життя (вибір партнера, житла, роботи, мережі друзів, соціальна солідарність, побудована навколо спільних музичних інтересів, слухова та музична освіта дітей)».³⁵ Ще одне кліше, яке розглядає дослідження Туша, полягає в тому, що прагнення використовувати якомога більше децибел є невід'ємною рисою підсиленої музики – насправді ж здається, що те, що може здаватися естетичним вибором, насправді є наслідком конкретних практичних обмежень: «Кілька груп грають голосно не з естетичних мотивів, а щоб бути почутими у величезному потоці шуму, що виникає внаслідок зіткнення їхнього власного звуку з несприятливим акустичним оточенням».³⁶

Нарешті, робота Туша показує, як репетиція є надзвичайно показовим показником. наслідків та проблем, що виникають внаслідок лінгвістичного маркування різних категорій музики («музика, що підсилюється», «актуальна», «живі музика»): серед практиків нескінченне оновлення категорій та типологій є інструментом соціального розрізнення за критеріями ідентичності, віку тощо. Таким чином, категорія «музика, що підсилюється» не може просто позначати окремий музичний жанр, а радше ті жанри, які мають спільне звукове

підсилення. Аналогічно, категорія «актуальна музика» є так само сумнівною, оскільки, окрім того факту, що не вся музика, яка грається нині, обов'язково підсилюється, «використання терміну актуальна музика означає оголошення війни класичним інституціям, стверджуючи, що вони більше не мають жодного значення, тоді як вони є повністю актуальними».37 Більше того, використання виразу «актуальна музика» може означати, що ця музика не має історії.

Дослідження, проведене Антуаном Енніоном, Софі Мезоннев та Емілі Гомар, проливає світло з іншої точки зору на ті музичні твори, які залишилися в тіні. Теоретична основа цієї роботи підкреслює обмеження критичної соціології, яку звинувачують у зведенні естетичного задоволення до простого соціального конструкту. Таким чином, розуміння смаків і практик цих музикантів-аматорів дозволяє побачити, що неможливо задовольнитися поясненнями «краси» з точки зору традиційних продуктів колективної дії або мистецтва з точки зору віри чи ілюзії, якщо використовувати відомий термін Бурдьє.³⁹ Музикант-аматор тут визначається менш обмежувальним чином, ніж традиційне значення того, хто займається музикою для задоволення, а не професійно – аматорська практика може відображати форми прихильності до творів або (художніх) навичок, які є високорозвиненими. Крім того, спостереження за способами доступу до музики та її споживання розкриває роль, яку відіграють ці дії у формуванні ідентичностей: музичні пристрасті ритуалізуються, їх можна пов'язати з важливими моментами в житті будь-кого, стратегії слухання численні та різноманітні (від Walkman для підлітків до hi-fi стереосистем або музичних шанувальників), а музичний смак невіддільний від гетерогенної сукупності «практик пристрасних захоплень», таких як танці, мода, соціальні та навіть сексуальні стосунки. Жан-Марі Сека вивчав музикантів та альтернативну музику в рамках анкетного опитування, підкріпленого спостереженнями та інтерв'ю з групами Ю6. Посилання на «андеграунд», що охоплює досить широку музичну галузь, що охоплює рок, панк та реп, але має спільну протидію музиці з суто комерційною метою, дозволяє Сека розглянути питання музики як моделі посередництва для

меншин або груп, які вважають себе «девіантними». Він досліджує, зокрема, значення репрезентації, яка поєднує в собі одночасно бунт та щирість з боку тих, хто на неї претендує – як формується покликання рокера? Як розвивається кар'єра певних рокерів? Які способи навчання, роботи, репетицій формують ідентичність андеграундних музикантів? Сека зокрема розкриває мотивацію, яка спонукає музикантів вибирати репертуар альтернативної музики, показуючи, що спільною рисою цих музикантів часто є відмова від ієрархії та звичних структур соціалізації. Таким чином, репрезентація андеграундної художньої діяльності сильно ідеалізується та протиставляється професійній музичній діяльності, яка є більш «традиційною». Стигма меншини в андеграундній музиці, таким чином, діє як елемент, який служить для відмінності цих музикантів. Претензія на автентичність є постійною рисою андеграундних музикантів, але її не слід розглядати лише як наслідок досвіду цих артистів як меншини. Сека показує, що таке твердження про автентичність також має значення для розвитку кар'єри: враховуючи, що успіх вимагає розуміння та знання ринку, і що «його створення» настільки ж непередбачуване, як і розуміння того, що таке успіх, представлення андеграундної музики як свого роду майстер-класу, просякненого чистотою та автентичністю, дозволяє музикантам перетворити необхідність на чесноту, якщо успіх вислизає від них. По суті, для Секи, «Усі ці зусилля передбачають повернення моделі художнього звучання, прототипом якого є Ван Гог, та переробку її відповідно до своїх обставин^{4.1}». Діалектична опозиція між чистим та нечистим призводить до засудження форм музики, які вважаються занадто комерційними, офіційними або традиційними, оскільки за цими критеріями нечиста музика позбавлена емоцій та бунту, їй бракує послання та естетичної рутини. На відміну від цих музичних творів – для агентів андеграунду – «чисті» стилі визначають себе ступенем щирості. Однак позиція, яку займають андеграундні музиканти, часто є більш амбівалентною, ніж може здатися на основі цієї діалектичної опозиції, оскільки прагнення до естетичного схвалення («чистоти») не автоматично виключає пошуки реклами, успіху та

зірковості. Таким чином, способи функціонування груп є значними: розмір групи є фактором, який визначає, як вона може створювати музику (від репетицій з кількома виконавцями, до одиночної композиції за допомогою комп'ютерів); технічні вимоги не обов'язково обмежуються лише використанням інструментів, але можуть також включати інші форми, такі як скретчінг або мікшування DJ. Також очевидно, що кар'єра груп будується на спробах знайти успішну формулу для спільної роботи – постійні спроби знайти все більше доступних (і все дорожчих) репетиційних приміщень, винахід все більш особистого музичного стилю, репетиції, граючи для друзів, потім невеликі концерти, а потім самостійно створені платівки. У будь-якому аналізі, на відміну від міфу про музичну обдарованість та спонтанну художню творчість, ці антітиви стверджують, що вся музична діяльність супроводжується репрезентацією музики та міркуваннями про комерціалізацію, конкуренцію та потенційну аудиторію.

Перехід від репетиції до концерту також пропонує можливість зрозуміти пуристську етику, до якої можуть претендувати багато музикантів. Саме це досліджує Фредерік Сомаде у своєму описі рок-концерту.⁴² Він визначає особливості, характерні для цієї високо ритуалізованої презентації, та спосіб, у який оцінка концерту аудиторією обертається навколо трьох основних питань: звуку, інструментальної техніки та енергії. Сомаде показує, що концерт цікавий тим, що вимагає від глядачів перебувати на правильній відстані від сцени – далеко від сцени фанат також максимально дистанційований від музикантів, але для тих фанатів, які найбільше захоплюються зіркою, близькість до сцени (що може призвести до фізичного випробування, враховуючи тисняву натовпу та рівень шуму), є ознакою пристрасної напруги.

Для музикантів рок-музика, що характеризується простотою акордів та повторенням тем і ритмів, може розглядатися як спосіб повторення часу та продовження тривалості концерту, або, більше того, пошук трансopodobного стану та його наслідків, у якому перевершування себе стає чимось спільним як для музикантів, так і для аудиторії.

Питання емоцій та трансів також є центром аналізу, проведеного Морганом Жувене щодо роботи DJ: «J адаптується до своєї аудиторії, але в іншому сенсі його робота полягає в тому, щоб дискретно інформувати про потреби своїх слухачів... коротше кажучи, це питання «спільного марення».⁴³ Приклад J також цікавий тим, що робота DJ частково деконструює теорії, що освячують «автора» та завершений і незмінний «твір», оскільки вона грається з музичними елементами, які є фрагментарними та трансформованими. Однак, попри все це, ця деконструкція є лише відносною, оскільки, як зазначає Жувене, у професії DJ-інгу нормативні правила та цінності розрізняють простих «техніків» та діджеїв, здатних розробити індивідуальний естетичний стиль (які вважаються більш «благородними» та ближчими до традиційної моделі того, що очікується від митця). По суті, саме вивчення способів, якими діджеї набувають своєї майстерності, дозволяє зрозуміти різницю між «програвачами платівок» та іншими. Бути хорошим діджеєм означає більше, ніж просто опанувати технічне обладнання, але й вміти адаптувати музику до місця, аудиторії та часу. Щоб стати хорошим діджеєм, необхідна практика в контексті (а не самотійно), що дозволяє діджею розширити свої знання про зв'язки між музичними формами та реакцією аудиторії та водночас формувати особистість як митця.⁴⁴ Саме таким чином діджеї можуть порівнювати себе з шаманами, оскільки їхнє музичне виконання має постійно адаптуватися до змінних обставин і прагнути викликати емоції, що завершуються трансоподібним станом. Іншими словами, соціологія музики тут починає перетинатися з естетичною теорією емоцій.

1.3. Музичний продакшен: від державного регулювання до бізнесу

Вивчення політики року, що у Франції особливо відзначено посиленням на Джека Ланга (міністра культури) та культурну політику загалом, що впроваджувалася між 1981 і 1986 роками, а потім оновлена у 1997 році, дозволило проаналізувати діахронічний розвиток культурного дискурсу

Франції. Філіп Тейє зробив низку висновків з цього: по-перше, доступ до культурної спадщини більше не є єдиним пріоритетом держави, оскільки тепер вона також схильна заохочувати розвиток індивідуальних культурних практик; по-друге, культурна політика більше не має на меті виключно заохочення збереження або передачі творів мистецтва нащадкам, оскільки рок також пропагується державою, хоча він характеризується вираженням бажання та безпосередністю. У ширшому сенсі, це розширення культурного поля на всі види мистецтва, включаючи повсякденні, посиляється на визначення Мішеля де Серто «*La culture au pluriel*» (множинна культура). Таким чином, виникає питання, як держава може втручатися в сектор, який, очевидно, є проблематичним через те, що рок є «компаративним явищем», як «музичним, так і соціальним», а також тому, що він «не підходить для звичайних форм культурної політики» і, отже, для будь-якої «інституціоналізації». Як продемонстрував Тейє, держава намагається уникнути ризику інституціоналізації року своїми діями: «її втручання є короткостроковими та спрямовані на музичний бізнес як на живе видовище, щоб допомогти його відродженню та різноманітності».4 5 У більш загальному плані, можна побачити, як рок-музика кидає виклик звичним моделям дій культурної політики, оскільки її ефемерна та змінна природа, яка не обов'язково відповідає звичайним естетичним нормам, зобов'язує Міністерство культури структурувати свої втручання не стільки з точки зору збереження творів мистецтва, скільки заохочення індивідуального художнього самовираження. Як нагадав нам Вінсент Дюбуа: «10 травня 1982 року умови брифу Міністерства культури були змінені, щоб замінити «шедеври» на «мистецтво для всіх». 46

Щодо індустрії звукозапису, слід зазначити, що за винятком досліджень економічної спрямованості, присвячених індустрії звукозапису, про самі компанії звукозапису було сказано мало або нічого. Робота, виконана Хенніоном, навіть якщо вона зараз дещо застаріла, враховуючи події, які відтоді вплинули на музичний бізнес (зокрема, появу MP3), все ще являє собою виняток у цій галузі дослідження: дослідження Хенніона структуроване

хронологічно, щоб відстежувати різні етапи виробництва та маркетингу платівки, і представляє себе як серію етнографічних спостережень щодо організаційної структури та діяльності, характерних для компаній звукозапису.

Однак, замість того, щоб бути простим описом, дослідження має на меті з'ясувати, чи є «хіти» результатом раціоналізації, передбачення чи форматуванням смаків «широкої публіки». Що таке «хіт» і як він створюється? Щоб відповісти на своє запитання, Генніон аналізує структуру та функціонування галузі звукозаписної індустрії, спочатку встановлюючи, що тенденція до концентрації звукозаписних компаній не є автоматично – і всупереч загальноприйнятій ідеї – причиною та симптомом культурної глобалізації:

«Навіть якщо олігополія величезних світових компаній є виключно англосаксонською, було б неправильно робити з цього висновок, що Велика Британія та США є культурно домінуючими».48 Фактично, за словами Генніона, у французьких дочірніх компаніях цих багатонаціональних компаній можна побачити «французування» команд та методів роботи, і, крім того, з точки зору виробництва, здається невизначеним говорити про стандартизацію чи промислову одноманітність. Навпаки, дійсно, схоже, що існує диверсифікація музичних жанрів та споживачів публіки, і крім того, різницю між малими та великими компаніями звукозапису не можна представити як конфлікт, у якому беруть участь більші компанії. Система видається складнішою, надаючи незалежним лейблам простір для маневру, дозволяючи їм бути чимось більшим, ніж просто субпідрядниками вузькоспеціалізованих секторів звукозаписного бізнесу загалом.

За словами Хенніона, звукозаписна компанія принципово краще справляється зі створенням, використанням та підтримкою успіху, ніж зі його винаходом. Фактично, три можливі способи, якими звукозаписні компанії діють для управління музичним успіхом, свідчать про потрібну типологію діяльності: (і) використання вже існуючих смаків, стабільних музичних жанрів та прийнятих музичних стилів (це передбачає управління ретро-каталогом на

основі вже встановлених відносин між артистами та їхніми шанувальниками, а також попиту та пропозиції, які вже відомі); (ii) довгострокова політика винаходження мистецьких кар'єр (створення музичної «ренти» шляхом ставки на кінцевий стійкий успіх артистів, чиї початкові продажі є невтішними); (iii) статистичне управління «хітами», які вважаються непередбачуваними за своєю суттю (короткострокова політика, що вимагає здатності швидко реагувати на неочікуваний успіх та прийняття балансу між розрахованими ризиками та регулярним доходом). Але аналізу формальних властивостей пісні недостатньо, щоб пояснити її успіх чи невдачу. Також необхідно враховувати очікування публіки, яка надає пісні її значення. Але публіка, заявляючи про свої вподобання, також визначає себе: «Ранжуючи жанри, слухачі також ранжують себе».49 Іншими словами, успіх записів, на думку Генніона, не можна просто уявити як новий варіант концепції маніпульованої публіки: «Політики в певній уявній демократії, встановленій піснями, продюсери записів не маніпулюють публікою, а радше контролюють кожен її крок... влада продюсерів полягає не в тому, щоб нав'язувати публіці визнання запису, а в тому, щоб пропонувати його».50

Ці зауваження щодо структури та внутрішньої роботи звукозаписних компаній повинні бути пояснені деякими більш загальними коментарями щодо структури музичної сфери у Франції. У книзі Маріо д'Анджело музика у Франції представлена як система, іншими словами, як низка відносин між різними сферами діяльності (мистецькою, політичною, економічною, медійною) та наведено кількісні приклади цієї системи взаємозалежностей. Наприклад: у 1995 році SACEM (французька організація з прав на запис) охоплювала 24 900 музичних виконавців, з яких 95 відсотків були французами; що стосується пропозиції концертів, то з 1984 року Міністерство культури розпочало кампанію зі заохочення створення місць для проведення рок- та вар'єте-концертів у містах, але, однак, для середини 1990-х років цифри підкреслюють все ще домінуюче становище Парижа над провінціями з точки зору проведення рок-, вар'єте- та джазових концертів. Аналіз каналів

розповсюдження музики виявляє феномен концентрації зі зникненням місцевих магазинів платівок та монополією гіпермаркетів і спеціалізованих магазинів, таких як FNAC та Virgin. на яких у 1994 році припадало 80% продажів платівок. Д'Анджело також розглядає вплив ЗМІ на структуру музичної сфери, зокрема вплив закону 1981 року про «звільнення ефіру», який сприяв розвитку ринку радіопрослуховування через більш вузькоспеціалізовані музичні послуги та нові радіоконцепції, орієнтовані на більш сегментовану аудиторію^{5.2} Цільову аудиторію основних радіомереж легко ідентифікувати, і видно, що вони зосереджені переважно на молодих слухачах (до 35 років), і в цьому відношенні можна поставити питання, якою мірою радіостанції, такі як Skyrock, Fun Radio або NRJ, були незамінними інструментами масового поширення англійської музики. Саме це питання призвело в 1994 році до запровадження квот на французьку музику на радіо, які передбачали 40 відсотків французької музики (половина з якої мала бути новими талантами або постановкою) у програмах, класифікованих як різновиди та в прайм-тайм.

1.4. Соціологія рецензії: посередництво музики та її аудиторії

Чи нерозривно пов'язані актуальні *musiques* з «молодіжною» аудиторією? Це питання, яке порушує Ерік Неве у дослідженні соціальних детермінант року, а точніше, природи аудиторії, чия соціальна ідентичність нібито головним чином визначається віком. Неве підкреслює значення ідеологічних дискурсів, особливо ідеї про те, що рок виражає контркультуру та підліткові прагнення, які якимось чином «узаконили це тлумачення року, засноване на піднесенні молоді до квазікласу». ^{5 3} Аргументація Неве спрямована, зокрема, на твердження Поля Йоннета про те, що інтерес молоді до року корелює з невдоволенням традиційними формами політики та політизації, і що рок тому є виразником справжньої «молодіжної» класової свідомості^{5.4} У той час як Йоннет покладається на все пізніше й пізніше входження молоді до працездатного населення як пояснювальний фактор, Неве зосереджується на

демонстрації соціологічно ілюзорної природи твердження про те, що рок є виключно прерогативою молоді. Результати цього першого опитування французьких культурних практик фактично показують, що з 1960-х років рок-музика не залучає виключно підлітків з робітничого класу, а переважно студентів середнього та вищого середнього класів, а також підлітків з міських районів. Ґрунтуючись на статистиці, наданій Міністерством культури 1973 року про культурні практики французів, Неве показує, що поширення року відбувається не просто недиференційовано в межах однорідної «молодіжної» популяції. У цьому контексті, розкол між сільською та міською місцевістю, рівень освітньої кваліфікації та соціально-професійний статус людей демонструють значні відмінності. Наприклад, люди з робітничого середовища рідше відвідують концерти, ніж сім'ї, чия особа займає посади старшого керівництва, а не професії, з різницею частоти від 100 до 200 відсотків у крайніх випадках. Другий аргумент, який суперечить ідеї про те, що рок споживається однорідною аудиторією молоді, стосується різноманітності способів, якими споживачі оцінюють цей вид музики. Це відображає те, як рок (та його підрозділи, від поп-музики до хард-року) може піддаватися культурному, інтерпретації, типовому для процесу легітимації соціальними групами значного, культурного капіталу форм мистецтва, які досі вважалися нижчими, а також для процесу крайньої оцінки, коли він представлений як музичний жанр, який по суті є, робітничим класом. Останній аргумент проти ілюзії року, пов'язаного виключно з підлітковим віком, пов'язаний з уявною однорідністю молодіжного протестного руху 1960-х років, який нібито збігався з ідеологією поп-руху того ж періоду. Насправді цей рух був більш розрізненим, ніж здавалося, і включав також частину молоді, незадоволену його відкриттям, що освітні досягнення не є синонімом висхідної соціальної мобільності. Тут виникає головна тема протесту проти поп-музики, спрямованого проти сім'ї, інституцій соціалізації та, зокрема, шкільної системи. У ширшому сенсі, він також порушує питання гомології між агентами поп-сцени та широкою громадськістю.

Дослідження культурних практик французів, проведені Департаментом досліджень та перспектив у 1973, 1981, 1989 та 1997 роках, надають численні деталі щодо еволюції використання музики та року зокрема. Дані, проаналізовані в 1994 році Олів'є Донна, таким чином, показують, як умови сприйняття музики тісно пов'язані з технологічними змінами (волкмени, компакт-диски тощо), які так полегшили споживання музики. Більше того, цей зростаючий доступ до музики дуже сильно позначений поколіннєвим аспектом, оскільки сьогодні молоді покоління слухають більше музики, ніж їхні батьки, народжені під час повоєнного бебі-буму, які самі слухають більше музики, ніж їхні власні батьки. Але щоб повністю зрозуміти наслідки цієї справжньої трансформації, потрібно пам'ятати не лише про поширення практики прослуховування музики серед молоді, але й про роль, яку відіграє ця практика у створенні ідентичностей, що проявляється як поєднання жанрів та музичних категорій, особливо очевидно в тому, як музичний бізнес створює музичний ринок, який у цьому контексті стає все більш сегментованим можна знову поставити питання про гомологію між класичною музикою/освіченою аудиторією та рок-вар'єте/аудиторією робітничого класу та розглянути, як у період, коли джаз переживає відносну «елітизацію» (переважно слухачі-чоловіки, міські та освічені), рок, очевидно, позначений формою «класифікації», яка впливає на кілька поколінь його аудиторії (оскільки більше половини тих, хто часто слухає рок, старші за 25 років, а більше чверті — за 35). Так само, прослуховування рок-музики не є характеристикою, яка б різко відрізняла різні групи, оскільки вона, здається, впливає на всі соціальні середовища, хоча Донн уточнює цей «федеративний вимір» року, додаючи, що відвідування рок-концертів набагато точніше відображає географічні та соціальні відмінності, ніж прослуховування записів, що стосуються, наприклад, переважно міських та освічених людей. З іншого боку, однак, для Донната термін «рок» охоплює таку різноманітність музичних форм, що аналіз прослуховування року, який зосереджується на змісті, розрізняючи, наприклад, співаків та гурти, які фактично слухають, виявляє відмінності в поведінці та

смаках між соціальними середовищами та між поколіннями – таким чином, шанувальники року серед робітників та майстрів частіше люблять лише рок і віддають перевагу або рок-різновидам, або, навпаки, найчистішим формам року, таким як хард-рок, тоді як менеджери-рокери віддають перевагу класиці поп-музики 1960-х та 1970-х років.⁵⁵ Загалом, можна побачити, що це кількісне дослідження рок-аудиторії показує, що рок – це не просто музичний жанр молоді – серед інших

причин тому, що молоді люди (первісна публіка) постаріли, але частково продовжують любити цю музику. Саме через це також важливо враховувати наслідки інституціоналізації та освячення, яких зазнав рок. Антуан Енніон розкрив характеристики рок-сцени за допомогою серії етнографічних досліджень. Він розрізняв рок- та класичні концерти, порівнюючи концерт Pretenders та виступ Ріхарда Штрауса в Паризькій опері. Мета цього порівняння — зрозуміти значення виступів як колективних конструкцій, що поділяються з аудиторією, у контексті переосмислення класичних термінів дюркгеймівської проблематизації віри. Енніон показує, що відмінності та подібності між рок- та класичною музикою найчіткіше виявляються через тілесні позиції слухачів (*attitudes corporeelles*), які асоціюють аудиторію з виступом: «Рухоме тіло або нерухоме тіло. Рок — це порожня сцена, так само як опера — це вівтар. В опері людина тримається на місці та проектує все вперед; у році людина мобілізується разом з іншими та, крізь послідовні хвилі натовпу, рухається до перших рядів, майже на сцену, щоб замінити акторів драми». ⁵⁶ Однак, поняття колективного насильства також є способом порівняння цих двох типів вистави, наприклад, в опері насильство стримується аудиторією, яка ретельно дотримується номерів поведінки (ввічливі оплески тощо), та її фізично аскетичною нерухомістю, навіть дискомфортом, застиглою на своїх місцях. Енніон також розглядає способи, якими людина слухає, способи, що розкривають характеристики рок-сцени: на відміну від серії посередників (записи, виступи на радіо та телебаченні), які рекламують рок-музиканта, рок-сцену – випробування живого виступу – можна описати як скасування

посередників: митця та аудиторії віч-на-віч «наживо» – яким би не був статус, що приписується цьому як основоположному міфу чи стійкій ілюзії... правда живого концерту унікальної інтенсивності... І цей зв'язок з «чимсь іншим», якого прагне «фанат», стає все ближчим і ближчим до єдиного доступного шляху втечі – фізичного зв'язку з тілом співака, оскільки його презентація на сценах натякає на можливість – можливість, звичайно, викинута, тоді як сцена – це вітвар, який дистанціює настільки ж, наскільки й представляє.

Висновки до розділу 1

Дослідження соціології сучасної музики у Франції характеризуються переважно низкою питань, по-перше, про культурну політику, а по-друге, про формування смаків та емоцій. Ці питання іноді пов'язують соціологію музики з естетикою. Відсутність інтересу до соціально-економіки індустрії звукозапису, яка, на відміну від видавничої справи, не була об'єктом жодного цілеспрямованого дослідження, є дивовижною рисою, особливо враховуючи, що концентрація великих звукозаписних компаній та свобода доступу до постійно зростаючого каталогу назв, що забезпечується технологією MP3, мали значний вплив на економіку культури (наприклад, коли вони підривають статус «автора» або системи розповсюдження). У тому ж дусі, вплив економіки медіа та реклами потребує певного аналізу – чи можна говорити про «підгалузь музики», коли процеси виробництва та поширення дедалі тісніше інтегровані, а економічна концентрація ущільнює взаємозалежність кіно-, музичного та телевізійного секторів? А що можна сказати про роль критичних коментаторів (спеціалізованих газет, радіо та телеканалів), які сьогодні мають владу формувати успіх індустрії звукозапису?

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА МАРГІНАЛЬНІСТЬ: ШАНСОН, ПОП-МУЗИКА ТА КУЛЬТУРНА ЛЕГІТИМНІСТЬ

В англomовному світі французька популярна музика іноді більше ображається, ніж ображається. Незважаючи на свою різноманітність та міжнародний успіх деяких її найшанованіших виконавців – від Моріса Шевальє в Голлівуді та Жака Брея в Карнегі-Холі (1963 та 1965), до нещодавніх показів у британських чартах того, що Філіп Біргі називає «французькою електронікою», або техно-старі упередження важко подолати. Для багатьох британців, які жили в 1960-х та 1970-х роках, слово шансон (яке використовується в англійській мові, але екзотично нечітко визначене) зазвичай викликає асоціації з Піаф, Азнавуром, можливо, навіть зі Співаючою черницею (Sreur Sourire); хоча натяки на «французьку поп-музику» зазвичай розуміються як Джонні Холлідей (зараз у пенсійному віці), Мірей Матьє (їй за 50) або «французький панк» Пластик Бертран (який насправді був бельгійцем) і викликають насмішки, хоча окремі постаті, такі як Франсуаза Арді чи Серж Генсбур, трохи кращі у британських симпатіях. Такі вбудовані сприйняття цікаві, але дратівливі, і їх не змінить академічна література за одну ніч.

Але я хочу хоча б трохи уточнити термінологію, дослідивши взаємозв'язок між французьким шансоном та французькою поп-музикою соціально-історично. Моя передумова полягає в тому, що цей взаємозв'язок багато говорить нам про французьку культурну історію та французькі культурні цінності, а точніше про процес, за допомогою якого імпортована популярно-культурна форма може стати «легітимною» у французькому публічному дискурсі: гідною того, щоб її сприймали серйозно або ставилися до неї поблажливо, вивчали в школах чи спеціалізованих мистецьких закладах, навіть субсидували державою; гідний насправді марширувати під політичним прапором французького культурного винятку.

Поп, звичайно, не був першою англосаксонською музикою, яка вторглася до Франції, оскільки джаз висадився разом з американськими військами, розміщеними там під час Першої світової війни, так само, як це сталося знову в 1944 році, у формі бі-бопу та свінгу. До Визволення Париж вже мав багату джазову культуру, що складалася з французьких музикантів, таких як Жанго Рейнхардт, Борис Віан та Клод Лютер, американських джазерів, які регулярно там грали (Сідні Беше навіть оселився у Франції в 1949 році), та місць, таких як Hot-Club de France, з його пов'язаними критиками Панассія та Шарль Д'Елоне, які пристрасно розділялися навколо бібопу.¹ Тим не менш, французька популярна музика, перш за все, асоціювалася з місцевою пісенною формою, відомою вдома та за кордоном як *la chanson française*, але яку важко визначити. У найширшому своєму прояві воно без винятку позначає слова, покладені на музику; у найвиключнішому – конотує набір культурних припущень про те, якими французи повинні бути. У цьому другому, прескриптивному сенсі жанр головним чином визначається як опозиція до чогось: певною мірою джаз, *var'ete* (французькою *les varietes*, тобто комерційна легка музика для прослуховування) і, перш за все, поп. Звідси сьогодення тенденція – у повсякденній розмові, спеціалізованій пресі, класифікаційній практиці деяких магазинів платівок – розрізнити шансон з одного боку та *variete franraises*, *le rock franrais* і, останнім часом, *la techno* з іншого. Шансон насправді відокремлюється (позитивно чи негативно) процесом «розрізнення» в широкому бурдєсівському сенсі. Наприклад, Крістоф Конте, музичний редактор шанованого журналу про популярну культуру *Les Inrockuptibles*, зазначив в інтерв'ю 2001 року: «Мейнстрімом в Англії є рок. У Франції це шансон»; і він продовжив говорити про початковий відхід від «клубної традиції», представлені *Daft Punk*, і «повернення до магії шансону».² Однак, хоча такі розмежування робляться впевнено та спонтанно, коли хтось запитує, на чому саме вони ґрунтуються, відповіді рідко бувають такими чіткими.

Початки цього бінарного розмежування можна простежити до Другої імперії, коли публічний спів почав перетворюватися на професійну діяльність, а публічне

слухання — на товар. У першій половині дев'ятнадцятого століття шансон був здебільшого аматорською діяльністю, що здійснювалася у співочих клубах («*savaux*» для середнього класу, «*goguets*» для робітників), які збиралися в задніх кімнатах паризьких кафе та ресторанів, як-от знаменитий «*Rocher de Cancales*», який досі можна побачити на вулиці Монторгейль, неподалік від Центру Помпідю. У таких місцях учасники зустрічалися раз на місяць, щоб повечеряти та співати нові композиції один одного. Це часто були актуальні сатиричні висловлювання на відомі мелодії. Тому «*savaux*» стали асоціюватися з дисидентським республіканізмом, а «*goguets*» – з робітничою революцією або анархізмом. Але в середині століття три інституційні нововведення змінили ситуацію.

Перше таке сталося у 1851 році зі створенням *Societe des auteurs, compositeurs et editeurs musicaux* (товариства музичних авторів, композиторів та видавців), або SACEM, яке було створено для захисту прав на виконання шляхом ідентифікації композиторів мелодій та текстів пісень і виплати їм винагороди за публічне виконання їхніх творів. Це познайомило популярну музику з поняттям інтелектуальної власності, тоді як раніше автор пісень продавав пісню музичному видавцю за фіксовану плату і більше нічого за це не отримував. З появою SACEM написання популярних пісень стало способом заробітку, особливо якщо автор пісень також виступав, а спів на публіці став комерційною операцією. Друге нововведення з'явилося в 1852 році, коли новий імператор Наполеон III спробував придушити революційний дух 1848 року, піддавши всі публічні зібрання поліцейському дозволу, фактично знищивши як гогети, так і кав'ячі кави. На їхнє місце з'явилися знамениті кафе-концерти, ф'ю-конк, які колись називали «Оперним театром народу та його Комеді Франсез». Найвідоміші були в Парижі: *L'Eldorado*, *Le Va-ta-clan*, *Le Moulin Rouge*, *Les Folies-Bobino* або *Le Divan Japonais*, де Іветт Гільбер зробила собі ім'я; але це явище поширилося і на інші великі міста: Бордо, Ліон, Марсель. У кафе-конк співаки були серед розваг, що пропонувалися клієнтам, які купували напої, разом з ентрилоквістами, фокусниками та іншими. Співаків класифікували за впізнаваними типами, а їхній репертуар часто був комічним або непристойним. Участь аудиторії була поширеною, як це було в

гогетях, і як це залишалося і на розі вулиць, де мандрівні співаки продавали прості ноти, відомі як *petits fonnats* (малі формати), щоб перехожі самі їх співали. Однак потім шум і метушня жвавого кафе означали, що тексти пісень стали менш важливими та більш базовими, тим більше, враховуючи низьку освіченість більшої частини аудиторії. Як пише Кулонж: «За цих умов цілком очевидно, що у цієї рудиментарної аудиторії рудиментарні артисти задовольнялися тим, щоб викликати найпростіші реакції, експлуатувати найпростіші емоції, шукаючи їхні найпростіші прояви; Метою було розсмішити людей або розплакати їх.»⁴

Третім нововведенням, у березні 1867 року, стало скасування заборони на виступи в костюмах та з реквізитом у питних закладах, запровадженої після лобювання театральної професії, яка боялася конкуренції. Скасування заборони дозволило кафе-концертам наймати комічних виконавців, які співали в характерах, таких як Дрейнем або один з його наслідувачів, дуже молодий Моріс Шевальє. Це призвело до того, що шансон ще більше відсунувся від колективної участі до глядачів, і це було завершено, коли мюзик-хол (імпортований з Британії) та глянцева паризька ревію Фолі-Бержер та Мулен Руж замінили кафе «конус» у перші два десятиліття ХХ століття. У залах клієнтам більше не подавали напої, а розсаджували за столиками, але фізично розмежовували аудиторію. Така сегрегація виконавців допомогла створити перших справжніх зірок шансону, віддалених і недоторканих, але присвячених тому, щоб дарувати публіці легкі розваги, яких вона нібито прагнула. Шевальє був однією з таких зірок, Містенгетт - іншою, Піаф - третьою. Зірковість у справжньому сенсі була, таким чином, явищем двадцятого століття, хоча їхні ідентичності досі спиралися на умовності кафе-концерту, який розвинув набір шаблонних персонажів. Співаки-антаїсти середини двадцятого століття, які співали в характері з реквізитом, костюмом або просто стилізованою манерою («Брати», Жак, Арсель Амон, Ів Монтан, Шарлес Тренет) досі інтертекстуально посилалися на костюмованих глядачів та комічних труп'є (комічних солдатів) фігур Поліна, Майо та Дренема. Так само сценічна присутність Піаф, схожа на безпритульну, її маленька чорна сукня та червона хустка на шиї («тендітний пучок емоцій, схоплений у простому білому

прожекторі», як описує її Гокінс), озирається через Фрегель і Дамію на мелодраматичну п'єру Анжель Моро у дев'ятнадцятому столітті, з якої виник театральний вуличний стиль шансон-реаліст (реалістичної пісні).⁵ Однак у Піаф та шансон-реаліст елемент костюма або стилізованої акторської гри, запозичений з кафе-концерту, зів'яв, і співачка стала тісно ототожнювати себе зі своєю роллю, так само, як кінозірка 1920-х або 1930-х років зі своєю. «Зірка», пише Едгар Морен, «це не просто акторка. Її персонажі — це не просто персонажі. Кіноперсонажі забруднюють зірок. І навпаки, сама зірка забруднює своїх персонажів»⁶.

Поряд із цією «зірковістю», як називає це Морен, у міжвоєнні роки зароджувався інший троп шансону, який зрештою розквітнув у 1950-х роках. Поки зірковий співак те, що, як передбачалося, хотіла почути аудиторія, з'явилася більш автентична фігура автора-пісняра, який вважав, що співає те, що він (рідше вона) хотів висловити. Однак ця зміна відбувалася поступово, починаючи з двох перехідних фігур, Мірей та Шарля Трене, обидва з яких писали та виконували власний матеріал, але все ще були досить чітко

відіграні як комерційні артисти. Життєрадісність та мелодійність їхніх ранніх пісень значною мірою завдячували фантазерам кафе-концерту, особливо у випадку Трене, чий сценічний вигляд – весело вирячені очі та комічно пошарпаний капелюх його образу «співаючого дурня» (*le fou chantant*) – залишався протягом 70 років. Але що відрізняло цих двох виконавців, так це, з одного боку, вплив джазу, який надав їхній творчості космополітичної смаглявості сучасності; а з іншого – грайлива грамотність їхніх текстів. Химерні теми та делікатна гра слів Трене створювали блискуче поєднання сюрреалізму з своєрідним розкішним співом, хоча звук і сенс завжди були майстерно збалансовані, як у семіономатопеїчному творі «*Debit de lait, debit de l'eau*» [Продавець води, продавець молока]. Водночас Трене зміг натякнути на пригнічену меланхолію, якої плаксивий реаліст шансону досягав лише рідко. Ближче до кінця життя його проголосили поетом, термін, який допомагає оцінити, наскільки далеко шансон відійшов від грубіших днів кафе-концерту. Однак, як ми

побачимо, важливо, що це освячення як художника давно назрівало у Трене та навіть у 1983 році не допомогло йому здобути місце у Французькій академії, бастионі літературного істеблішменту, до якого він ексцентрично звернувся роком раніше. Принаймні в його випадку, все ще існували обмеження щодо того, наскільки культурний істеблішмент був готовий прийняти шансон як літературу, як болісно чітко заявив Жан Містлер, «вічний секретар» Академії на той час, міцно поставивши Трене на місце: «Я вважаю, що реакція Академії цілком така, якою має бути, і я сподіваюся, що наступного разу кілька серйозних письменників подадуть заявки». ⁷ Однак це був не кінець історії, як для естетичного освячення шансону, так і для самого Трене. Після окупації та піднесення джазу з'явилися екзистенціалізм та прокурене кабаре «Лівий берег», тріумвірат співаків та авторів пісень Г., Жоржа Б. Рассенса, Аква Брея та Лео Ферре, чия творчість сьогодні, довго після їхньої смерті, залишається вершиною досягнень шансону. Всі троє оголосили про свій борг перед Трене, але розвинули його ініціативи далі; і творчість усіх трьох була досить швидко класифікована як «поетична пісня» або «текстова пісня» (*chanson poétique, chanson a texte*). Там, де відчуття вірності Трене було офіційно освячено, Рей, Брассенса та Ферре поступово набували іншого образу, радше артиста, ніж артиста. Архетипом був Брассенс, мовчазний, не безглуздий поборник компромісів, який писав пісні – і носив вуса – про міфічного селянина-плотогона і відомий тим, що почувався некомфортно на сцені через нав'язаний йому зірковий образ.

На початку 1960-х років ця велика трійка стала першими співаками та авторами пісень, включеними до серії *Seghers Poetes d'aujourd'hui* (поети сьогодення). Їхні тексти вивчалися в школах, вони з'являлися в програмах бакалаврату, а самі вони отримували оплески та голосіння від міністрів чи президентів після своєї смерті: Брей у 1978 році, Брассен у 1981 році та Ферре у 1993 році. Дійсно, завдяки передчасній смерті перших двох та похоронному освяченню, яке вони отримали, Брей, Брассенс і Ферре стали національними міфами, як і сам шансон. Піаф і Шевальє, безумовно, відіграли свою роль у цьому перетворенні та так само стали міфами після смерті, особливо тому, що Піаф було

лише 48 років, коли вона померла у 1963 році. Однак їхній міфічний статус якісно відрізняється від статусу великої трійки. Не будучи співаками-піснями (або лише зрідка), вони радше «артисти», ніж митці, радше міські народні герої: архетипно трагічна французька з робітничого класу у випадку Піаф, архетипно бешкетниця паризька чарівниця у випадку Шевальє.

Їхні випадки, разом із відхиленням Трене Академією, свідчать про те, що повна художня легітимність не надається легковажно. По-перше, співаки мають бути письменниками; по-друге, їх потрібно позбавити статусу артистів, щоб розкрити самотнього, байдужого поета під ними. Шансон насправді має бути очищений від комерціалізму, пов'язаного з кафе-конкордом або музичним залом, якщо він має стати мистецтвом, бо він стоїть вище за всі літературні навички - лексичний діапазон, алюзивність, спритність великої трійки, а не їхня розважальна цінність, які постійно підкреслюються та повторюються в текстах про них, як і той факт, що вони виходили (принаймні професійно) з того ж богомного середовища Лівобережжя, що й Камю, Превєр чи Сартр. Як стверджує соціолог Поль Йонне, це був кінцевий підтекст того, що їхні тексти були опубліковані Сегером без нотної записки; інтерпретації Ферре та Брасенсом їхніх улюблених поетів на музику (Арагона, Бодлера, Поля Форта, Війона); і навпаки, відхилення Трене Академією.⁸

Однак літературне освячення Трене зрештою відбулося. У 1982 році, році його подання заяви до Академії, його прийняв новий соціалістичний уряд як своєрідний національно-культурний талісман: Орден Почесного легіону, присвоєний Міттераном у травні 1982 року, Командор мистецтв і літератури, присуджений Джеком Ленгом (який також підтримував його кандидатуру до Академії) у наступному листопаді, участь в інавгурації Міттерана в zenіті 1984 року. І цікаво, що це ознаменувало відродження його кар'єри та його публічне визнання, хоча в 1970-х роках він випустив кілька не дуже вражаючих альбомів і практично пішов зі сцени. Звідси його фактично беатифікація після смерті. На громадському телебаченні лідери правих і лівих, президент Ширак і прем'єр-міністр Жоспен, говорили про свій смуток і його велич, тоді як Жан-Марі Ле Пен,

Роберт Ю (який представляє крайніх правих Франції та її Комуністичну партію) та глядачі, молоді та старі, співали уривки з «Солодкої Франції», «Бурна» або «Моря». Символізм монтажу тут був абсолютно прозорим, але для тих, хто мав проблеми з дискурсивним мисленням, його було чітко викладено закадровим голосом: «Сьогодні [Трене] досягає статусу пам'ятника, перед яким усі схиляються». Ширак описав його як «величезного митця» та «символу усміхненої, винахідливої Франції», тоді як Джек Ленг і Катрін Таска, колишні та нинішні міністри культури, наголошували на його культурних досягненнях, які, що показово, зробили естраду художньо шанованою. Його відома пісня «L'Âme des poètes» [«Душі поетів»] (1951), де він оспівує пісні «поетів», що живуть у народній пам'яті, часто була на передньому плані у висвітленні подій, стверджуючи, що після смерті сам Трене нарешті досяг спадкової вічності, яка набагато перевершує мінливості шоу-бізнесу чи Французької академії. Такого роду прощальна риторика, я вважаю, не є пустою ораторією, а є важливим завершальним етапом легітимації популярно-культурних форм.

Перший етап, на якому шансон розглядався як єдиний світ шансон, полягав у тому, щоб усвідомити загрозу, яку представляла англо-американська поп-музика; і можливо, не випадково, що томи Сегерса вийшли саме в той час.⁹ Саме в цей момент, на мою думку, ідентичність тексту-пісні, а отже, і шансону загалом, встановлюється в опозиції до поп-музики, зокрема, і розвивається захисна шансонна риторика. Ворожість до поп-музики часто формується шансонною риторикою.¹⁰ Це особливо чітко видно

в творі Марка Фумаролі «L'Etat culture/[Культурна держава]», його образливій атаці на французьку культурну політику. Незважаючи на висококультурну передумову більшої частини есе, Фумаролі тепло відгукується про Піаф і Шевальє, які виражають великі істини людського буття. Але він не виявляє такої щедрості до американізованої поп-музики та її культури: «Франція, до того, як прийняти соціальні та моральні стереотипи, винайдені в селі Гринвіч, до того, як одягнути джинси та стати оглухою й німою, танцюючи під потік рок-

звуку, колись була здатна одягатися на свій смак і розуміти й відчувати слова своїх власних пісень, коли вона їх співала». 11

Однак, що цікаво, поп-музика у Франції неухильно переживає процес легітимації, подібний до шансону, трансформуючись з комерційного ізгоя в національний міф; хоча процес для поп-музики відбувався інакше та виявився складнішим, тому паралелі не слід перебільшувати. Спочатку поп-музика, як у своїй первісній формі (Білл Гейлі, Елвіс, Кліфф Річард), так і адаптована французькою мовою такими авторами текстів, як П'єр Делано або «Жил і Жан», та співаками, такими як Холлідей та Едді Мітчелл, вважалася принципово «іншою» через свій чужий, повторюваний ритм, ліричні банальності та соціальні небезпеки, які вона представляла. Хоча рок-н-рол існує у Франції з 1956 року, 1961 рік став роком, коли еволюція молодіжної музики, що різко відрізнялася від смаку дорослої популярної музики, стала питанням національного значення. Протягом того року в паризькому Палаці спорту було організовано три рок-«фестивали», що призвело до ескалації насильства та вандалізму. Про третій фестиваль Le Monde повідомила, що «серед неймовірного гамору розгорталася сцени вражаючого насильства»; тоді як Paris Match писав: «Тепер вони нас лякають. Французи хотіли б більше не дивитися на таку моторошну магію хвороби молодості».1 2 Але що особливо шокувало істеблішмент (політиків та місцеву владу, вчителів, інтелектуалів, представників преси), так це те, що така поведінка, здавалося, була вплетена в саму тканину рок-н-ролу з його незрозумілими рисами (чи то англійською, чи французькою), а також різноманітними гикавками та бурчанням молодих зірок-чоловіків, іноді одягнених з голови до ніг у чорну шкіру, як Вінс Тейлор, які кидалися на коліна без жодної очевидної мети, окрім як привернути увагу до свого тазового поясу. Спочатку асоційований з бандами молодих чоловіків у чорних шкіряних куртках (страшні blusons noirs, з яких вийшли такі зірки, як Джонні Голлідей), і на цьому етапі все ще переважно робітничий смак, рок-н-рол, подібно до гуетів дев'ятнадцятого століття, дав багатьом не дуже академічним або заможним молодим чоловікам можливість для музичної творчості, в якій французька система освіти їм відмовляла через недостатне

навчання музиці в школах та вартість навчання в муніципальних музичних школах. Згодом рок, знову ж таки, як і музика гуетів, вважався осередком соціального інакомислення, і протягом короткого часу в 1961 році в парламенті були зроблені кроки щодо його заборони, як це було фактично з гуетами в 1852 році. Цього разу, однак, втрутилася не держава, а музична індустрія. Щойно популярність нової музики виявилася більше, ніж просто примхою, звукозаписні компанії та промоутери швидко комерціалізували її за межами відносно невеликої нішевої аудиторії незадоволених рокерів, перенаправивши її на нешкідливу комедію твісту, а звідти на безневинну французьку версію поп-музики, відому як *le yeue*. Джонні символічно повісив джинси та шкіру, що пахла бандитськими війнами, коли він грав в Олімпії у вересні 1961 року в темно-синьому кінського костюмі та познайомив націю з твістом. Низка нібито струнко ведених хлопців та скромних дівчат з'явилася на сторінках поп-журналу *Salut les copains* [Привіт, бандо] або його католицьких, комуністичних чи інших наслідувачів. У цих публікаціях, а також у перших трансляціях для молоді, таких як «*Salut les copains in Europe I*» (розпочата в 1959 році) або телешоу «*Age tendre et tete de bois*» [молоді та вперті] (1961), покоління копейн було представлено як дружнє, взаємопідтримуюче та шанобливе до старших, хоча й ображене через те, що його ентузіазм до музики та вечірок неправильно розуміли як бунт. Однак реальність культури копейн була складнішою, як проникливо визнав Едгар Морен у двох статтях для *Le Monde* про масовий концерт *yeue*, що відбувся на площі Нації в червні 1963 року. Те, що він визначив у ньому, було прихованою амбівалентністю. У жартівливій пристрасі *yeue* до музики, танців та вічного сьогодення лежали два можливих варіанти майбутнього. Це була катарсична підготовка до життя покірнього споживання і водночас вісцеральна відмова від цього життя. П'ять років по тому, подібно амбівалентне значення травневих подій мало виявити надзвичайну провидницьку здатність Моріна.

Хоча поп-музика не відіграла прямої ролі у повстанні французької молоді 1968 року, і точно не зараз, ці події ознаменували для неї важливий поворотний момент. Дійсно, французька поп-музика по-справжньому злетіла лише після

травня, поступово перестаючи бути накладеним продуктом і стаючи більш складним, органічним явищем, яким вона вже була в Америці чи Великій Британії. Фактично, лише приблизно в 1970 році почав використовуватися термін «поп-музика» (або «поп», «поп-музика», «поп-музика»), замінивши як рок-н-рол, так і веґе. Цей лексичний зсув свідчить про те, що поп-музика акліматизувалася, пускаючи коріння, яке продовжувало розгалужуватися протягом 1970-х років. Цей процес був помітний і в інших аспектах. До 1970 року вже існувало більше одного виду музичної преси: з одного боку, безумовний фанзин, як-от «Salut les copains», і зростаючі ряди його конкурентів; і свідомо прохолодніший, більш аналітичний тип журналу, починаючи з «Rock & Folk» у 1966 році та «Best» у 1968 році. По-друге, натуралізація поп-музики призвела до процесу сегментації ринків, який розпочався (у Франції та інших країнах) приблизно з початку 1970-х років, коли поп-смаки розкололи та поділилися: рок, фанк, диско, панк тощо. По-третє, і найголовніше, у міру розвитку цієї сегментації почала з'являтися нова бінарність, як це сталося з шансоном після його комерціалізації.

Хоча допоп-шансон продовжував ідентифікувати та автентифікувати себе, не будучи «попом», сам поп так само поділявся на легітимні та нелегітимні форми. Легітимний тут не означає мейнстрім. Навпаки, мейнстрімна комерційна музика, така як диско, вважалася нелегітимною, тоді як легітимність означала інтенсивне та творче вираження себе через музику, незалежно від комерційного тиску, як це було зроблено Брассенсом міфічно.

Цей бурдзьєвський процес «розрізнення» можна побачити в дії у двох музичних розвиткух 1970-х років. Один з них – це еволюція того, що стало відомим як новий французький шансон: нове покоління співаків і авторів пісень, які називали Брея, Брассенса або Ферре своїми взірцями, але також із задоволенням працювали в поп-ідіомі електричної інструментації, американського софт-року або кантрі-ритмів та аранжувань. До цієї групи належать Рено, Бернар Лавільє, Ів Сімон,

Франсіс Кабрель, Жан-Жак Олдман та інші. Можна стверджувати, як це робить Пітер Гокінс, що лірично новий французький шансон рідко відповідає

стандарту, встановленому його батьками-засновниками; або, як часто роблять сучасні студенти, що музично вони звучать приблизно в 1970-х роках. Проте, більшість із перелічених творів досі є головними продавцями у Франції, майже 30 років потому, і отримують схвальні відгуки критиків. Я вважаю, що це одночасно є наслідком грамотності та чутності їхніх текстів, а також того, що їх постійно представляли – як спеціалізовані ЗМІ, так і самі – як таких, що перебувають у стилі Брея-Брасенса-Феррера, і тому були захищені міфом.

Іншим явищем 1970-х років, у якому можна побачити процес розмежування, є зростання *le rock français*, за яким у 1980-х роках з'явився *le rock alternatif*. У випадку з *francuskim rock français* – спочатку це означала такі гурти, як Telephone, Bijou, Trust та Starshooter – важко точно зрозуміти, що робить його «французьким», окрім використання французької мови, оскільки музично вони багато в чому завдячують англосаксонському року, хеві-металу чи панку. Через це, хоча деякі й схвалюють цей розвиток, музичні критики часто мають мало часу для нього, віддаючи перевагу англосаксонським оригіналам. Однак існує інший рівень значення терміна *francuskim rock français* у 1970-х роках, який є розквітом місцевої, тобто непаризької, рок-сцени, що є результатом низки факторів: неминучої акліматизації поп-ідіоми після майже 20 років та подальшого зростання кількості провінційних аматорських або напівпрофесійних гуртів з середини 1970-х років; розвиток постійних регіональних фестивалів, таких як Printemps de Bourges (1977) або Transmusicales de Rennes (1979); та готовність деяких муніципалітетів у 1970-х роках, зазвичай лівих та колишніх гошистів (крайніх лівих), визнати місцевий вплив року та забезпечити відповідні умови для репетицій та виступів.

Креативність та французькість альтернативного року легше ідентифікувати, оскільки тут йдеться про зростання з часів панку незалежного французького сектору записів та його просування широкого спектру нових виконавців, які поєднують рок різними способами з французькими популярними традиціями (символізованими у знову відкритому акордеоні) або зі звуками з інших частин франкомовного світу. Звідси успіх некласифікованих гібридів, таких як «Les Rita

Mitsouko», «Les Garçons Bouchers», «Les Negresses Vertes» або «La Mano Negra». Звідси й ті виконавці, які безпосередньо переробляють міську традицію реалістичної пісні: «Pigalle», «Tetes Raides», «Casse-Pipea» і навіть певною мірою «Louise Attaque», яка очолює чарти. З того ж плавильного котла також виникла «світова музика» (la world music, musiques ethniques, et la sono mondiale), з якою особливо асоціюється Франція, коріння якої лежить в Північній або південно-сахарській Африці (Халед, Шаб Маммі, Лес Туре Кунда, Юсу Н'Дур) або в Карибському басейні (Кассав, Малавой); а також французький реп, який аналогічним чином був гібридизований для створення оригінальних французьких форм.

Ці чотири жанри - французький рок, альтернативний рок, світова музика та реп, і особливо останні три - певним чином відрізняються від комерційного мейнстріму, в якому вони явно представлені як переважні. Чому це так?

Очевидно, що є три пов'язані причини. Одна з них полягає в тому, що після періоду прямого наслідування іноземної, недостатньо зрозумілої форми в 1960-х і 1970-х роках, деяка французька поп-музика втратила відчуття неповноцінності, стала впевненішою, експериментальнішою і, перш за все, більш усвідомленою тим, що її власні корені та зв'язки можуть привнести у дедалі стандартизованішу поп-ідіому, знаходячи в метисажі (взаємозбагаченні) нові творчі простори поряд, але відмінні від світової чарт-музики. Отже, деяка французька музика досягла зрілості. Друга відповідь полягає в тому, що ця еволюція була опосередкована французькою спеціалізованою пресою як щось позитивне, хоча тут слід наголосити, що більш свідомо інтелектуальні рок-видання, такі як Les Inrockuptibles або музичні сторінки щоденної газети Liberation, залишалися (принаймні донедавна) вперто зневажливими до французького продукту. Насправді саме шансонні видання здебільшого вітали нові французькі звуки. Як провідний журнал шансону Chorus, так і низка музичних журналістів, які написали книги про французьку популярну музику, зараз демонструють готовність об'єднати дедалі різноманітніші стилі під егідою шансону, включаючи

альтернативний рок, світову музику та реп, якщо це стосується французьких текстів.

Третім і, мабуть, найнезвичайнішим джерелом цієї відмінності стало Міністерство культури. З 1982 року, невдовзі після першої президентської перемоги Міттерана та призначення Джека Ланга міністром культури, популярна музика, включаючи молодіжну музику, була прийнята до повноважень Міністерства культури, і для цього було створено спеціальний підрозділ у складі його Управління музики та танцю.

Розробка політики з нуля була нелегким завданням, і Міністерству, очевидно, довелося шукати свій шлях. Які форми повинна мати ця політика та які види музики слід включати до неї? Це були складні питання, особливо в політично-електоральному кліматі уряду, і їх частково уникали протягом часу. Щодо першого питання, Ланг вирішив не допомагати популярним музикантам безпосередньо як творчим митцям, а використовувати поп-музику інструментально. Це передбачало політику соціального забезпечення аматорського музичного мистецтва, спрямовану на вирішення проблем молоді у незадоволених передмістях (наприклад, допомога рок-групам як спосіб вираження розчарованих енергій); та заходи щодо вирішення професійної поп-музики як набору економічних та промислових параметрів. Щодо того, які форми музики підтримувати, міністерство спочатку вирішило бути обережним. Джаз, який вже був визнаний «легітимною» формою, отримав ранню вигоду, як і «традиційна музика» – термін, що охоплює як французьку регіональну народну музику, так і все частіше світову музику. Так само було прийнято шансон, оскільки він широко асоціювався з лівими з 1968 року і був до смаку деяким із близьких до Ланга людей. Але шансон — це не те, чого насправді шукала команда Ланга, оскільки, як показало власне опитування культурних практик Міністерства у 1981 році, він не особливо залучав нове покоління молоді, яке було більше віддане поп-музиці, або, як її все частіше називали роком.¹³ Таким чином, у 1984 році політика змінилася на рок у досить широкому сенсі, незважаючи на несхвалення культурних традиціоналістів та звинувачення у виборчому підході. Після того, як

ця зміна була узгоджена, Ланг почав якомога публічніше підтримувати кожен нову музичну моду: північноафриканський альт, латиноамериканське звучання Gypsy Kings, світову музику, а пізніше реп. Коли соціалісти повернулися до влади у 1997 році, нова міністр культури, Катерина Траутманн, розвинула стратегію Ланг ще далі, виступаючи за техно, хоча й із застереженнями щодо захоплення рейвом та екстазом.

Визнання популярної музики колись досить брутальною Культурною адміністрацією, на мою думку, стало важливим поворотним моментом в історії як самого Міністерства, так і самої французької популярної музики. Окрім будь-яких матеріальних вигод (які не були великими, оскільки бюджет, виділений на таку діяльність, був невеликим), підтримка Міністерства головним чином зробила для поп-музики, як і для традиційних мистецтв з моменту його створення в 1959 році, надала їй певний відбиток легітимності. Альтернативний рок, рай, світова музика та реп набули маски респектабельності, тоді як інші форми – ні; і ця маска стала ще пишнішою, оскільки Ланг активно висловлював свою підтримку в ЗМІ.

Чи було втручання уряду добрим чи поганим, не входить до моєї компетенції, але реакція французького музичного світу за останні 20 років була показовою. Можна було б очікувати критики популярного елітизму, інституційної зневаги до того, що є комерційним і справді популярним.

Насправді сталося навпаки, принаймні тією мірою, якою погляди французького музичного світу були представлені у звіті про так звану «сучасну музику».

(актуальні музики), створені для Катерини Траутманн національною музичною

комісією, призначеною в 1998 році під керівництвом Алекса Дутіль.¹⁴ Звіт справді є

критичним; але його скарга полягає в тому, що політика, що проводиться з 1981 року, не зайшла достатньо далеко

у відкиданні комерціалізму. «Помилка» Ланга, на думку Комісії, полягала в тому, що він виправдовував підтримку популярної культури, стверджуючи, що культура та

економіка – це «одна й та сама боротьба». Це призвело до того, що популярну музику виокремили

з-поміж інших субсидованих видів мистецтва та інструменталізували з точки зору експортних

доходів та можливостей працевлаштування, а не підтримували її як

сучасну естетику. Тому звіт закликає менше наголосити

на економіці та соціальному аспекті (політика соціального забезпечення молоді передмість) і більше на

популярній музиці як творчому мистецтві. Це означає більше прямої допомоги музикантам, більше зусиль для розширення доступу та більший інтерес до спадщини популярної музики; власне, більше тих самих принципів, на яких Міністерство було засноване 40 років тому.

Отже, головною темою звіту є рівність ставлення до інших субсидованих видів мистецтва. Тільки тоді, наполягає він, популярна музика досягне повної культурної легітимності поряд з театром та оперою, а не буде бідним родичем, корисним лише для збільшення національного доходу та допомоги у відродженні міст.

Звіт Дютілья щодо національної легітимності базується на низці припущень. Одне з них полягає в тому, що одних лише слів та символічних жестів, будь то похоронні промови чи лангійанські подружні обряди, недостатньо. Інше полягає в тому, що єдиний спосіб досягти паритету з традиційними мистецтвами — це захистити поп-музику від глобального домінування та комерційних імперативів мейджор-компаній (значна частина французької поп-музики, як і поп-музики інших країн, поширюється транснаціональними корпораціями, такими як Universal або Virgin). Обґрунтуванням тут, зрештою, є французька культурна винятковість, ідея про те, що культуру у Франції відрізняє (або має відрізняти) те,

що вона розглядається не просто як товар, а як невимовна частина людського буття та буття французом, як і шансон.

Мій аналіз еволюції французького шансону та французької поп-музики як культурних форм вказує на їхню суттєву схожість. Якщо відкинути очевидні відмінності, обидві форми пройшли шлях від початкового дисидентства до того, що це дисидентство було знешкоджено комерціалізацією. Однак у кожному випадку певна підмножина вирвалася зі свого комерційного обмеження та розвинула більш творчу естетику. Потім ці підмножини були підхоплені та зрештою акредитовані як національні форми мистецтва пресою, частиною культурного істеблішменту та, що найважливіше, Міністерством культури. Ці паралельні еволюції проливають світло як на процес легітимації у Франції, так і на французьку культурну винятковість. Вони також, можливо, вказують на парадокс спроби застосувати цю винятковість до нової культурної форми, що виникли внаслідок глобальних технологічних інновацій ХХ століття. Як і кіно, сучасна популярна музика є продуктом індустріалізації і, як стверджує Саймон Фріт, не може бути якимось чином відокремлена від її комерційних та промислових вимірів: електрогітари чи синтезатора, вінілової платівки чи компакт-диска, студійних записів чи системи MIDI.¹⁵ Шанси Франції прагнути культурного винятку без урахування цих реалій, безсумнівно, обмежені.

Це тим більше актуально після успіху французького техно, до якого Міністерство культури під керівництвом Катерини Траутманн, щоправда, намагалося адаптуватися та допомогти. Але тут, на жаль, культурний виняток, безумовно, потрапляє в плутанину. Бо французьке техно було здебільшого інструментальним і виконувалося діджеями чи групами з дуже нефранцузькими назвами, такими як Daft Punk та MotorBass, або неспецифічними, як Air чи Modjo. Тому французька мова, цей автентичний відбиток французької винятковості, практично відсутня. Комерційно успішні гурти, такі як Daft Punk, таким чином вільно плавають на великому світовому ринку, ретельно видаливши всі видимі ознаки свого місцевого походження. Це правда, що техно також зараз проходить той самий процес розмежування, який простежується, як розкол між комерційним

та пуристським крилами. Але проблема для уряду полягає в тому, що пуристське крило все ще постачається в комплекті з рейвами (текнівалями, фортепіанами, фріпарті), оскільки не було еквівалента британського Законопроекту про кримінальне правосуддя 1994 року, який їх забороняв. Аж донедавна. У 2001 році поправка Маріані (запропонована правоцентристським політиком з таким самим іменем), яка пропонувала набагато жорсткішу позицію щодо незаконних рейвів, була прийнята тодішнім соціалістичним урядом і цілком може їх покінчити, особливо враховуючи, що президентська більшість, до якої належить Маріані, з того часу повернулася до влади ще на п'ять років. Поправка, здається, суперечить попередній підтримці Траутманном техно; або ж має на увазі, що підтримка повинна надаватися лише безпечному, комерційному різновиду. Але якщо це так, то як це узгоджуватиметься з необхідним розділенням культурного та комерційного? Очевидно, що місце техно серед культурних винятків залишається загадкою, яка ще не має відповіді, але від якої майбутнє французької культурної політики, а можливо, і французьких культурних цінностей, зрештою залежить.

РОЗДІЛ 3

ФРАНЦУЗЬКА МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ: СТРУКТУРИ, ВИКЛИКИ ТА ВІДПОВІДІ

Інші розділи цієї монографії торкаються деяких економічних та фінансових аспектів (популярної) музики у Франції. Тут ми розглядаємо деякі структури «музичної індустрії» та деякі виклики, з якими вона стикається.

Французька музична індустрія багато в чому опинилася на перехресті більшості питань, що обговорюються в цьому огляді французької (популярної) музики. Це є передумовою для розвитку шансону з 1940-х років і протягом 1950-х і 1960-х років, коли Брей, Брассенса та Ферре переживали свій розквіт політичної ангажованості, а мюзікли Демі інтерпретували стосунки Франції з американським «іншим» з точки зору музичних та кінематографічних форм і стилів. Починаючи з 1970-х років, він симбіотично супроводжував розвиток іншої сучасної популярної музики (*musiques actuelles*) і дедалі більше був місцем боротьби між Францією та США в комерційній сфері, а також у культурній сфері, оскільки багатонаціональні компанії звукозапису загрожували сприйняттю Францією власного культурно-промислового суверенітету, а нові імпортовані форми музичного вираження, такі як реп, хаус і транс, вимагали свого прийняття в мейнстрім французької музичної культури. Особлива форма капіталізму Франції, яку описують як *economie mixte* (змішана економіка), в якій приватний сектор завжди співіснував із сильною та часто економічно (а також культурно) інтервенціоністською державою, означала, що музична індустрія у Франції не є просто черговим варіантом західного вільноринкового культурного бізнесу. Музична індустрія у Франції, як і майже все інше, історично характеризується безперервними спробами держави спрямовувати та регулювати діяльність у сфері розвитку або для захисту культури (по-різному визначеної) заради культури, або для захисту французького бізнесу у світовій економіці.

У цьому розділі досліджується сучасний стан французького музичного бізнесу, а потім розглядаються два приклади проблем, які характеризують, по-

перше, реакцію Франції на виклик, що кидає інтернет світовій музичній індустрії, і, по-друге, спроби Франції утвердити свою культурну та комерційну ідентичність на світовому ринку музики. Французька музична індустрія загалом вважається крихкою та складною, але, тим не менш, має деякі сильні сторони, зокрема пов'язані з підтримкою французькою державою культурних індустрій Франції загалом, і саме конкретний прояв цієї підтримки французької музики з боку уряду обговорюється в аналізі Французького управління експорту музики нижче. Інше питання, яке зараз стоїть перед музичним бізнесом у всьому світі, і на яке Франція та французькі компанії, такі як гігантський консорціум Vivendi-Universal, дають деякі запитання та відповіді, це MP3 та те, чи повинні музичні гіганти придушувати чи колонізувати доступ до музики через електронну економіку.

3.1. Французький музичний бізнес

Опитування 1996 року, проведене для Національного синдикального фонду фонографічного видання (SNEP) невдовзі після запровадження квот на франкомовні пісні на радіо, показало, що музика є важливішим видом дозвілля для французів, ніж спорт, телебачення, подорожі, кіно чи театр. Чи то купівля платівок, відвідування концертів, прослуховування радіо чи перегляд музики по телевізору, музичне «споживання» всіх видів, таким чином, безперечно, є фундаментальним аспектом повсякденного життя французів. Ця ситуація, мабуть, не відрізняється від моделей в інших розвинених західних суспільствах, хоча цікаво відзначити, що французи, здається, надають перевагу музиці над кіно як виду дозвілля, незважаючи на сильну репутацію французького кінематографа та його традиційне значення у французькому культурному житті. Однак, порівняно зі США чи Великою Британією, споживання музики у Франції – навіть у найневинніший спосіб – є культурно, політично та, зрештою, економічно складнішим феноменом. У суспільстві, яке традиційно претендувало на культурне лідерство в літературі, думці, моді, мистецтві та музиці, статус повсякденного інтересу до музики, яка переважно належить еліті (лише чверть опитаних в

опитуванні визнали свою прихильність до класичної музики) та поширюється через демократичні засоби масової інформації, такі як радіо та телебачення, неминуче ставить під сумнів як власні ментальні сприйняття французької культури французами, так і дискурси французької держави щодо змісту французької культури та її претензій на винятковість чи вищість. Споживання популярної музики варіюється від 36% до 56% респондентів віком від 15 до 24 років, з усіма питаннями, які це викликає щодо програм на державному радіо та телебаченні (80% запропонували, щоб телебачення транслювало більше музики, а 77% звинуватили радіо у надмірній обережності у висвітленні подій) у конкуренції з комерційними станціями, такими як Skyrock та NRJ. Очевидно, що говорити про музичний бізнес чи музичну індустрію в однині спрощено через фрагментарний характер різних функцій композиції, живих виступів, видавничої справи, виробництва та розповсюдження платівок, доходів від прав та мовлення. У Франції часто може здаватися, що музичний бізнес більш фрагментований, ніж в інших порівнянних країнах. Маріо д'Анджело стверджує, що французький музичний бізнес є «вразливою» системою.²

Д'Анджело розглядає музику у Франції як «систему» – під якою він просто має на увазі загальний огляд спектру діяльності, пов'язаної з виробництвом та споживанням музики – щоб краще розкрити складність відносин між музикантами, звукозаписними компаніями, центральним та місцевим урядом. Його аналіз міцно вписується в контекст віри у французьку винятковість в музиці – ідею про те, що Франція досі має музичні традиції (франкомовний рок, джаз або вар'єте), які відрізняють її від решти дедалі більш глобалізованого світу. Таким чином, французький музичний бізнес (і «система» в цілому) є вразливим до постійно зростаючої загрози комерційної та культурної глобалізації, незважаючи на очевидні сильні сторони музики у Франції з точки зору суспільного інтересу до неї як до виду дозвілля або готовності уряду (з 1980-х років) інвестувати в неї як аспект культурної політики. Технологічні зміни, що впливають на музичну індустрію (від компакт-дисків, через міні-касети, міні-диски та MP3-плеєри), розглядаються д'Анджело як особливо складні для Франції через відсутність

французьких звукозаписних компаній, які мають достатній вплив, щоб спрямувати ці технологічні досягнення у спосіб, який би підходив Франції. Більше того, хоча Франція має деякі сильні медіагрупи (хоча донедавна слабкі у порівнянні з такими ж, як США чи Японія - див. наступне обговорення Vivendi-Universal), ці групи не зможуть керувати розвитком нових продуктів та послуг, як через їхню залежність від справжніх галузевих лідерів глобалізованої музичної індустрії, так і тому, що Франція не має лідерства у виробництві самих технологій. Ось деякі особливості французького музичного бізнесу, які роблять його «вразливим» у контексті культурної та комерційної глобалізації, але, як також зазначає д'Анджело, французька система внутрішньо розривається конфліктами та напруженістю.

«Музика» у Франції, безсумнівно, є складною системою взаємодіючих інституцій, в якій численні можливості для конфліктів та напруженості. Звичайні протистояння між артистами, звукозаписними компаніями, медіагрупами, роздрібними торговцями та іншими агентами музичного бізнесу виникають у контексті державних інтересів та втручання в управління музикою як культурною індустрією. Економічна, політична та правова структура сучасної французької музичної індустрії характеризується економічною концентрацією, політичною конкуренцією та ідіосинкратичним французьким правовим підходом до збору та розподілу прав інтелектуальної власності на музику.

Економічна концентрація представлена олігополією великих транснаціональних корпорацій та їхніх французьких дочірніх компаній: «BMG France»; «EMI-Virgin France Polygram»; «Sony Music Entertainment»; «Warner Music France». Очевидна відсутність великої компанії, що належить французам, була постійним джерелом занепокоєння для французької «системи» музичного бізнесу. На тлі великих звукозаписних компаній, Франція протягом 1990-х років також пишалася низкою незалежних лейблів звукозапису, таких як «AB Productions», «Auvidis», «Disques Vogue», «Erato Disques», «Francis Dreyfus Music», «Harmonia Mundi», «Melodie», «Musidisc», «Scorpio», «Sonodisc» та «Trema». Деякі з цих незалежних звукозаписних компаній іноді є крихкими та

перебувають під загрозою поглинання великими лейблами (у 1992 році Disques Vogue була викуплена BMG, а Erato - Warner), але вони можуть відігравати важливу роль у підтримці різноманітності музики, доступної в роздрібних магазинах (особливо в найменших незалежних магазинах, що зосереджені на жанрах меншин). Тут знову ж таки, система відносин між різними агентами музичного бізнесу є складною, оскільки, як зазначали такі аналітики, як Негус, занадто просто припустити дихотомію між конгломератами та незалежними, в якій перші пропонують музику з найменшим спільним знаменником, а другі відіграють благородну роль інновації.³ Однак у контексті французьких культурних занепокоєнь щодо специфіки їхньої музичної традиції – шансон, вар'єте, рок та ла фраз – роль тих французьких незалежних, які є належним чином автономними від великих лейблів, безумовно, є особливо важливою.⁴ Баланс впливу між великими та незалежними лейблами можна оцінити різними способами, але на основі даних про авторські права співвідношення 60:40 здається ймовірним, навіть якщо у фінансовому плані частки ринку можуть розділитися, наближаючись до 90:10.⁵

Політична конкуренція представлена часто, здавалося б, неузгодженими інтересами інституцій центральної та місцевої влади (про які говорили Лузлі та Тейє в інших частинах цієї статті) обсяг), як держава, міста та області спробувати інтегрувати звичку у свої стратегії культурного захисту (захисту винятковості французької музики та культури) або політики місцевого розвитку. Не суто політичні, але особливо важливі з точки зору визначення та використання прав інтелектуальної власності музикантів Французьке законодавство передбачає безліч асоціацій, які керують колекцією права їхніх членів, таких як «Societe des auteurs, compositeurs et editeurs de musique» (SACEM), «Societe des auteurs et compositeurs dramatiques» (SACD), «Societe pour l'administration du droit de reproduction mecanique» (SDRM), «Societe pour l'administration des droits des artistes et musiciens interpretes» (ADAMI) і «Societe de perception et de repartition des droits des artistes-interpretes de la musique et de la danse» (SPEDIDAM).⁶

Ці *societes civiles de gestion collective* («компанії колективного управління некомерційними активами») є прикладом своєрідного (або «виняткового») підходу Франції до питання прав інтелектуальної власності та їх застосування в музичній індустрії. Французький *Code de la propriete intellectuelle* (Кодекс права інтелектуальної власності 92-597), запроваджений у липні 1992 року, визначає теоретичний зміст прав власності, які виплачуються французьким музикантам та музичним митцям через посередників SACEM, SACD, SDRN та ADAMI. Деякі з цих морських асоціацій мають довге та славне минуле – SACEM та SACD були засновані відповідно у 1851 та 1777 роках – і поступово розвивалися з розвитком технологій, комерції та економіки, тоді як інші, такі як SDRM (1935), ADAMI (1955) та SPEDIDAM (1959), є відносно недавніми творіннями, що виникли, оскільки складність ринку записаної музики та «механічне відтворення» вимагали дедалі більшого адміністрування способів використання, продажу та відтворення музичних творів. Однак у 1980-х роках (в очікуванні викликів, які нові технології, такі як інтернет та MP3, ставлять перед музичною індустрією), оскільки ринок музичних записів розширився, а французькі ЗМІ звільнилися від обмежень державної структури, існуючі органи були доповнені трьома іншими асоціаціями, яким було доручено збирати та перерозподіляти права, що належать їхнім членам. Цими асоціаціями були Громадське товариство зі здійснення прав фонографічних виробників (SCPP), Французьке товариство незалежних виробників фонограм (SPPF) та Товариство зі сприйняття справедливої винагороди (SPRE).

Правовою особливістю цих типово французьких організацій є те, що саме музиканти та інші музичні митці, через своє членство, скажімо, у SACEM, несуть відповідальність за збір та виплату прав, що виникають внаслідок використання їхньої інтелектуальної власності. Візьмемо, наприклад, SACEM – це найважливіше з цих колективних товариств управління як за кількістю членів, так і за фінансовим показником – його функція полягає у зборі доходу від прав, що належать його членам, від відтворення їхніх творів телебаченням, радіо, нічними клубами, концертами, звукозаписними компаніями або будь-якими іншими формами розповсюдження. Таким чином, у 1995 році SACEM отримала близько

трьох мільярдів франків прав на 900 000 музичних творів, виконаних або відтворених у формі платівок, відеозаписів та інших матеріалів. Ці права потім були виплачені 60 000 мільйонам членів товариства.

Розповсюдження музичної продукції відбувалося за схемою концентрації, подібною до тієї, що спостерігається у сфері виробництва, коли місцеві незалежні роздрібні магазини платівок («points de vente de proximité») були замінені мережами магазинів платівок або великими роздрібними компаніями, що спеціалізуються на продажу культурних товарів загалом (мультиспеціалізовані магазини), або компаніями, чия роздрібна торгівля є повністю загальною, а продаж музики є лише додатковим товаром. У середині 1990-х років спеціалізована незалежна роздрібна торгівля становила лише 5 відсотків ринку, тоді як мережі магазинів платівок, такі як Nuggets, Madison та Music Way (10 відсотків), та відомі великі мультиспеціалізовані магазини Fnac та Virgin (30 відсотків), претендували на решту частки ринку, які не поглинули супермаркети та гіпермаркети (50 відсотків), універмаги (3 відсотки) та поштові замовлення (2 відсотки). Два основні мультиспеціалізовані магазини, для яких продаж музики становить лише частину їхнього загального обороту книг, відео та культурних товарів усіх видів, є прикладом двох важливих підходів до роздрібної торгівлі записаною музикою:

Національна федерація аукціону (des cadres) або Fnac була створена в 1954 році та придбана конгломератом Renault-Printemps-Redoute в 1996 році; Virgin, природно, є французькою дочірньою компанією Virgin retail і з 1986 року кидає виклик домінуванню Fnac у продажах платівок на головних вулицях міст. Хоча Virgin (7%) зазвичай володіла лише близько третини ринку Fnac (23%) у середині 1990-х років, п'ять французьких мегамагазинів мали вплив, допомагаючи переосмислити та модернізувати способи продажу музики у Франції завдяки жвавому, комунікативному та дуже орієнтованому на молодь підходу до дизайну своїх торгових точок та політики продажів. На відміну від мультикультурного іміджу Virgin, Fnac зараз видається багатьом молодим людям задушливим та старомодним, особливо порівняно з по праву відомим мегамагазином Virgin

Megastore, розташованим на Єлисейських Полях у Парижі, який один займає 5-відсоткову частку ринку продажів платівок.

3.2. Формат «MP3» та електронна музика: «французький штрих» від «Vivendi-Universal»

Франція була на передовій дебатів та реструктуризації музичної індустрії, спровокованих новими технологіями комп'ютеризованої музики. Технологія запису музики завжди була важливою для формування її сприйняття та впливу на суспільство. Період, що розглядається в цій монографії – друга половина ХХ століття – звичайно, став свідком усіх технологічних змін, які розвинули методи виробництва та моделі розповсюдження запису музики у Франції. В іншому розділі розглядаються наслідки змін від 78-х до довгограючих платівок та синглів у 1950-х та 1960-х роках, а також те, як ці нові формати продукції вплинули, наприклад, на споживання музики вдома та попит на музичну журналістику, а аналіз французької музики та ЗМІ обговорює вплив транзисторного радіо в 1960-х та музичного відео в 1980-х роках. Але тут у центрі нашої уваги вже не «матеріальний продукт» – упакований, оброблений та відчутний, – формат якого так успішно еволюціонував від чорного бакеліту 78 до блискучого компакт-диска, а нематеріальна, «електронна онлайн-музика», що стала можливим завдяки технологіям цифрового стиснення. Музична індустрія завжди успішно реагувала на технологічні зміни загалом, і зокрема, що стосуються технології самого музичного продукту (за деякими помітними винятками, такими як міні-диски та міні-касети), але «виклики «нової економіки» з кінця 1990-х років викликали значне» занепокоєння серед різних зацікавлених сторін музичного бізнесу. Класичний технологічний процес, пов'язаний з цим переосмисленням способів, якими музика є власністю, володінням, розповсюдженням, копіюванням та насолодою, звичайно ж, MP3, і для музичної індустрії MP3 ставить по суті два питання: по-перше, як музичний бізнес може контролювати та регулювати приватне, незаконне використання MP3 окремими особами для відтворення та

розповсюдження музики, захищеної авторським правом; і по-друге, як музичний бізнес може сам прийняти та адаптувати технологію MP3 та переваги, які вона пропонує з точки зору розповсюдження музичної продукції в «чистій економіці», щоб служити власним комерційним інтересам?

У Франції увага зосередилася на низці аспектів цих питань, що стосуються, перш за все, труднощів, що виникають у традиційних визначеннях прав інтелектуальної власності, і, по-друге, способів, якими онлайн-музика являє собою ще один виклик для збереження заявленого «культурного» винятку Франції. Французький міжнародний медіаконгломерат Vivendi також під впливом свого суперечливого французького генерального директора Жана-Марі Мессьє відіграв важливу роль у спробі переосмислити межі музичної індустрії, включивши розповсюдження музики у форматі MP3 у звичайні структури дедалі більш концентрованих та інтегрованих індустрій.

Франція, можливо, була першою країною, яка належним чином концептуалізувала – та раціоналізувала в рамках інституційної структури – питання прав інтелектуальної власності, принаймні в галузі музики. Організацією, створеною у Франції в 1851 році для організації збору та виплати прав своїм членам, було відоме Товариство авторів, композиторів та редакторів музики (SACEM) яке постійно перебуває в авангарді дебатів щодо природи прав та найсправедливіших та найефективніших способів управління ними.⁹ Як було обговорено в попередньому розділі монографії, SACEM відіграє ключову роль у французькій музичній індустрії, а також у французькій моделі фінансування культурних індустрій, оскільки 25 відсотків прав, зібраних (прямо чи опосередковано) SACEM та його партнерськими асоціаціями, спрямовуються на фінансування культури. SACEM прагматично проактивно виявляє та переслідує незаконну експлуатацію музики, захищеної авторським правом: вона регулярно проводить брифінги для поліції та юристів, і навіть наймає персонал для перегляду веб-сторінок за допомогою спеціалізованих пошукових систем, щоб знаходити сайти, що використовують музику без дозволу.¹⁰ Центральна роль Франції у стимулюванні дискусій щодо способів, якими традиційні (музичні)

права інтелектуальної власності можуть бути ефективно захищені в середовищі «нового Далекого Заходу» нової веб-економіки також поширилася на союз SACEM з п'ятьма основними компаніями зі збору прав у всьому світі (40 відсотків від загального обсягу платежів) в асоціації Fast-Track, що базується в Парижі та створена за французьким законодавством.¹¹ Метою Fast-Track є централізація інформації про права своїх членів, щоб полегшити виявлення незаконного використання їхніх творів.

У 1985 році відомий своєю активною діяльністю міністр культури Джек Ленг був ініціатором закону 85-660 (відомого як закон Ленга), який запровадив виплату внеску з продажу кожної чистої аудіокасети, відеокасети або записуваного компакт-диска організаціям, створеним для управління перерозподілом цих коштів творчим авторам, чий твори могли бути скопійовані користувачами цих чистих касет, відео та компакт-дисків. У 1999 році ця система оплати музикантам зборів за матеріали, що використовуються приватними копіювальними апаратами або контрафактними комерційними копіювальними апаратами («піратами» за французькою термінологією), призвела до понад 550 мільйонів франків. Успіх такого підходу (яким би складним він не був з інституційної та бухгалтерської точки зору, щодо різноманітних асоціацій авторів, що беруть участь, та формул, необхідних для справедливого розподілу платежів) спонукав французький уряд у 2000 році розглянути питання про поширення поняття «права доступу» на обладнання, необхідне для онлайн-копіювання, розповсюдження та прослуховування електронної музики. У найповнішій версії така модифікація закону Ленга передбачала б стягнення зборів, наприклад, на жорсткі диски комп'ютерів та MP3-плеєри, намагаючись регулювати поширення незаконного комерційного копіювання. На початку 2001 року було досягнуто компромісної позиції, згідно з якою змінений закон мав поширюватися на MP3-плеєри, але не на жорсткі диски.¹² Фактично, способи, якими технології MP3 дозволяють обходити права інтелектуальної власності на музику, призвели, у Франції, радше до підтвердження традиційних визначень прав, що супроводжується внесенням змін до чинного законодавства та інституційної практики (Fast-Track тощо), ніж до

переосмислення самих прав інтелектуальної власності.¹³ Франція була членом ЄС, найменш враженим аргументами, що звеличують економічну свободу Інтернету, і стурбована захистом традиційних сильних сторін французької музичної індустрії та пов'язаних з нею секторів шляхом посилення стандартних процедур та зацікавлених сторін (SACEM та права, французькі виробники компакт-дисків та дисків, мультимедійні групи, такі як Thomson).

Так само, як Франція була особливо активною у захисті прав музичної власності від загроз нової економіки, французькі компанії аналогічно лідирували у спробах спрямувати реакцію музичної індустрії на технологію MP3. Можливо, справа в тому, що підходи, прийняті цими французькими компаніями, є по суті традиційними, оскільки вони випливають з обґрунтування поступового зростання, а не революційної трансформації відносин між музичним бізнесом та Інтернетом. Найбільш вражаючою ініціативою в цьому відношенні (як за масштабом, так і за питаннями, які вона порушує) стало поглинання інтернет-музичної компанії MP3.com медіа-музично-кіноконгломератом Vivendi-Universal. Vivendi-Universal зосереджується на Vivendi, Seagram та французькій телевізійній/медійній компанії Canal Plus відповідно до мети, яка полягає у створенні вертикальної інтеграції між групами абонентів (Vodafone, США, мережа для мобільних телефонів; Canal Plus для фільмів) та портфелями різноманітних культурних продуктів, починаючи від фільмів та відео (Universal Studio) через ігри, освіту (і охорону здоров'я) та музику (Universal Music Group).¹⁴ Участь VivendiUniversal у сфері мобільної телефонії, телебачення, інтернет-серверів та апаратного забезпечення загалом, необхідного для доступу до нових культурних послуг електронної економіки, означає, що вона повністю володіє технологіями та послугами. Протягом 2001 року Vivendi-Universal дедалі більше усвідомлювала, що надзвичайно популярний бізнес MP3.com являє собою потенційну загрозу для її вертикально інтегрованого надання послуг та продуктів, оскільки, разом із подібним одноранговим інтернет-обміном музичними файлами від Napster, MP3.com дозволив музичній аудиторії в усьому світі споживати музику, не платячи ні оригінальним продюсерам, ні дистриб'юторам, ні виконавцям.

Поглинувши MP3.com, який, подібно до Napster, вів руйнівний судовий процес із звукозаписною індустрією, VivendiUniversal додала останній елемент до своєї інтеграції, відображаючи вертикальну інтеграцію та концентрацію свого конкурента, німецької Bertelsmann-BMG, яка у 2000 році підписала союз з Napster. Шляхом викупу MP3.com, з яким компанія відмовилася врегулювати питання щодо ймовірного порушення авторських прав, Universal придбала веб-сайт, що містить мільйон пісень від понад 150 000 виконавців, з наміром співпрацювати з Sony в онлайн-музичному проєкті під назвою Duet.

Придбання компанією Vivendi сайту MP3.com та запланована співпраця з Sony, альянс Bertelsmann з Napster та проєкт MusicNet, підтримуваний AOL-Time Warner, EMI, Bertelsmann та Real Networks, у 2000 та 2001 роках представляли спроби музичних гігантів та медіа-конгломератів, дочірніми компаніями яких вони зараз є, колонізувати музику. Поки що зарано говорити про те, яким буде остаточний вплив цієї концентрації та вертикальної інтеграції на життєздатність нових незалежних сайтів peer-to-peer, які ймовірно замінять Napster та MP3.com на користь шукачів музики в Інтернеті, або на пропозицію музичної продукції. Тепер, коли MP3.com та Napster «розпродалися», музика, яку вони пропонують своїм новим партнерам, може стати дедалі гомогенізованішою завдяки просуванню власних виконавців великих лейблів, а ті, хто незадоволений такою нетлігополією, можуть звернутися до Інтернету для створення, виробництва та розповсюдження незалежної музики з незалежних веб-сайтів. Таке бачення різноманітності, майже парадоксально, поділяє генеральний директор Vivendi-Universal у Франції Жан-Марі Мессьє, який у провокаційному переформулюванні традиційного бойового кличу Франції про культурну специфічність розпочав дебати щодо «культурного різноманіття», яке, за його словами, є його метою в стратегії, яку він запланував для Vivendi-Universal.

Погляди Мессьє викликали обурення у багатьох у Франції, але вони впливають із типово французького тлумачення глобалізації та необхідності збереження національних культурних традицій і практик. У статті для висококласної французької газети Le Monde (місце численних дискусій щодо

загроз французькій культурі від глобалізації) у квітні 2001 року Мессьє пояснив, що метою Vivendi-Universal було не «створити «глобальну» компанію», а «створити універсальне об'єднання, як впливає з назви, у культурних індустріях».15 Для Мессьє таке об'єднання здатне брати «місцеві» культурні продукти та поширювати їх у світовому масштабі, тим самим зміцнюючи різноманітність культурного виробництва: «якщо глобальна [культура] означає стандартизовані продукти, які нав'язані всім, універсальна [культура] означає окремі твори, народжені десь, які потім поширюються по всьому світу». У відповідь на культурний «протекціонізм», у якому іноді звинувачують Францію, Мессьє далі пояснює, чому його погляд на «культурне різноманітність» замість «винятку» є кращим: «Захист культурного розмаїття означає дозволити кожному насолоджуватися власною культурою та мати доступ до культури інших.

Культурне розмаїття — це не зіставлення герметично запечатаних претензій на ідентичність, які по суті є націоналістичними, а відображає життєздатність суспільств, які дедалі більше переплітаються, переосмислених культурних спадщин та творчості з численним корінням». Ці погляди гарантовано розлютили французький культурний істеблішмент своїм захистом глобалізованого «англосаксонського» капіталізму (французька державна традиція традиційно обережно ставилася до економічного лібералізму) та їхнім твердженням, що глобальні компанії в культурній індустрії (зокрема, кіно та музиці) не обов'язково означають американізацію/макдональдизацію французької культури.

3.3. Французьке бюро експорту музики: лейбл «France»

У січні 2001 року тодішній міністр закордонних справ від соціалістичної партії (дуже серйозний Юбер Ведрін) заявив, що «Музична індустрія відіграє важливу та зростаючу роль через свою аудиторію, особливо молодь, і, таким чином, через свій вплив, в іміджі Франції за кордоном». У контексті щорічного ярмарку французького музичного сектору MIDEM така заява стала яскравим доказом відносно нового та дедалі серйознішого інтересу французької держави до

ставлення до музики так само, як і до інших культурних індустрій, таких як видавнича справа та кіно, які вже давно є основними елементами культурної самопрезентації Франції у світі.

Ведрін продовжив, запропонувавши Франції зосередити – метафорично та, в деякому сенсі, практично (наприклад, через офіційні вебсайти) – постачання французької музики у записі під назвою «Франція». 16 У цій ключовій декларації також було докладено зусиль, щоб визнати комерційні успіхи французького музичного бізнесу в експорті французької музики – за сприяння парапублічного Французького бюро експорту музики – 34 мільйони альбомів, проданих за кордоном (22 відсотки від загального обсягу виробництва платівок у Франції) у 1999 році, та відзначено постійне промислове значення таких зусиль.¹⁷ Але міністр закордонних справ також ретельно розмістив усі французькі зусилля з просування музики за кордоном у рамках культурної специфіки [культурної специфіки] та зростаючої стурбованості Франції модернізацією прав інтелектуальної власності в галузі культури, щоб врахувати технологічні зміни та виклики інтернету та MP3. Такі головні елементи французького мислення щодо експорту французької музики.

Бюро експорту французької музики було створено в 1993 році в результаті згоди між різними основними гравцями французької музичної «системи» про те, що французька музика потребує проактивної політики захисту від культурної глобалізації. Головними ініціаторами створення Бюро експорту музики були провідні звукозаписні компанії, Національний синдикат фонографічної ювілеї (SNEP), Міністерство культури, Фонд музичного мистецтва (FCM), SCPP, а також SACEM та ADAMI. Таким чином, діяльність Бюро експорту музики підтримується практично всіма установами французької музичної індустрії, які прагнуть експорту французької музики, головним чином до Європи, намагаючись економічно зміцнити національну індустрію, а також захистити французьку музику та культуру від «англосаксів» та глобалізації загалом. Офіс експорту музики тісно співпрацює з Європейським музичним офісом – Жан-Франсуа

Мішель є директором обох установ – створених у Брюсселі в 1995 році для лобювання потреб Європейської комісії в галузі музичної індустрії.

Офіс експорту музики має по суті подвійну мету: його метою є збільшення присутності французької музики за кордоном та розширення її ринкової частки, особливо в Європі, а також заохочення до проведення концертів французькими музикантами. Офіс експорту має філії в Голландії (Амстердам), Німеччині (Майнц) та, з травня 1999 року – у формі Бюро музики або «Французького музичного бюро» – у Великій Британії (Лондон). Бюро представляє цікаве дослідження випадків багатьох особливостей французького музичного бізнесу, на які вплинуло — цього разу прямо, відкрито та явно — те, що можна назвати «контекстуальним викликом» (глобалізацією), що лежить в основі «вразливості» французької музичної системи, визначеної Д'Анджело у його аналізі соціально-економічних особливостей французької музики та традиційної турботи французької держави (принаймні, в загальнокультурному плані, якщо не завжди щодо самої музики).¹⁹ Музичне бюро — це організація, що підтримується звичайним складним комплексом установ, комерційних компаній, профспілок, урядових міністерств та їхніх інструментів, що робить французьку музичну систему такою крихкою цілісністю.

Наприкінці 1970-х років французька держава почала цікавитися обмеженою експортною діяльністю французької індустрії звукозапису та через Міністерство закордонних справ створила Бюро поширення звукозапису міністра закордонних справ (B DS), відповідальне за поширення французьких записів через культурні послуги посольств та заохочення трансляції французької музики на іноземних радіостанціях. У цей час основним мотивом такого втручання, можливо, було дещо заплутане поєднання лінгвістичної захисної позиції та культурної гордості (за браком більш нейтрального терміна), а не сильне усвідомлення комерційних та бізнес-міркувань. А музика, яка була предметом діяльності BDS, ще не була тими жанрами, для яких був би можливий значний комерційний ринок, оскільки до 1980-х років та інновацій Ланга/Міттерана в культурній політиці, які змінили розуміння французькою державою того, що слід вважати популярною (а отже,

комерційною) музикою, як Міністерство закордонних справ, так і Міністерство культури все ще були дуже сильно позначені традиційними міркуваннями елітарної культури.

Якщо взяти вислів Мальро, роль Міністерства культури була зосереджена на демократизації «plus hautes reuvres de l' esprit» [найвидатніших творів розуму], контекстуалізованих у рамках – як обговорювали Тейє та інші – збереження та забезпечення доступності шедеврів, а не заохочення (як це було б після 1981 року) «творчості par tous» [художньої творчості всіма]. Міністерство закордонних справ також було нездатне зрозуміти можливий економічний інтерес комерційної музики, тому музика, якою займалося BDS, була значно віддалена від Daft Punk, Air, Rita Mitsouko та інших прикладів справді «популярної», комерційно успішної сучасної французької музики, яка була повсякденною їжею Французького Музичного експортного бюро наприкінці 1990-х та на початку 2000-х років. Тим не менш, на початку 1980-х років BDS зробило значний внесок у впровадження подвійної підтримки тимчасового експортного руху французької музичної індустрії, а саме: міжнародної культурної присутності через міністерства та посольства, а також їхніх фінансових субсидій та традиційних дій приватного сектору для заохочення (важкого) успіху франкофонної музики за кордоном. Подальше зауваження щодо попередніх установ та політики Французького музичного експортного бюро, можливо, буде корисним тут, перш ніж ми перейдемо до більш детального обговорення того, як воно функціонувало з 1993 року в контексті розширення європейського музичного ринку та зростаючого інтересу до національних репертуарів. Протягом 1940-х, 1950-х та 1960-х років, особливо (значно менше в 1970-х), Франція все ще могла отримати вигоду від загального світового визнання особливої цінності французької культури та права на автоматичну міжнародну присутність, а французькі музичні зірки, які досягли світової репутації – Моріс Шевальє та Едіт Піаф (обговорюються далі в цій монографії), Жак Бей (бельгієць, але франкомовний) І, Жез Монтан, Шарль Азнавур - зробили це завдяки поєднанню привабливості свого французького «стилю» та своєму усвідомленню того, що їм потрібно адаптувати свій таланти до

вимог англосаксонської музичної публіки. Мало хто з зірок французької музики в 1970-х роках і після них зміг використати будь-який відтінок передбачуваної переваги французької культури, оскільки традиційні цінності елітарної культури дедалі більше віддалялися від того, що робить популярну музику міжнародним комерційним успіхом. Єдиним прикладом французького музиканта 1970-х і 1980-х років, який досяг успіху, подібного до успіху зірок десятиліть після Другої світової війни, є, можливо, Жан-Мішель Жарр, чия електронна музика (вільна від лінгвістичних обмежень ліричної французької популярної музики) передбачає міжнародний критичний та рекламний успіх французької «електроніки» (розглянутої Біржі пізніше в цій книзі) та гуртів з «французьким акцентом», таких як Daft Punk, у 1990-х роках.

Створення Французького музичного експортного бюро в 1993 році збіглося з періодом, коли, оскільки домінування США в поп-музиці дещо зменшилося, європейський ринок набув значення, і Polygram та Virgin у Франції почали більше зосереджуватися на розвитку репертуару французьких музикантів, особливо з точки зору експорту французької музики за межі національного ринку, зростання якого було б недостатнім. Експортне бюро співпрацює з широким колом установ, що охоплюють усі аспекти французького музичного бізнесу, але все ж по суті відображає подвійний підхід (державний та промисловий, у вигляді звукозаписних компаній) BDS кінця 1970-х та 1980-х років. Окрім держави (представленої на найвищому рівні Міністерством закордонних справ та Міністерством культури) та промисловості (представленої Національним синдикальною асистенцією фонографічної редакції – SNEP), важливо також зазначити, що Бюро також співпрацює з SACEM, ADAMI та SPEDIDAM, як важливими зацікавленими сторонами в успіху французької музики на експортному ринку. Експортне Бюро нібито має своїм основним завданням просування та розповсюдження французьких платівок та відео за кордоном. Ця основна мета досягається шляхом просування живих концертів, поширення французької музики в усіх її формах та участі Бюро в заходах, що сприяють розвитку французької музики. Використання терміну «rayonnement» (буквально

«випромінювання» або «радіація» – як виразу, характерного для розквіту французького колоніалізму та культурної самовпевненості, якщо не зарозумілості – видає другорядну мету, яка є по суті політичною та культурною.

Діяльність Експортного бюро неминуче набуває політичного виміру через значне втручання держави в його створення та функціонування. Так само, бюро використовує мережі контактів та інфраструктуру, створені Міністерствами культури та закордонних справ за кордоном, і тому неминуче сприймається як представник політичного (і культурного) представництва Франції за кордоном.

У політичному та культурному плані цікавою особливістю роботи Експортного бюро є те, що, хоча воно використовує можливості французької держави, яка все ще сильно позначена традиційними сприйняттями культури Мальро (незважаючи на зміни, що відбулися з 1980-х років), воно, тим не менш, стало представляти більш сучасне, більш популярне та більш комерційне. енресо сучасної французької музики. Підтримка Офісом франкомовної «world music», репу та, останнім часом, техно – як виразів сучасної музики – є вирішальним фактором переорієнтації поширення французької культури за кордоном. Одним із партнерів Офісу є SNEP (що представляє французьку музичну індустрію), яка в 1993 році контролювалася переважно (з технічних причин, що стосуються складу її ради директорів) великими звукозаписними компаніями, але з розвитком роботи Офісу SNEP не тільки став більш представницьким для звукозаписної індустрії в цілому, але й прагнув представляти інтереси великих та незалежних звукозаписних компаній загалом, з таким успіхом, що організація, що представляє французькі незалежні лейбли («Société civile des producteurs de phonogramme en France»-SPPF), стала партнером так само, як і сама SNEP, тим самим ще більше зміцнюючи зобов'язання Офісу щодо інтересів меншин. Актуальні музичні твори, а також більш мейнстрімні виконавці, більш характерні для великих лейблів. Бюро актуальних музичних творів Лондона або Французьке музичне бюро в Лондоні (FMBL) було засноване у травні 1999 року Марі-Аньєс Бо, яка раніше була однією зі старших менеджерок Французького музичного експортного бюро в Парижі. Досвід FMBL може служити показовим прикладом прагнення

французької держави та французького музичного бізнесу розширити закордонний ринок французької музики. Можна стверджувати, що, незважаючи на безсумнівний ентузіазм та компетентність, а також енергійно успішну програму інформації, реклами та просування всіх видів, FMBL все ще страждає від певної неясності у своїх завданнях – брак, який відображає ступінь плутанини в основі обґрунтування самого Французького музичного експортного бюро. Дійсно, як і зазначив д'Анджело (у дуже короткому описі діяльності Управління), експортна політика видається нерішучою, без напрямку, короткострокових або середньострокових цілей чи загального обґрунтування планування, FMBL демонструє брак цілеспрямованості у своїх цілях та діяльності.²⁰

Сама назва FMBL видає деякі – можливо, типово французькі – плутанини щодо популярної музики, створені у Франції традиційно невблаганним розмежуванням між елітною та популярною культурою, подальшими реакціями ворожості до високої культури (та тих музичних жанрів, які вона цінує) тих, хто переконаний у цінності популярної музики, та труднощами держави з 1980-х років та її спробами «демократизувати» музичну культуру, щоб знайти термінологію, прийнятну для всіх, щоб виразити природу популярної музики. Розділи Ле Гема та Тейє, зокрема, у цьому томі торкаються цих питань класифікації та термінології, але тут одразу видно, що англійська версія французької назви FMBL не може перекласти ні форму, ні значення «*musiques actuelles*».²¹ На відміну від назви батьківського «*Bureau export de la musique française*» у Парижі, яка залишається майстерно розпливчастою та всеохоплюючою, FMBL у Лондоні особливо наголошує, що воно займається сучасними, сучасними музичними формами, і у своєму визначенні стратегій та цілей чітко зазначає, що його метою є «підтримка та сприяння поширенню французької популярної музики в широкому сенсі».²² Музика, яку FMBL так успішно рекламує, справді переважно є тим, що англосаксонська аудиторія зрозуміла б як сучасну французьку популярну музику – реп, техно, танці, хіп-хоп тощо – але ці жанри також можна розглядати як дещо обмежувальне тлумачення загального завдання Бюро експортувати всю

французьку музику, і таким чином, як ознака напруженості, якщо не плутанини, в цілях загальної «експортної» кампанії.

Фізичне розташування FMBL також свідчить про труднощі експорту французької музики, пов'язані з питанням мови, нерозривно пов'язаної з французькою культурою та її «районуванням». FMBL розміщується у Французькому інституті в Лондоні, що міцно розміщує його в сфері мови та культури та традиційних установ, створених Францією для поширення культури та сприяння розумінню французької мови. Документація FMBL намагається максимально використати дещо нестабільне становище «експорту музики», стверджуючи про можливість створення синергії між лінгвістичними, культурними та комерційними аспектами його діяльності.²³

Висновки до розділу 3

У 1981 році Антуан Енніон вже уточнював традиційне переконання, що французька музична індустрія повністю перебуває під впливом «англосаксонської» олігополії музичних гігантів.²⁴ З початку 1980-х років дебати про те, хто контролює світовий музичний бізнес, очевидно, дедалі більше забарвлюються аргументами щодо глобалізації, а спроби французької держави заохочувати французьких музичних продюсерів та дистриб'юторів дедалі більше спираються на теорії культурного винятку та захисту французької мови та культури (включаючи музику). «Вразливість» французької музичної індустрії є результатом як загрози з боку основних музичних та медійних конгломератів, де домінують США, так і її власної складності та архаїзмів, але ці складності та архаїзми також є джерелами сили та інноваційних стратегій для захисту французької музики та культури. Наприклад, роль держави та французький підхід до управління музичними правами та фінансування культури забезпечують Францію структурами та принципами (Бюро експорту музики, SACEM, віра в культурну специфіку Франції), які одночасно зміцнюють музичний бізнес Франції та дозволяють Франції відігравати провідну роль у дискусіях на рівні ЄС щодо

того, як Європа може захистити себе від культурної та комерційної гегемонії США. Консорціуми під керівництвом Франції, такі як Vivendi-Universal, також, як не парадоксально, показують шлях розвитку світової музичної індустрії на економіку культурних продуктів та переосмислення традиційних уявлень про культурну глобалізацію та захист національної культурної ідентичності.

РОЗДІЛ 4

ПОПУЛЯРНА МУЗИКА НА ФРАНЦУЗЬКОМУ РАДІО ТА ТЕЛЕБАЧЕННІ

Музика, як популярна, так і «серйозна», звичайно ж, була присутня на французькому радіо та телебаченні з найперших днів існування обох медіа. Розваги, музичні чи інші, поряд з новинами та інформацією, а також освітні функції передачі культури, були важливою місією, пов'язаною як з мовленням у Франції, так і в інших західних країнах. І важливим елементом західної розважальної традиції, звичайно ж, є популярна музика. Хоча технології, пов'язані з мовленням, були загальнодоступними в розвинених економіках Західної Європи та Північної Америки приблизно в один і той самий час, французьке суспільство та політика розвивалися інакше, ніж у сусідніх країн. Наприклад, головною відмінністю між Францією та Великою Британією була, по-перше, роль держави в суспільстві, в цьому контексті, у контролі, обмеженні та регулюванні систем мовлення, а по-друге, ставлення уряду до незалежного комерційного сектору, який створює конкуренцію традиції суспільного мовлення. Останнім часом, оскільки глобалізація має тенденцію до розмивання національної автономії в системах мовлення та загрожує національній культурній ідентичності, а оскільки глобальна культура поширюється переважно англomовними культурними явищами та багатонаціональними компаніями, ідеологічним домом яких часто вважається Сполучені Штати Америки, ще одним французьким «винятком» стала турбота про захист позиції французької мови у Франції та світі. Ця турбота набула політичної форми у вигляді протекціоністської політики щодо французьких культурних продукцій та національних ЗМІ, які їх транслюють. Отже, французька кіноіндустрія та французька індустрія популярної музики та трансляція французької популярної пісні, наприклад, в одному випадку стали предметом міжнародних торговельних переговорів, щоб запобігти тому, щоб імпорту культурної продукції розглядався як автомобіль або шматки мила, а в іншому випадку – підлягав юридично закріпленим квотам для обмеження конкуренції з боку американської чи британської популярної музики. Хоча деякі з цих тем

стосуються як медіа, так і способів, якими вони трактують популярну музику, у цьому розділі окремо розглядатиметься радіо, а потім телебачення, розглянувши спочатку хронологічно раніший засіб масової інформації – радіо.

4.1. Французька популярна музика на радіо

Щоб зрозуміти взаємозв'язок радіо та музики у Франції сьогодні, слід звернути увагу на період, коли телебачення не було конкурентом, тобто до 1960-х років, та на ключовий період змін у 1980-х роках. Основні фактори, що вплинули на зміну профілю програм популярної музики на французькому радіо в ці періоди, а отже, і на внесок популярної музики у винятковість Франції (способи, якими Франція визначала себе як відмінну від інших європейських країн), були такими: по-перше, відносна нестача радіостанцій у період до 1981 року та їхня концентрація на програмах для масової, загальної аудиторії; по-друге, створення нового незалежного та комерційного радіосектору після прийняття законодавства 1981 року, яке призвело до швидкого збільшення кількості каналів музичних програм та сегментації аудиторії спочатку за віком, а пізніше також за музичним жанром; і, нарешті, запровадження суворих лінгвістичних квот на музичне радіо в середині 1990-х років – як частина давньої французької традиції лінгвістичного та культурного протекціонізму – що фактично обмежувало кількість британської та американської популярної музики, яку могли відтворювати французькі станції, тим самим надаючи рекламний поштовх внутрішній французькій музичній індустрії. Таким чином, існують три періоди, які визначають програми популярної музики на французькому радіо, періоди, сформульовані законодавчими змінами.

До 1981 року: обмежена кількість радіостанцій для популярної музики

У міжвоєнний період, коли радіо ставало засобом масової інформації, конкуренція між державними радіостанціями та, з 1923 року, приватним сектором, дозволила розвинути ситуацію, коли контрастні тони та функції відрізняли комерційні радіо, такі як Radio Cite, від державного радіо. У той час як останнє було серйозним і зосереджувалося на інформації та передачі переважно високої

культури поступово зростаючій аудиторії, яка мала доступ до радіоприймача, інше зосереджувалося на розважальному радіо та популярній аудиторії. Комерційне радіо трансливало популярну музику, спочатку в прямому ефірі з французької традиції мюзик-холів, а пізніше записану з французьких фонографічних продуктів. Традиція мюзик-холів розвивалася в міжвоєнний період. Найвідомішими паризькими мюзик-холами були Casino de Paris та Folies Bergere, а післявоєнні Bobino та Olympia. Марк стверджує, що вони створили зірок різного рівня, таких як Моріс Шевальє та Містенгет, здатних виступати на сцені, у кіно, а потім, звичайно, на радіо, і що вони принесли нові види музики з Америки з Бечетою та Жозефіною Бейкер. Основою пізнішого мюзик-холу, наприклад, створеного найвідомішим післявоєнним імпресаріо мюзик-холів Бруно Кокватріксом (1910-79), який керував Олімпією, була серія вечорів, присвячених одному виконавцю, або де зірка виступала протягом другої половини. Такі зірки, як Беко та Жак Брей, були створені своїми виступами в Олімпії; вони придумали свої імена під час своєї першої появи у 1954 та 1958 роках відповідно. Коли Джонні Голлдей досяг свого першого успіху в Олімпії в 1961 році, він уже мав хітовий запис, а радіошоу, такі як Salut /es sorains, вже почали просувати записи. 1 Енциклопедія Quid 1992 року зафіксувала 27 музичних залів, які досі працювали в Парижі. Пов'язаний успіх музичного залу та індустрії звукозапису мав сприяти розвитку музичних радіопрограм.

Повоєнна «державна радіомонополія»

У період з кінця Другої світової війни до приходу до влади Міттерана у 1981 році розвиток французької народної музики зазнавав впливу відносної нестачі ліцензованих радіостанцій у Франції. Ті, що існували, були жорстко контрольовані урядом, і домінувала певна культурна ідеологія. Патерналістська прихильність французького громадського радіо до програмної політики привілеїв елітної культури обмежувала можливості для французької популярної музики. «France Culture» та «France Musique», станції високої культури та низької аудиторії, були пустелями популярної музики. Єдиною станцією для загальної аудиторії, де популярну музику можна було почути в різний час доби, була France

Inter. Однак музичні програми, як і зараз, також мали ділити ефірний час з усіма іншими видами програм (новини та поточні події, драми, ігрові шоу, гумор тощо), які мала забезпечувати одна станція для загальної аудиторії. Пояснення цієї ситуації було політичним. Оскільки французьке суспільство та уряд повернулися до певної нормальності після німецької окупації Другої світової війни, колабораціоністського режиму Віші та поступового звільнення території з червня 1944 року, прогресивний уряд, що виник з Руху Опору, під домінуванням лівих, був незадоволений тим, щоб дозволити будь-яке мовлення повертатися до рук «грошової влади та великого бізнесу». те, що згодом було названо державною монополією мовлення, було запроваджено та вдосконалено наступними урядами як Четвертої, так і П'ятої республік. Зокрема, президент де Голль, починаючи з 1958 року, усвідомлював важливість безпосереднього спілкування з ширами французьких громадян у своєму новому президентському стилі режиму, П'ятій республіці. Обхід парламентської та партійної політики означав використання засобів масової інформації для безпосереднього спілкування з французьким народом. Твердо вірячи в сильну централізовану державну владу, де Голль та його наступники-консерватори неохоче відмовлялися від монополії суспільного мовлення. За іронією долі, лише після обрання першого лівого президента Республіки в 1981 році та встановлення уряду, в якому домінували соціалісти (включаючи чотирьох комуністичних міністрів), державна монополія була зруйнована, і велика кількість незалежних станцій отримала дозвіл.

Особливістю радіомовлення, яка мала найбільший вплив на розвиток та просування популярної музики в цей період, було мовлення з-за кордону. Повоєнна державна радіомонополія була в цьому сенсі міф. Французькою мовою розмовляють у країнах, що межують з Францією, і комерційні радіооператори мають франкомовний ринок, який можна використовувати всередині Франції, транслюючи розважальне радіо з сильним музичним змістом до Франції з передавачів, розташованих одразу за кордоном. З Люксембургу, з 1933 року, з Монако з 1943 року, з Саарланду в Німеччині з 1955 року та з Андорри з 1958 року, схід, південний схід, Париж та північ, а також південний захід – фактично

більша частина Франції – мали хороший довгохвильовий прийом комерційного радіо та альтернативний та більш популярний варіант радіоновини та розваг.

Конкуренція, яку відчувало державне радіо та його господарі з боку цих периферійних станцій, була настільки високою, що французи мали контрольний пакет акцій у деяких з цих «незалежних» станцій та частковий інтерес в інших.

Терпимість до існування цих периферійних станцій була такою, що їм невдовзі дозволили створювати студії в Парижі та використовувати виділені лінії, що належать державній телефонній компанії, для зв'язку зі своїми передавачами. Однак RTL, Radio Monte Carlo, Europe 1 та Sud-Radio мали лише по одній універсальній станції, тому, хоча поп-музика мала вихід для молодих французьких слухачів, периферійні станції також відчували комерційний тиск, щоб транслювати на всю французьку аудиторію, щоб, як комерційні станції, залучати дохід від рекламодавців, які бажали продавати свої послуги тим, хто в 1950-х, 1960-х і 1970-х роках все ще тримав сімейний гаманець.

Тому музичне радіо ще не було окремим «жанром». Ті програми популярної музики, що залишилися у французькій спільній пам'яті, просували музику, яка була або на межі, або центральною для цього, особливо французького жанру «шансону». Його представники, від Тренети та Піаф, через Азнавура та Монтана, до Брея та Брассенса, зверталися до дуже широкої аудиторії, як за віком, так і за культурним походженням, так само, як мовлення не диференціювало, проте, сегментуючи масову аудиторію.

Тим не менш, у 1960-х роках французькому радіо стало неможливим ігнорувати рок та поп-музику, оскільки, по-перше, французька індустрія звукозапису музики та музичне видання, що тільки зароджувалося, випускали французькі версії британських та американських хітів, чарт продажів у топ-20 та просували французьких зірок, таких як Джонні Голлідей, Сільві Вартан, Едді Мітчелл, Дік Ріверс, Клод Фрамуа, Шейла та інші. Дійсно, Europe 1, починаючи з 1959 року з програмою «Salut les copains» (Привіт товаришам), швидко завоювала величезну молодіжну аудиторію завдяки програмам, що стрімко стрімко зростали в чартах.

Успіх нових молодіжних музичних програм Europe 1 слід розглядати в контексті нової портативності радіо завдяки розвитку транзисторів саме в цей час, що дозволило новій молодіжній аудиторії винести радіо та музику з вітальні чи кухні у власний простір, зокрема на вулицю.

1980-ті та 1990-ті роки: нові радіостанції та більша музична спеціалізація

Соціальний попит на більш диверсифіковану модель спеціалізованого радіомовлення для задоволення потреб регіонів або менших населених пунктів, а також певних музичних смаків, був усвідомлений занадто пізно Radio France, громадською радіомережею, хоча вона створила в 1980 році три експериментальні місцеві радіостанції та паризьку поп-музичну станцію Radio 7. Остання не мала достатньо часу, щоб зарекомендувати себе (на відміну від британського Radio 1), перш ніж незалежне радіо захопило її. Радіо 7 мало втратити більшу частину своєї аудиторії протягом семи років і бути закритим. Те, що існувала суспільна потреба в більшій кількості музичних радіостанцій, можна побачити з досвіду піратського радіо в 1970-х роках. Протягом кількох років уряд Жіскара д'Естена займав жорстку позицію щодо кількох операторів піратських радіостанцій, які намагалися зруйнувати державну монополію, граючи поп-музику, яка не отримувала багато ефірного часу на існуючих станціях. Знадобилися політичні зміни у формі перемоги лівих на президентських та парламентських виборах 1981 року, щоб принести обіцянку кардинальних змін у мовленні в багатьох інших секторах соціального та економічного життя Франції.

Основним поштовхом для цих нових радіо було музичне. З обіцянкою прийняття законодавства уряд Міттерана терпів «безкоштовне місцеве радіо» протягом року, перш ніж початкова анархістська ситуація була поступово врегульована новим органом ліцензування мовлення, який виник із законодавства липня 1982 року про «свободу комунікації». Незалежне радіо спочатку означало некомерційне, місцеве FM-радіо, але до 1984 року було дозволено рекламу, а до 1986 року – об'єднання місцевих станцій у національні комерційні мережі.² Не лише станції Radio France відчували конкурентний тиск з точки зору аудиторії. Старі периферійні станції RTL, Europe 1 та RMC втратили доходи та частку ринку

і швидко подали заявки на отримання FM-ліцензій для створення мереж відповідно до нового законодавства.

Незалежне радіо у 1980-х та 1990-х роках: англо-американське вторгнення

Хоча деякі нові комерційні станції скористалися новою свободою комунікації у формі розмовного радіо, багато хто цікавився радіо з комерційних причин і вважав, що формат, який найлегше знаходив свою аудиторію, був «музикою та новинами», переважно музикою, орієнтованою на молодь та молодших дорослих, за зразком американського радіо. Спочатку французьке радіо було сформоване виключно під вікову аудиторію: до 25 років, 25-45 років та старше 45 років. Мережа NRJ Жан-Поля Одекру, орієнтована на молодіжну аудиторію, стала найуспішнішою як за кількістю слухачів, так і за комерційним зростанням. Процес комерційної концентрації призвів до створення близько восьми великих національних мереж, що виникли з початкових 1500 або близько того місцевих станцій. NRJ, Skyrock та Fun конкурували за молодіжну аудиторію; Серед молодіжних радіостанцій були Cherie FM, а також мережі, захоплені периферійними регіонами під назвами Europe 2 та RTL 2. Старший сегмент обслуговувався Nostalgie, а після різних змін формату в пошуках аудиторії – RFM. Французькі комерційні формати стали більш музично спеціалізованими та диференційованими лише у 1990-х роках. Це відбулося після другої хвилі концентрацій та поглинань, яка залишила французький комерційний радіосектор у руках трьох основних медіагруп, кожна з яких контролює головну мережу в кожному віковому діапазоні: Europe Communications Group володіє Europe 1 (новини та спорт), Skyrock (молодь); Europe 2 (молодь), RFM (дорослі, «золото»), група CLT-UFA володіє універсальним RTL, молодіжною мережею RTL2 та молодіжним Fun Radio; Відносно новачок на радіо, група Baudouin володіє NRJ (молодіжна аудиторія), Cherie FM (молодіжна доросла), Nostalgie (музика для дорослих) та музично-гумористичною мережею Rire et Chansons.

Цей період зростаючої концентрації власності та конкуренції за слухачів призвів до ситуації, коли три основні національні комерційні молодіжні музичні

мережі приділяли все менше і менше ефірного часу французькій популярній музиці (дані за червень 1992 року показали, що 13 відсотків прослуховувань французької музики припадало на NRJ, 8 відсотків на Skyrock, 7 відсотків на Fun). З міркувань комерційної конкурентності ці мережі обережно пропонували своїм слухачам нових і відносно невідомих французьких виконавців і надавали перевагу переважному асортименту вже успішної британської та американської музики. Наприклад, 8 лютого 1996 року консервативна щоденна газета Le Figaro опублікувала статтю Клода Дюнетона під назвою «Десять загроз французькій мові». У ній він каже: «Нація або діти, які розмовляють французькою мовою, є культурною нацією, яка перебуває під загрозою зникнення» [нація, де діти більше не чують людей, що розмовляють французькою мовою, буде культурно небезпекою]. Новини про втрату французької популярної музики з молодіжного радіо було достатньо для реакції «моральної паніки» у французькому культурному істеблішменті, комерційної паніки у французькій музичній індустрії та поспішного звернення до традиційного засобу – політичного контролю у вигляді закону, що закріплює лінгвістичні квоти на популярні пісні, що транслюються французьким радіо».

Мовні квоти та захист французької музичної культури

Сам закон, так звана «поправка Пельхата», був прийнятий до французького законодавства як частина ширшого Закону про реформу мовлення 1 лютого 1994 року. Він встановив для всіх французьких радіостанцій обов'язковий мінімум 40 відсотків французькомовних пісень у їхніх популярних музичних програмах у той час доби, коли є значна аудиторія слухачів (з 6:30 до 22:30). У межах цього 40-відсоткового мінімуму французьких пісень існувала додаткова вимога до радіостанцій надавати ефірний час, принаймні половину квоти, новим талантам («nouveaux talents») або нещодавно виданим записам («nouvelles productions»).

У результаті до вересня 1998 року французький регулятор дорожнього мовлення (le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel або CSA) заборонив регіональному радіомовленню вести мовлення протягом одного дня після постійного порушення умов його ліцензії, через надмірне відтворення пісень англійською мовою. Того ж

року іншим національним та регіональним мережам було винесено десять остаточних попереджень. У 1999 році CSA винесла ще більше остаточних попереджень французьким комерційним радіостанціям. Тим не менш, протягом двох років між прийняттям законопроекту та повним впровадженням його положень, CSA або просто поновила ліцензійні угоди 1300 незалежних радіостанцій, якщо вони вже дотримувалися квоти, або змінила їх шляхом переговорів, щоб вони поступово відповідали новому закону до його набрання чинності. Слід зазначити, однак, що окрім широко розрекламованої культурної та лінгвістичної мотивації цього законодавства, існувала також комерційна та економічна мотивація, пов'язана із захистом французької музичної індустрії. Економічні та комерційні проблеми, які поставили радіоквоти на політичний порядок денний, показують, наскільки музична індустрія залежить від радіо. У 1990-х роках Франція була п'ятим за величиною ринком продажу музичних записів (після США, Японії, Німеччини та Великої Британії). Французький ринок сильно зріс у 1980-х роках під впливом появи СО, доступу музичної індустрії до телевізійної реклами та зниження вдвічі ставки ПДВ, що застосовується до записів.

Однак на початку та в середині 1990-х років ринок демонстрував дуже помірне зростання, навіть стагнацію. 3 На стадії розгляду в комітеті Закону про реформу мовлення 1994 року Французька асоціація виконавських прав (SACEM) та французька індустрія виробництва записів надали докази зв'язку між радіопостановками та продажами записів, які нещодавно знизилися. Ключовим фактом було те, що між 1988 і 1992 роками продажі музичних записів французького виробництва відставали від продажів нефранцузьких компаній на внутрішньому французькому ринку (імпорт записаної музики, за винятком класичної музики, перевершував продажі французьких дисків на 10 відсоткових пунктів, тоді як кількома роками раніше ситуація була зворотною). Міжнародна музична індустрія, звичайно, перебувала під впливом англо-американської музики. Водночас, коли продажі падали, французька поп-музика (як видно вище) отримувала менше ефірного часу на молодіжному радіо. Зокрема, незалежні

французькі продюсери записів страждали. Оскільки існувала загальноприйнята кореляція між алеєю та радіо-списками відтворення, музична індустрія виступала за регулювання радіо, щоб врятувати французьку національну музичну індустрію від наслідування прикладу Бельгії, Голландії, Скандинавії та Німеччини, які майже зникли. Було наведено приклад лінгвістичних квот у Квебеку. Ці економічні проблеми збігалися з набагато потужнішими та давнішими культурними проблемами, які надавали їм політичної легітимності. Існування мовного законодавства, мабуть, можна зрозуміти лише з точки зору культури, де англійська не є рідною мовою. Рішення квотування є давнім та ширшим культурним протекціонізмом, пов'язаним із занепокоєнням щодо статусу французької мови в сучасному світі та її зв'язку з національною ідентичністю.

Мова для Франції є набагато більшим символом національного суверенітету, ніж французька валюта. У рік Маастрихтського договору, коли Франція підписала втрату франка та прийняла євро, парламент прийняв конституційну поправку, яка гласила: «Мовою Республіки є французька».⁴ Найбільшим страхом було те, що французька мова може бути зведена до статусу мови другого сорту, а з нею — французька культура та сама Франція.

Ключовою культурною сферою, де англо-американські впливи, очевидно, переймали французькі, була популярна музика, і це вважалося важливим, оскільки популярна музика у традиційній французькій формі «шансонів» цілком щасливо вписується в визначення культури французького істеблішменту. Брассенс був нагороджений премією за поезію від Французької академії в 1967 році; Трене був нагороджений Орденом Почесного легіону. На відміну від повоєнної американської популярної музики, де ритм і ритм були найважливішою рисою, французька пісня характеризувалася важливістю лірики, тексту, і тому була ближчою до високих культурних літературних жанрів. Пісня не розглядалася як відокремлена від високої культури (на відміну від Британії) і була дуже продуктивною сферою французької художньої творчості з моменту зародження радіо та індустрії звукозапису. Тому нові побоювання щодо зменшення впливу французької мови на молодіжне музичне радіо та супутній шкідливий вплив на

творчість у французькій популярній музиці поставили французьку пісню на порядок денний традиційного французького культурного протекціонізму.

З точки зору самих радіостанцій, молодіжне радіо мало найбільше проблем із регулюванням. Найпопулярніші національні мережі, орієнтовані на молодь віком від 15 до 25 років, такі як NRJ, Skyrock або Fun Radio, побудували свою аудиторію на музичному раціоні, що містить високу частку американського року та попу. Станції, яким було важко досягти квоти, зазвичай стверджували на свій захист, що для їхньої цільової аудиторії виробляється недостатньо французьких записів, або принаймні недостатньо якісних. NRJ стверджувала, що хоча французький репертуар для дорослої аудиторії дуже багатий, молодіжні радіостанції застрягли між репом та бойз-бендами, і було дуже мало що грати.⁵ Fun Radio відреагувало, запровадивши більше телефонних дзвінків у вечірній прайм-тайм, частково як спосіб розширити обмежену кількість доступної французької музики до 40 відсотків решти програм.⁶

Один з головних конкурентів Fun, мережа Skyrock, бачачи труднощі, з якими вона зіткнеться, досягнувши 40-відсоткової квоти, радикально змінила свій формат у 1995 році, зробивши ставку на французьку реп-музику. Її відсоток репу зріс з 35 відсотків у 1995 році до 50 відсотків у 1996 році та до 75 відсотків наприкінці 1990-х років. Її аудиторія зростає, і це сприяло значному зниженню французького репу.⁷

Музична індустрія розглядала квоти як поштовх для нової музики. Французький реп та хіп-хоп перебували у фазі розвитку, що збіглася з квотами. Після одного року дії квот продажі зросли з 45% до 52% від загального обсягу продажів музики.⁸

Найбільше виграли сингли. Вердикт SNEP (асоціації, що представляє основних французьких продюсерів звукозаписів) полягав у тому, що квоти, здається, надали нового імпульсу «благодотворному колу» «виробництво-розповсюдження-продажі». SNEP стверджувала, що квоти допомогли французьким музичним продюсерам збільшити свої інвестиції в нові французькі таланти в чотири рази.⁹ Одна зі скарг полягала в тому, що деякі артисти, які

працюють у Франції, такі як Халед, представляють північноафриканські громади та співають арабською або берберською мовами, не враховувалися як частина національного репертуару. Ця скарга набула особливого резонансу в 1998 році, році, коли багатокольорова національна футбольна команда «чорних, білих, синіх» виграла Чемпіонат світу, а ліві та праві називали її представниками нової Франції 1.0.

Протягом першого дворічного періоду моніторингу закон здавався ефективним, оскільки спостерігалось збільшення частки трансляції французьких пісень. Загалом, частка записів французькою мовою зросла з 41% у 1995 році до 45% у 1997 році від загальної кількості відтворюваної музики. Одним непередбаченим наслідком стало зростання одноманітності відтворення французької музики. Звучали ті самі французькі співаки чи гурти та ті самі пісні. Отже, надмірне поширення нових зірок репу, таких як MC Solaar. Однак частка французьких артистів у цілому зросла з 21% у 1995 році до 24% у 1997 році.¹¹ Нові таланти, такі як Tribal Jam та Mad in Paris, Doc Gyneco та Pascal Obispo, пробилися, але загалом кількість виступів нових талантів зменшилася, оскільки нові таланти 1995-96 років (MC Solaar, Axelle Red, Native, Lam) згодом були зараховані до категорії вже встановлених талантів.²¹ З плином часу, таким чином, не спостерігалось очікуваного постійного розширення обсягів записів новими талантами. Однак більшість радіостанцій більш-менш вийшли на новий рівень, на радіо звучало більше французьких пісень, а платівки продавалися. Крім того, 83% французької публіки висловилися за квотування радіо.¹³

Наприкінці 1990-х років розбіжності між музичною індустрією та радіосектором призвели до внесення змін до закону в бік гнучкості. Збільшення диференціації форматів перетворило квоти на жорсткий інструмент. Диверсифікований радіоландшафт, де кількість різних форматів, значно зросла. Більша спеціалізація радіостанцій призвела до диференціації форматів як за віком слухачів, так і за музичним стилем – що диктувалося висококонкурентними умовами. Спеціалізація на певних видах музики, наприклад, танцювальній, означала, що було важко знайти достатню кількість або достатньо якісні

французькі платівки.¹⁴ Проблему проілюстрував один із найсерйозніших випадків порушення закону – випадок регіональної мережі Vibration (розташованої в Орлеані), яка, щоб відповідати закону, спочатку змінила свій формат на більш французький реп, втратила половину своєї аудиторії та повернулася до свого початкового широкого поп- та рок-формату з 60 відсотками нових релізів, але не досягнувши цільового показника в 40 відсотків для французьких записів. Вона стверджувала, що їй потрібно зберегти свою самобутність, щоб не втратити свою аудиторію та не зникнути, і що закон повинен це визнати.

Щоб врахувати диверсифікацію французького радіо та уникнути ризику стандартизації радіо загалом через все більш уніфіковані списки відтворення,¹⁵ CSA висунула ідею «модульованих» квот. У червні 2000 року парламент прийняв поправку до закону, яка мала сприяти поширенню нових виконавців на радіо, але не карати радіостанції, що зосереджуються на музичній спадщині («дорослі» радіостанції). Для певних форматів CSA тепер може надати «відступ», щоб дозволити радіо або скоротити кількість французьких записів до 35 відсотків, якщо відсоток нових талантів досягає 2,5 відсотка від загальної кількості, або відтворювати лише 10 відсотків нових талантів, якщо радіо охоплює 60 відсотків французької пісні загалом.

Музичне радіо у двадцять першому столітті

Диференціація французького музичного радіо врегулювалася, оскільки неминуча економічна концентрація капіталу та конкуренція за аудиторію в межах сектору досягли стану рівноваги на світанку нового століття. Молодіжне музичне радіо (NRJ, Skyrock, Fun) все ще здатне підтримувати французьку музичну індустрію в її нових постановках. Дорослі радіостанції намагалися диференціювати свої формати між молодшими та старшими дорослими, тобто між поєднанням нових та старих пісень, як французьких, так і англо-американських, та однією або двома станціями, такими як RFM, що грають «золотий» рок та поп з 1960-х років. Залишається одна або дві станції, орієнтовані на аудиторію старше 50 років, такі як MFM або Chante France або державна

мережа France 5 leue, які мають вищий відсоток французької пісні та, власне, вищий відсоток традиційного «шансону».

Питання квот говорить нам про те, що Франція має різноманітну та процвітаючу радіо індустрію. Це говорить нам про те, що хоча інтереси музичної індустрії та радіо симбіотично пов'язані, вони не ідентичні. Вони також показують, що теорії та моделі культурного імперіалізму живі та процвітають у Франції, і що це може відображати домінування старшого покоління французьких керівників, а не маси молодого покоління слухачів. Радіоквоти є частиною набагато ширшого занепокоєння французьких еліт щодо національної ідентичності та лише одним із низки політичних інструментів, що втілюють захист французької мови та, зрештою, національної ідентичності. Однак, хоча французькі еліти охоче застосовують поняття культурного імперіалізму до відносин США із Західною Європою, французька молодь була захоплена американською культурою у післявоєнний період.

Зрештою, ця справа нагадує нам, що, хоча національна ідентичність може бути набагато більш виразною проблемою у Франції, ніж у більшості інших сучасних держав, питання ідентичності є центральними для популярної музики, радіо та засобів масової інформації загалом.

4.2. Популярна музика на французькому телебаченні

Часто вважається, що телебачення замінило звукове радіо як ключовий розважальний засіб кінця ХХ століття. Що стосується популярної музики, зв'язок не такий простий. Як буде видно, телевізійні програми популярної музики певним чином імітували та наслідували тенденції, встановлені на радіо. Як і радіо, телевізійні програми популярної музики довгий час страждали від нестачі каналів, а отже, і ефірного часу. Двома іншими основними факторами, що вплинули на зміну ставлення французького телебачення до популярної музики як контенту, були, по-перше, пізня комерціалізація телебачення зі створенням незалежних ефірних каналів у середині 1980-х років та приватизація каналу з найбільшою

аудиторією TFI у 1987 році, що створило сильний незалежний сектор, повністю залежний від доходів від реклами і тому потребує залучення великої аудиторії; і по-друге, європейське законодавство щодо квот на програми французького та європейського виробництва, що запроваджувалися на телебаченні з 1990-х років, які мали обмежувальний вплив на музичні програми. У комерційному та правовому контексті, створеному цими факторами, два основні телевізійні явища структурували музичне телебачення: французька телевізійна традиція вар'єте та довге очікування на спеціалізований французький музичний канал.

Популярна музика та «вар'єте» в епоху суспільного телебачення

Жанр під назвою «Varietes» був, принаймні до розширення телевізійних каналів з середини 1980-х років, ключовим засобом телевізійної трансляції популярної музики у Франції. Жанр був запозичений з радіоформату, який сам по собі був запозиченням з мюзик-холу. Спочатку телебачення просто знімало такі виступи, навіть радіошоу. Такі назви, як Radio Parade та Music Hall ala TV, не залишають сумнівів щодо браку креативності на ранніх етапах використання телевізійного засобу.¹⁷ Існує сильна традиція транслювати шоу з театрів мюзик-холів, таких як Олімпія. З 1956 року конкурс пісні Євробачення став одним з головних щорічних заходів, тому конкурси зіркових шоу були популярними в 1960-х роках, наприклад, Petit Conservatoire Мірей (також натхненна радіо).

Джонні Голлідей, Мірей Матьє та Тьєррі Ле Люрон вперше потрапили до національної аудиторії таким чином. Гучковий гармонік Альберт Райснер був популярним ведучим у 1960-х роках. Варіантом формату вар'єте у 1960-х роках був прямий спецвипуск, присвячений одній зірці, або гібридне недільне післяобіднє сімейне шоу Dimanche Martin у 1970-х і 1980-х роках, записане перед живою аудиторією в театрі. Воно включало традиційні елементи мюзик-холу (пісня, танець, гумор та спеціальні номери), а також ігрове шоу та дитячий конкурс талантів, що проводилися разом зірковим ведучим Жаком Мартеном.

Пізніше вар'єте перетворилося на частково ток-шоу, частково вар'єте, як-от «Le Grand Echiquier» Жака Шанселя та «Champs Elysees» Мішеля Друкера у 1980-

х роках, а два десятиліття потому — «Vivement Dimanche» Друкера. Ці шоу також обертаються навколо зіркового ведучого-інтерв'юера або конферансьє, який має своїх власних гостей, свою власну команду та свій власний стиль; таким чином, забезпечуючи безперервність шоу, і записуються перед живою аудиторією, двоє з яких є невеликою аудиторією в студії.

Вар'єте – це, по суті, сімейне телебачення, і не випадково, що пік його популярності припав на той час, коли існував лише один чи два канали, а мовлення було обмеженим, тому можливості для вузького охоплення нішевої аудиторії були обмежені. Такі зірки, як Анрі Сальвадор та Жільбер Беко, можна було вважати привабливими для сімейної аудиторії. У середині 1960-х років відбувся значний стрибок у кількості телевізорів у французьких домівках: з 6 мільйонів у 1965 році до 16 мільйонів наприкінці 1970-х років. Другий канал запрацював у 1964 році, а третій канал (з деякими регіональними програмами) – у 1972 році. Лише в середині 1980-х років Франція побачила величезне розширення пропозиції програм з дерегуляцією державної телевізійної системи. Контрольована державою монополія на громадське мовлення була порушена зі створенням у 1984 році передплатного каналу Canal Plus, а в 1986 році п'ятого та шостого комерційних приватних каналів (п'ятий канал мав збанкрутувати та припинити мовлення у 1992 році). У цей період також відбулося збільшення годин мовлення. Однак головним розривом із традицією стала приватизація та комерціалізація каналу з найбільшою аудиторією, першого каналу TFL, у 1987 році, що принесло набагато більше грошей та конкуренції наземному телебаченню.

Традиційний жанр телевізійних вар'єте не зник за одну ніч. Він отримав поштовх завдяки створенню комерційного телебачення. Letailleur простежив історію жанру протягом 1980-х та 1990-х років. У 1980-х роках у Франції стало чути більше міжнародної музики, особливо американської та британської, та ширший спектр музики загалом після змін, обговорюваних вище, на радіосцені. Це неминуче вплинуло на телевізійні програми. Тоді як типові сімейні вар'єте-шоу суботнього вечора, такі як ті, що проводила Саша Дістель (Шоу Саші), за

американським зразком, але з переважно французькими талантами, такими як Брассенс і Монтан, а також гостями, такими як Дюк Еллінгтон, були замінені новими обличчями та новим тоном. Нову еру сповістила в 1982 році на другому каналі програма «Діти року», яка представила панк, хард-рок та нью-вейв, і задала новий тон, на якому розвинувся Антуан де Кон (серед інших) на Canal Plus та деяких комерційних каналах. Це стало початком поділу аудиторії за віком у телевізійних музичних програмах. Вар'єте більше не могло бути використане для залучення всіх вікових груп. В епоху зіркового ведучого як ключа до аудиторії, головний комерційний канал TF1 «купував» ключових фігур у каналів суспільного мовлення та програмував більше вар'єте-шоу в ключовий період для аудиторії після основних (20:00) вечірніх новин, сподіваючись утримати аудиторію на весь вечір. Регулювання дозволяло дві рекламні паузи в таких шоу, тоді як одна була максимумом для кінофільму. У 1990 році 42 відсотки вар'єте-шоу транслювалися в цей час вечора.¹⁸ Була запроваджена нова структура шоу, щоб зменшити ризик втрати аудиторії через перемикання каналів за допомогою нещодавно доступного пульта дистанційного керування: зірки, про яких оголошували на початку, з'являлися пізніше, часто в кінці шоу. Ключовим ім'ям тут є Мішель Друкер з Єлисейських полів.

Перший показ відеокліпу Майкла Джексона «Thriller» у 1983 році на Єлисейських полях став ще однією віхою у французькому музичному телебаченні. Він повернув певну кількість молодих глядачів до вар'єте, оскільки програмував молодіжну музику, а також передвістив новий жанр і новий тип телебачення, який підхопив комерційний канал M6 (див. нижче). Спочатку це призвело до залежності телебачення від зірок, які вийшли з програм провідних музичних радіостанцій, а також до звинувачень музичної індустрії в тому, що телебачення просто використовує відомих музичних зірок і не ризикує з новими талантами. Ситуація ще більше ускладнилася прийняттям законодавства, яке встановлює мінімальні квоти на французькі та європейські «аудіовізуальні твори».

Вплив телевізійних квот на жанр вар'єте

Уругвайський раунд переговорів ГАТТ (1986-93) завершився натхненним Францією захистом Європейським Союзом кіно- та телевізійних програм як художніх продуктів, а не як звичайних споживчих товарів. Ці успішні переговори дозволили розглядати культурні продукти як «культурний виняток» з правил вільної торгівлі і тому потенційно підлягати квотам або іншим формам протекціонізму. Під тиском Франції це поняття культурних квот було застосовано до аудіовізуальної політики Європейського Союзу через директиву «Телебачення без кордонів» 1989 року та її перегляд у 1997 році, принаймні у формі політичного прагнення, вираженого «де це практично можливо». Це дозволило Франції юридично підтримувати власні квоти на програми європейського виробництва^{1.9}

Указом від 17 січня 1990 року телеканали, як громадські, так і приватні/комерційні, були зобов'язані щорічно транслювати певний обсяг матеріалів європейського виробництва та франкомовного виробництва. Що стосується популярної музики, то вар'єте не враховувалося серед цих місцевих квот. 15 відсотків обороту попереднього року мало бути спрямовано на створення нових французьких творів.

Кожен канал мав транслювати 120 годин французьких або європейських програм, починаючи з пікового часу з 20:00 до 21:00. Фактично це означало від 60 до 80 вечорів, зарезервованих для телефільмів або журнальних програм. Як зазначає Летайєр, якщо додати кінофільми та спортивні події, залишається дуже мало часу для розваг, таких як вар'єте-шоу в цей вечірній час на основних каналах аудиторії. 20 Крім того, популярним став новий телевізійний жанр, який ще більше скоротив трансляцію популярної музики в прайм-тайм на великих каналах: реаліті-шоу, чи то пов'язане зі злочинністю, пошуком зниклих безвісти людей, чи психотерапією для ексгібіціоністів^{2.1} Вплив вищезгаданої зміни на вар'єте-програми можна побачити за цифрами, які показують, скільки жанрів з'явилося в 50 шоу з найбільшою аудиторією у 1992 році (2) порівняно з 1990 роком (19).^{2.2}

Радіо знищує зірку вар'єте

Що стосується зв'язку радіо з телебаченням (як показано вище), то в 1990-х роках відбувся перехід до значно вужчого форматування за віком, сегментації

музичних смаків та скорочення діапазону французьких пісень, що відтворювалися. Вар'єте-шоу базувалося переважно на французькій пісні та на різноманітності або діапазоні типів і жанрів пісень. Летайєр стверджує, що вузький музичний діапазон та ексклюзивність смаку, які просував комерційний радіосектор, допомогли знищити вар'єте як основний засіб розвитку французької популярної музики, оскільки аудиторія тих шоу, що залишилися, зменшилася. Варто згадати два музичні шоу, які відрізняються від стандартного формату вар'єте: щоденне буднє денне шоу *La chance aux chansons* на каналі TFI, з 1984 року на TFI, давній шлях, заснований на традиційних французьких піснях (які жодна поважуюча себе молода людина не зізналася б у перегляді), та *Taratata*, з 1993 року на Другому каналі, нічне шоу сучасної музики, де всі виконавці грали наживо та були спрямовані саме на молоду аудиторію. Обидва значною мірою залежали від своїх (дуже різних) стилів від своїх ведучих Паскаля Севрана та Нагі. Перший дуже схожий на стару Францію, а другий, північноафриканського походження, набагато модніший в одязі та мові.

Музика та «пост-телебачення»

Вар'єте традиційно не було жанром, придатним для переробки, в тому сенсі, що, на відміну від кінофільмів чи серіалів, воно не транслювалося у вигляді повторів. Громадський освітній (п'ятий) канал (*La Cinquieme*) розповсюдив два півгодинних музичних та документальних фільми, натхненних зірками музичного залу та шансону від Містенгета до П'єра Перре (*Les Lumieres du Music-Hall*), які є цінним ресурсом для вивчення французької популярної музики та використовують архівні кадри з раннього та новішого телебачення до того, що вони називають (початком) енциклопедії французької пісні.²³ Неотелебачення або пост (сучасне) телебачення, яке можна визначити як самореференційне телебачення - програми, що говорять про себе в самопрославляючій формі, - знайшло спосіб переробки жанру вар'єте як форми ностальгії. Архів лягла в основу програм «*Les rendez-vous du dimanche*» на France3, «*Dansezm aintenant*» на France 2» (зірки минулих епох) та телевізійних архівів, а також круглого столу

гостей, щоб згадати уривки з «Telle est la tile» (TFI). Однак ці програми проіснували недовго.

Спеціалізовані музичні канали: Франція проти Америки

З середини 1980-х років багато говорили про створення телевізійного каналу, присвяченого музиці, особливо французькій, який би пов'язувався з французькою музичною індустрією так само, як Canal Plus був пов'язаний з французькою кіноіндустрією. Це розглядалося як відповідь на запит аудиторії, а також як спосіб захисту та просування іншої французької культурної індустрії. Частково це було досягнуто завдяки французькому безкоштовному телебаченню. Створення американського глобального музичного каналу MTV для розповсюдження через супутник та кабель стало подальшим поштовхом до створення французького конкурента.

Пошук комерційного музичного каналу на ефірному телебаченні.

У 1990-х роках, частково у відповідь на проблему квот, обсяг сучасної популярної музики, що транслюється на безкоштовному ефірному телебаченні, зменшився на 16 відсотків за десятиліття. Особливо винні два комерційні канали, які показали різке падіння: основний аудиторійний канал TF1 скоротився зі 197 годин до 77, а Canal Plus - з 329 до 26 годин. Громадське телебачення, з іншого боку, збільшило свої програми з 302 до 480 годин, особливо на своєму популярному аудиторійному каналі.²⁴ Частка музичних програм на ефірних каналах низька, 6,9 відсотка від загального ефірного часу (з яких 1 відсоток присвячено класичній музиці). Для порівняння, 12,1% присвячено кіно, 4,7% – спорту та 9,5% – новинам та поточним справам.²⁵ Ця ситуація підкреслює постійну важливість ефірного комерційного каналу M6 для меншинної аудиторії, музичні програми якого, безумовно, дещо скоротилися в 1990-х роках, але з 2614 годин у 1990 році до 2400 годин у 2000 році. Однак M6 не є таким спеціалізованим музичним каналом, як дехто сподівався.

Коли в березні 1986 року були створені перші безкоштовні комерційні канали, франшизу шостого каналу було надано консорціуму, до складу якого входили рекламне агентство Publicis та радіомовник NRJ. Франшиза передбачала,

що вона має бути орієнтована на людей віком до 25 років (які мало дивляться телебачення) та мала присвячувати половину свого ефірного часу музиці, публікувати 100 музичних відеокліпів на рік та присвячувати 50 відсотків свого ефірного часу програмам французького виробництва. Цей довгоочікуваний зв'язок між індустрією популярної музики та телебаченням був однак недовгим. Зміна уряду протягом трьох місяців після відкриття каналу дозволила новому прем'єр-міністру Шираку, в рамках змін в медіаландшафті, створених соціалістичними урядами, що йдуть у відставку, перерозподілити франшизи для нових комерційних каналів більш політично прийнятним партнерам. Замінний канал мав бути менш виключно музичним.

М6 та молодіжна музична аудиторія

Нову франшизу виграла компанія Metropole TV (M6), якою керують люксембурзька компанія CLT та французька комунальна компанія Lyonnaise des Eaux, а головує Джин Друкер. Телеканал погодився підтримувати молоду цільову аудиторію (від 15 до 35 років) та присвячувати 40 відсотків свого програмного часу популярній музиці, половина якої має бути французькою. Його аудиторія зросла приблизно до 16 відсотків за часткою аудиторії (20 відсотків молодше 50 років), і досягла свого рекорду за всю історію з французькою версією «Великого брата» «Loft Story» у 2001 році (до 38 відсотків у певні вечори) – програмою, яка особливо приваблювала молодіжну аудиторію.²⁶

Орган ліцензування мовлення розглядав M6 як спосіб пропонування музичних програм французькій молодіжній аудиторії, як конкуренцію англomовним музичним каналам на кабельному та супутниковому телебаченні. Спочатку M6 транслював 25 годин популярної музики на тиждень, випускав 100 музичних кліпів на рік та організовував концерти для подальшого ефіру. Його вимога присвячувати 40 відсотків своїх програм сучасній музиці була зменшена до 30 відсотків під час перерозподілу його франшизи у 1996 році. Він поступово намагався перетворити свій імідж на просто відео-музичний автомат, створений такими програмами, як кліпи Boulevard, та просувати свій імідж як універсальний канал. Але його специфіка полягає в ефірному просторі, що надається музичним

кліпам, та інвестиціях у їх виробництво: у 1999 році він транслював 1700 годин відеокліпів та був співпродюсером 150. Він зосереджує свої музичні програми на ранковому, денному та пізньому вечірньому ефірі, а також виходить музичний журнал у прайм-тайм у суботу ввечері.²⁸ М6 також має важливу частку у видавництві музики та спонсорує поп-концерти та фестивалі. Це не телевізійний еквівалент молодіжних музичних радіостанцій, але молодь є його цільовою аудиторією, коли йдеться про музику.

Нові платні телеканали та нішеве мовлення

Кабельні та супутникові канали наслідували фрагментацію суспільного смаку в популярній музиці, яку ми бачили вище. Наприкінці 1990-х років спостерігався стрибок кількості платних телеканалів, оскільки постачальники цифрового супутникового зв'язку CanalSatellite (що належить Canal Plus) та TPS (консорціум, в якому домінує TFI, але також включає громадське телебачення та М6) розпочали мовлення у 1996 році. Практично всі такі канали є тематичними та орієнтованими на більшу аудиторію. З 83 тематичних каналів, схвалених Управлінням з ліцензування мовлення на початку нового століття, дев'ять були присвячені музиці, шість з них — популярній музиці. RFM TV та Fun TV — це канали, що виникли на базі радіостанцій; М6 Musique — це продовження комерційного телеканалу, який найбільш активний у поп-музиці; MTV — це європейська версія американського повністю музичного каналу; MCM — його французький еквівалент; і шостий — Zik. Кожен з них шукає свою нішу на ринку. Fun та RFM прагнуть задовольнити зростаючу спеціалізацію музичного смаку на ринку віком від 15 до 25 років та «золотих старих хітів» відповідно, як підказує їхня радіоідентичність. М6 Musique прагне задовольнити зростаючу спеціалізацію музичного смаку на ринку віком від 18 до 35 років і зосереджує свій канал виключно на музичних відео. Погодинний обсяг популярної музики, доступної зараз на цих каналах, компенсує втрату годин на ефірному телебаченні, але не з точки зору втрати аудиторії.

MCM

MCM був одним із перших каналів поп-музики на кабельному та супутниковому телебаченні, а в 1995 році став каналом з найвищою аудиторією в цій ніші. Він намагався позиціонувати себе, перш за все, на французькому ринку, але прагне розширитися на міжнародному рівні. Його цільова аудиторія — від 15 до 24 років та їхній спосіб життя: окрім музики, він випускає журнали про нові цікаві види спорту (ролер-планери, сноубординг тощо) та про відеоігри. Він прагне використовувати цифрові технології, щоб забезпечити більше інтерактивності у виборі музичних відеокліпів. Поряд з M6 він стверджує, що є єдиним французьким каналом, який прагне просувати нові музичні таланти, тоді як інші канали менше ризикують. Його основним конкурентом є MTV, з 1,5 мільйонами передплатників порівняно з 2,5 мільйонами у MCM. MTV має зірок і транслює лише 1% французів^{3.0}

«Le video-clip» («Відеокліп»)

Французьке музичне відео, як показано вище, є важливим жанром на французькому музичному телебаченні. Можливо, він має англо-американське походження — «Богемна рапсодія» гурту Queen 1975 року зазвичай вважається творцем цього жанру — і, можливо, саме «Трилер» Майкла Джексона нав'язав його необхідність для просування поп-пісень, але у Франції він зараз субсидується державою. Міністри культури Ф. Леотарда та Дж. Ланг у 1987 та 1990 роках створили Національний фонд «відео музики», яким спільно керують Національний фонд кінематографії та Фонд музичної творчості. Також на рівні держави шостий телеканал та його наступник M6 інвестували у виробництво музичних відео. Як і в багатьох інших культурних та мистецьких нішах, французька держава прагне бачити Францію та французьку мову представленими поряд з домінуючими англо-американськими продюсерами та артистами. Якщо комерційних сил недостатньо для гарантування підтримки французької присутності, тоді втрутиться держава — у цьому випадку в новій сфері масової культури.

Висновки до розділу 4.

Музичні програми на радіо та телебаченні перейшли від пропонування відносно стандартизованого набору популярної музики до масової аудиторії, яка пропонує широкий спектр музичних форматів сегментованій аудиторії на окремих, спеціалізованих музичних станціях або каналах. Радіо очолило цю тенденцію та мало більший вплив, ніж телебачення, на розвиток французьких музичних смаків та французької музичної індустрії. З до- та повоєнних часів, коли французи слухали Шарля Трене та Едіт Піаф на своїх лампових радіоприймачах, через 1960-ті роки, коли радіо відіграло провідну роль у знайомстві французької молоді з роком та поп-музикою через французькі кавер-версії американських хітів, до 1990-х років, коли Skyrock допоміг створити французьку форму репу, радіо було ключовим засобом формування французького музичного смаку. Телебачення просто намагалося йти слідом за своїм більш гнучким та старшим братом. Вар'єте, яке довгий час було основним музичним форматом, що пропонувався «сімейній аудиторії», було витіснено більш сегментованими пропозиціями, пропонованими для більш фрагментованої аудиторії, оскільки музичні смаки диверсифікувалися, спочатку за віковими групами.

Випадок популярної музики на французькому радіо та телебаченні ілюструє різні парадокси французької винятковості. Якщо роль французької держави у французькому суспільстві проілюстрована тим, як вона контролювала мовлення ще довго після того, як, наприклад, Велика Британія запровадила незалежне телебачення, одним із наслідків цього етатизму було обмеження кількості та діапазону каналів популярної музики на радіо та телебаченні. Чи обмежувало це розвиток різноманітніших форм французької популярної музики, що виходили за рамки традиційного «шансону», який так довго був основною стравою вар'єте та охоплював покоління та соціальні класи своєю привабливістю? Чи це була рання форма протекціонізму проти, як він боявся, впливу англо-американської культури на корінну французьку культуру, протекціонізму, який пізніше, починаючи з 1990-х років, досить відкрито застосовувався у формі лінгвістичних квот? Французькі реакції на глобалізацію (яку часто ототожнюють з американізацією)

також можна розглядати як парадоксальну. У різні часи американську поп-культуру відкидали як носій загрози національній культурній ідентичності. Серед тих, хто приймає рішення, існувала підозра щодо феномену «yeye» 1960-х років, французької адаптації британських та американських поп-пісень, що отримала широке висвітлення на Radio EuropeNow та певною мірою на французькому телебаченні. Ця підозра виникала постійно в різні історичні моменти, наприклад, у випадку певних американських музичних груп, таких як NTM, та загалом у кількості американських пісень, які почали з'являтися в новому незалежному радіосекторі 1990-х років. Безперечним є захоплення французької молоді аспектами американської музичної культури, від року та поп-музики, через відео Майкла Джексона до гангстерського репу. Зовсім недавно держава намагалася заохочувати та навіть субсидувати виробництво певних англо-американських жанрів поп-культури у французькому контексті – як свого роду культурну «глобалізацію». Яскравим прикладом є відеокліп, незалежно від того, чи є він формою телевізійної підтримки музики, чи як окрема форма мистецтва. З часів Джека Ленга у французькій культурній політиці, певні аспекти молодіжної культури (рок, реп, техно, або відеокліпи) можна розглядати як поважні форми вираження аспектів французької культури.

РОЗДІЛ 5

ФРАНЦУЗЬКА ПРЕСА ПРО ПОПУЛЯРНУ МУЗИКУ

З самого початку у Франції, в середині 1950-х років, рок-н-рол викликав критичну реакцію преси. Дехто був негативним і не звертав уваги на музику: розповіді про автомобільні аварії Джонні Голлідея або про насильницькі інциденти на концертах Вінса Тейлора. Однак реакція на саму музику також була очевидною. У 1950-х роках це було не що інше, як банальні розповіді, але на початку 1960-х років вона перетворилася на потоп, зі спеціалізованими журналами та мільйонною аудиторією читачів. Таким чином, рок був першою популярною музикою, яка підтримувалася (і підтримувалася) масовою журналістикою. Дійсно, вражає, як мало преса висвітлювала популярну музику до 1950-х років. Музично спрощені ноти початку двадцятого століття, які можна було відтворити на фортепіано вдома, мало що могли дати для аналізу чи оцінки. Поява аналогового відтворення – дисків зі швидкістю 78 об/хв у 1920-х роках – суттєво сприяла розвитку джазової музики, яку аматори-піаністи вважали складною, а нова, стабільніша комерціалізація призвела до певної журналістської діяльності: британський Melody Maker був запущений у 1926 році як торгова газета для джазової спільноти, а французькі періодичні видання, такі як *alpa zZH*, не з'явилися після війни, але їхня читацька аудиторія була обмеженою: видання залишалися дорогими та крихкими, а їхнє репродуктивне обладнання – громіздким. Після Другої світової війни споживання популярної музики зазнало кардинальних змін. Бебі-бум забезпечив велику кількість відносно заможних підлітків наприкінці 1950-х та на початку 1960-х років. Транзистор, винайдений у 1947 році та встановлений у мініатюрних радіоприймачах та програвачах платівок з середини 1950-х років, дозволив молоді розвинути особистий музичний смак, відмінний від смаку їхніх батьків, чий попередній вплив на радіограму у вітальні, обмежував такий процес. Зрештою, міцніші платівки з мікроканавкою, які також з'явилися в цей час, покращили відтворення звуку та зробили платівки доступними для підлітків на початку 1960-х років. У цьому розділі розглядається

поява популярної музичної журналістики в період з середини 1950-х років та зосереджується на зв'язках між музикою, її знаменитостями та пресою.

Місце музики в пресі

Посередництво пост-рок популярної музики пройшло кілька фаз, що відповідали появі незалежності цієї галузі. Найдавніші приклади висвітлення з'явилися в «*Presse des Jeunes*», молодіжних виданнях з дуже широким охопленням, від новин до науки і техніки, історії та культури.

Їх загальне відчуття було хлоп'ячим і дуже освітнім (дівчата мали власні звання, що ігнорували музичну культуру, що зароджувалася). «*Top Realites Jeunesse*» (наступник Бенджаміна) було одним із таких видань. Його видавало незалежне видавництво, але «*Presse des Jeunes*» також включало публікації, випущені певними організаціями. Основною назвою тут є «*Catholic Rallye-Jeunesse*», а «*Nous les garrans et les filles*» Французької комуністичної партії була подібною спробою використати молодіжну культуру, що зростала. З 1961 року ми знаходимо видання, присвячені виключно співочій сцені, такі як «*Presse des Idoles*» [журнали про зірок]: *Disco Revue*, потім надзвичайно успішний *Salut les sorcains*. Цей тип видань, як випливає з назви, більше цікавився особистостями, ніж самою музикою, і лише з запуском *Rock & Folk* у 1966 році «*Presse Musicale*» [музичне видавництво] з'явилося у Франції. У розділі розглядається розвиток музичного посередництва через ці різні видання, з середини 1950-х років до наших днів.

Найкращі реаліті-шоу

Існують деякі розбіжності щодо точної дати початку рок-н-ролу, хоча всі погоджуються, що це десь середина 1950-х років.¹ Відсутність такої культурної форми до цього періоду чітко відображається у пресі. Наприклад, «Беньямін», провідне видання «*Presse des Jeunes*», міг присвятити статтю 1953 року інноваціям мікрогрів-платівок (29 листопада) без жодної пропозиції читачам самостійно купувати будь-які з них. Не маючи власного жанру в той час, музика не давала молоді жодної ідентичності як такої.

Найдавнішим прикладом музичного висвітлення в «Беньяміні» була дискретна рубрика під назвою «C'est a entendre» [Що слухати], яка часто була присвячена класичній, латиноамериканській чи джазовій музиці, або навіть розповідям. Його перший крок у нову музичну ідіому, доречно, стосується того, що зазвичай вважається найдавнішим французьким рок-записом, пародійним міні-альбомом «Rock and roll» Генрі Кордінга (він же Генрі Сальвадор) (30 грудня 1956 року). Текст, який є доброзичливим та кумедним, однак, по суті є переписаним текстом нотаток на обкладинці платівки, підписаним «Джек К. Нетті», та «перекладеним» Борисом Віаном, але насправді Віаном, який також був автором текстів, «Верноном Сінклером». Кілька аспектів цього тексту передбачали тон та зміст рецензій на ранню музику, зокрема посилення на класичну музику (легітимуючий фактор для дуже маргінальної культурної форми) та посилення на соціальне, а не індивідуальне споживання музики, зокрема в танцях.

Цей соціальний елемент був поширеним підходом. У багатьох рецензіях чітко видно, що

основне «використання» записів було соціальним, а рецензовані записи обіцяли вам

«фантастичний вечір серед друзів» (2 червня 1957 року) або «ідеальний ритм для

танців під»² (3 лютого 1957 року). Цінність або можлива інтерпретація текстів пісень як таких ніколи не розглядається. Оцінка голосів співаків обертається навколо сили голосу, що залишилася з часів до винаходу мікрофона, дикції

та інституційного визнання: одну співачку, Сімону Ланглуа, хвалять за те, що вона отримала

«гран-прі диска» Академії Шарля Крос (12 жовтня 1958 року). Використана мова неописувана; немає жодного музичного відчуття, яке заслуговувало б на особливе

розглядання.

Поряд з рецензіями Бенджамін час від часу публікував статті про співаків.

Такі статті, як «Енні Фрателліні» (10 листопада 1957 р.) або «Зізі Жанмер» (4 травня 1958 р.), передбачають розвиток поп-медіації в 1960-х роках. У статті про «Короля каліпсо Гаррі Белафонта» (14 вересня 1958 р.) співак навіть вперше з'явився на обкладинці видання, що мало стати вітриною поп-спільноти. «Бенджамін», газета з освітнім акцентом для «дітей старшого віку», поступився місцем у 1958 році виданню нового вигляду. Це був «Top RealitesJunesset», перший молодіжний видання, що звернулося до «підлітків», і насправді він перший, хто своїм змістом визначив таку категорію. Його перспективи добре ілюструють статті типу «підготовка до дорослого життя», наприклад, про організацію вечері (19 січня 1964 р.), де читачам радять не «напивати гостей їжею» або «не перестаратися з алкоголем». «Топ» також прийняв новий вигляд (який чітко відрізняв його від бульварної газети «Бенджамін»): кишеньковий формат, переплетений скріпками, злегка глянсовою обкладинкою. Іншими словами, за всіма розмірами, крім розміру, це був журнал. Це саме по собі представляло соціальну акцію для читацької аудиторії, і тираж помітно зріс.⁴

Музика залишалася другорядним питанням, охоплюючи лише 16,1% видання, хоча ця частка була більшою, ніж для кіно чи літератури та мистецтва.⁵ Звичайну сторінку «зірок» поширювали співаки та кіноактори, а одна оглядова колонка «Disques au Top» висвітлювала поп, джаз та класичну музику: все ще далеко від музичної гегемонії пізньої молодіжної преси. Більше того, з часом класична музика почала домінувати в цьому розділі оглядів, хоча співаки як особистості також займали більше і більше зіркових сюжетів. Цей перехід від музики до особистостей у поп-висвітленні, який мав продовжитися до середини 1960-х років, призвів до появи інтерв'ю з деякими з ранніх зірок французької рок-сцени: Джонні Голлідей (2 жовтня 1960 р.), Сільві Вартан (1 квітня 1962 р.) та Рей Чарльз (кавер-версія від 29 січня 1961 р.). Однак старі звички важко позбутися; типи питань, які ставили цим молодим зіркам, часто призводили до посередництва, міцно позиціонованого в межах старішого типу музичного сприйняття. Таким чином, ми дізнаємося, як любов Джонні Голлідея до музики спонукала його «займатися грою на фортепіано дві години на день», тоді як

молодий Мішель Паже, який відмовляється співати пісні «уеуе» (молодих французьких рокерів), «обоожнює класичну музику, особливо Шопена та Чайковського» (19 січня 1964 року).

Видання Rallye-Jeunesse

Presse des Jeunes, такі як Top, не мали жодної іншої мети, окрім продажу копій та отримання прибутку; якщо висвітлення популярної музики мало на меті таку мету, то її переслідували. Однак у наступних двох розділах ми побачимо, що зростаючий інтерес до музики та її зірок серед підліткової спільноти сприймався як потенційна точка відправлення щонайменше для двох ідеологічних рухів. Першим з них була католицька церква.

Rallye-Jeunesse, засноване в січні 1958 року як спільне підприємство між добре відомим видавничим підрозділом Французької католицької церкви, Maison de la Bonne Presse, та чотирма католицькими молодіжними рухами.⁶ Воно розповсюджувалося в школах та на церковних кіосках благочестя, а поза церковними колами було практично невідомим і недоступним⁷. Тим не менш, Rallye-Jeunesse як перше молодіжне видання, що відреагувало на музичне захоплення в певних верствах підліткової спільноти; як таке воно передвістило вибух «Pressed es Idoles» через кілька років.

Rallye-Jeunesse, однак, було виданням загального інтересу зі збалансованим випуском: у 1965 році популярна пісня становила 12,4% назви, література та мистецтво – 13,5%, політика та соціальні питання – 20%, а кіно – 4,3%.⁹ Його однозначно християнський та освітній погляд спричинив проблеми в його посередництві поп-музики – як сказав один автор, Rallye «не міг висвітлювати Джонні Холлідея, як інші журнали». Це неминуче призвело до двосічного дискурсу, як хвалебного, так і зневажливого. Другою особливістю журналу «Rallye» було залучення його читацької аудиторії через мережу з 4000 «кореспондентів Rallye» по всій Франції. Ці молоді люди щотижня надсилали до редакції близько 1000 листів, реагуючи на статті в журналі та передаючи думки своїх друзів, а ті, хто приїхав з Парижа, також часто брали участь у дебатах та круглі столи.¹¹ Це був перший крок до усунення вікової різниці між

виробниками та споживачами популярної музики, з одного боку, та її посередниками, з іншого.

Як і Бенджамін та Топ, «Rallye-Jeunesse» пройшла через дві серії. Перша (січень 1958 – квітень 1959), як двотижневий таблоїд, опублікувала лише дві статті про популярну музику, анекдотичну статтю про Джанго Рейнхардта (січень 1959) та один справжній огляд альбому «Vous etesformidable!» молодого швейцарця Івеса Сандріє (березень 1958). Це, по суті, інтерв'ю, яке натякає на нечіткі межі цих екстипів цього разу, супроводжуване субтитрами та фотографіями артиста, який виступає у шкільній виставі, та репортера радіостанції Europe 1 у спальні співака, який повідомляє йому та його матері про хороші продажі платівок. Транскрипція відповідей Сандріє на запитання інтерв'юера є дуже штучною, з *rasse simple*, часом, який більше не використовується в розмовній французькій мові, та синтаксисом, удосконаленим до письмової норми. Більше того, біографічна та анекдотична інформація становить основну частину тексту; власне огляд платівки займає одну фразу над відтвореним текстом, яка описує пісню як «оптимістичну» та «приємну для співу», знову ж таки тісно пов'язуючи платівку з культурною корисністю. Запуск Rallye-Jeunesse як глянцевого щомісячного журналу відбувся у квітні 1959 року, а тираж у цьому новому вигляді зріс до вражаючих 295 000 примірників.¹²

Висвітлення популярної музики стало регулярною рубрикою, хоча й у формі колонок та статей іншого формату. Серед оглядів були статті з непривабливою назвою «Les opinions de J.-C. de Thandt» [Думки Ж.-С. Т.] або «Qui veut du rock?» Андре Севе [Хтось хоче рок?]. Обидва намагаються застосувати відповідну мову для музики, яку вони рецензують, використовуючи, наприклад, каламбури, алітерацію та метафори. Однак, Сів, тим не менш, описує пісню під назвою «24 000 baisers» («24 000 поцілунків») як «вульгарну» та закінчує зверненням до читачів з проханням допомогти йому наслідувати «рокменів», надсилаючи їм назви їхніх улюблених платівок (липень-серпень 1961 р.).

У довших рецензіях присутнє патерналістське ставлення, зокрема до підліткової сексуальності, що відображає католицьку ідентичність Раллі.

Прикметник «чуттєва» позначає пісню як невідповідну для молодих, схильних до навіювань умів (серпень 1959 р.), у дискурсі, очевидно, що стосується моральних проблем батьків читачів. Знову ж таки, у цій рецензії автор «з нетерпінням чекає почути вашу думку з цього приводу». Моральна присутність також лягла в основу справжньої кампанії, що велася протягом кількох місяців проти сценічних викривлень Джонні Холлідея, іншими словами, розгойдування хіп-котів та загального руху в ритм. Цікаво, що листи читачів (квітень 1961 р.) підтримують Холлідея, стверджуючи, що такі рухи є невід'ємною частиною його привабливості та музичної культури загалом. Незважаючи на це, Rallye-Jeunesseco продовжувала свою кампанію, залучаючи до лав конторсіоністів як Елвіса Преслі, так і Едді Мітчелла (червень, липень-серпень 1961 р.). Довший огляд показує ще більшу прірву між автором і читачем.

Андре Сев (листопад 1960 р.) детально критикує закінчення пісні Шарля Азнавура «Tu t'laisses aller» (про чоловіка, незадоволеного неохайним виглядом своєї дружини), яке пропонує жінці середнього віку не намагатися наслідувати «маленьку дівчинку» минулих часів, а спробувати сподобатися по-іншому. Шляхетні почуття, звісно, але абсолютно недоречні для цільової читацької аудиторії віком від 15 до 18 років.

Біонаративний аспект, представлений у статті про Іва Сандр'є, залишився присутнім і в новій серії. У деяких статтях використовувалося казкове середовище, включаючи пряму мову, щоб розповісти, наприклад, як юна Люсетт Райат відмовилася від скоропису заради світу пісень (березень 1960 р.), або як Марія Кандідо боролася з нездатністю співпрацювати, отримала фортепіано за допомогою доброзичливого антиквара та стала оперною співачкою в ранньому віці (січень 1961 р.). Такі дискурсивні рамки, орієнтовані на дитину, були залишком світогляду «старших дітей», але вони, тим не менш, зробили його доступним для читача, а також завидним, успішним та вражаючим. Позитивним моментом є те, що він звертається до легітимуючої, «високої» культури в навчанні Кандідо класичній музиці, з мистецьким антикваром як першим учителем. Останній текстовий твір у Rallye під назвою «Діалог» (січень 1961 р.) транскрибує

коротку розмову між Андре Севе та «Роджером», 16-річним «кореспондентом Rallye» з Гренобля. Незважаючи на структурну рівність, цей форум не виключає елементу патерналістської влади, де помірний ентузіазм Роджера переривається та перебивається зневагою Севе, що висловлюється як знавець. Цей «діалог» природно написаний в усній манері, тенденція, яка стала дедалі поширенішою.

Відповідно до свого освітнього спрямування та загального профілю, Rallye замовив дві загальні статті про рок-музику у дорослих «фахівців».

Незважаючи на загалом позитивний тон, «Рок-н-рол» (червень 1961 р.) описує свого предметника як «ненажерливого монстра, який пожирає своїх жертв за один сезон»; концерти – це «бунти», тоді як публіка створює «більше шуму, ніж бідні співаки викладають на сцені», а музиканти схильні «безсоромно надмірно використовувати технічні гаджети». У статті «Point de vue sur le twist» [«Точка зору на твіст»] (вересень 1962 р.) «рок-фанати – це «купа невдач, які, на жаль, схильні трошити сидіння, а не сидіти на них»; музиканти багаті «не завдяки своєму таланту, бо його у них немає», і «практично всі не здатні підтримувати свою славу за допомогою нормальної мистецької діяльності» (sic). Стаття, яка накладена на ескізи танцюючих пар і весело прикрашена обкладинками платівок і фотографіями сяючих співаків, закінчується словами: «Зрештою, треба вважати твіст, як ритмічно, так і музично, досить збіднілим». Дискурсивна невизначеність журналістів Rallye-Jeunessejos фактично відображала невизначеність їхніх читачів. У своїх листах скарги на «язичництво» та прохання надати «всебічну інформацію про релігію», коментар до «Pacem in terris» переплітаються з твердженнями, що «ви не приділяєте достатньо часу» сучасним зіркам співу, шанувальником яких я, якщо можна так сказати, є.¹⁴ Поляризація відображає те, як поп-музика переосмислювала молодь та їхні культурні практики, роблячи нежиттєздатним дискурс, що є по суті дорослим. Хоча моральний порядок денний завадив їй стати рупором покоління молодих, Rallye-Jeunesse вважалася піонером друкованого посередництва популярної пісні та року. Більше того, його успіх надихнув Французьку комуністичну партію на подібну, хоча й набагато менш успішну,

спробу залучення до нової молодіжної культури, яка започаткувала програму «Ми воїни та дівчата» у 1963 році.

Nous les garçons et les filles

Порівняно з Rallye-Jeunesse, nous les garçons et les filles має невелике значення в еволюції музичної преси. Запущений через рік після гучного дебюту Salut les copains (див. нижче), він прагнув скористатися ринком нових музичних журналів, типографічно імітуючи заголовок Salut les copains та отримавши свою назву від хіта співачки Франсуази Арді.

Однак Nous les garçons et les filles відображав широту інтересів Presse des Jeunes і зіткнувся з дискурсивними труднощами, дуже схожими на ті, що були у Rallye. Різниця полягала в тому, що його підтримувала не церква, а політична організація, Французька комуністична партія. Якщо задоволення, яке надавала молоді культура «уеуес», становило загрозу для Католицького руху, який намагався стримувати його за допомогою апеляцій до моралі (наприклад, засуджуючи «викривлення»), то «Nous les garçons et les filles» прагнули політизувати задоволення: «Молодь у цьому перевернутому суспільстві сповнена ентузіазму, глузувань та сміху. Молодь хоче вчитися через боротьбу, співати, коли бореться» (травень 1963 року). У вступній редакційній статті задоволення (до якого включений спів) зображується як свідомо політична реакція на гноблення.

Цікаво, що єдина згадка про музику в цій редакційній статті — це одне посилання на джаз — немає жодних ознак року чи «уеуес». Однак, зірки співу зайняли практично всі обкладинки, а музика – 35 відсотків внутрішніх сторінок, значно випереджаючи політику та соціальні питання, лише 7,9 відсотка.¹⁵ Реакція на цей контент відчутна з редакційної статті другого випуску, де, визнавши підтримку деяких читачів, редактори зазначають, що: [інші]... очікували ще однієї з тих незліченних публікацій, відданих культу зірки, бо, як вони казали, «це все, що нас цікавить». Ну ж бо! Ви спотворюєте себе. Чесно кажучи, ви не такі. Вас цікавить все, як і всіх інших. У вас є турботи, як і у ваших друзів... І взагалі, ви можете говорити про пісні, нічого не кажучи. Ми могли б бути пліткарською

колонкою, з балаканиною про заручини такого-то. Ми не хочемо цього робити. Ви заслуговуєте на краще. (Червень 1963 р., с. 35)

Цей патерналізм майже жалібний: оптимізм і одержимість читачів одночасно опіраються політичній мобілізації, і відповідно редактори апелюють до їхніх «турбот» і засуджують винятковий інтерес до музики. Але задоволення потреб меломанів-підлітків зустрічалося осуду з боку войовничої читацької аудиторії: «тільки буржуа може дозволити собі гітари, ви коли-небудь про це замислювалися?»; «Вам не соромно говорити про Сільві Вартан, коли ви могли б писати сенсаційні статті про звірства Гітлера воєнного часу». 16 «Ми, чоловіки та дівчата» справді намагалися політизувати своє музичне висвітлення, але це виявилось складним завданням. Зауваження про те, що Рей Чарльз отримує ін'єкцію від лікаря, коли він залишає сцену, показує, що він є «жертвою комерційної експлуатації, його оточення втручається в його вживання наркотиків, щоб допомогти йому впоратися з самотністю, продовжувати співати і таким чином залишатися «прибутковим»», за словами одного коментатора. 17

Хоча «No us les garr;ons et les filles» не міг ігнорувати зірок співу 1960-х років, його розділ оглядів продовжував представляти їхні записи поряд з джазом та класичною музикою в нещиро вишуканій якості. Хоча здається цілком розумним стверджувати, що музичні теми у фільмах принесли класичній музиці певну частку «хітів» (листопад 1964 р.), опис *La. musique d'eglise a Salzburg* [Церковна музика в Зальцбурзі] як «важливого запису» (квітень 1964 р.) дивує не лише з точки зору молодіжної культури, а й політики – легко уявити, як класичну музику засуджують як «буржуазну» у публікації, підготовленій до друку листа, що описує володіння гітарою як таке. Бажання «стримувати» поп-музику як щось особливе є очевидним, реакційним компаративізмом, який показує, як кумири молоді, та поняття «приятелів», а також модне слово, що охоплює молодіжну єдність, загрожували встановленим органам влади, чи то політичним, чи релігійним. «Nous les garr;ons et les filles» намагалася стати газетою, що зацікавлює молодь, на ринку, який проявив величезний інтерес до музики та поп-зірок. Хоча початковий тираж у 300 000 примірників (розповсюдження через

газетні кіоски та активістами) був подібним до тиражу «Catholic Rallye», до 1966 року він знизився до 80 000, не маючи змоги, як і всі «Presse es Jeunes titles», конкурувати з вибуховим зростанням «Presse des Idoles» – журналів, чиєю виключною пристрастю були поп-зірки. Саме до цих видань ми зараз звертаємося.

Disco Revue

Музична журналістика 1950-х років складалася з окремих статей у виданнях Pressed es Jeunes. Однак постійно зростаючий інтерес до популярної музики серед читачів неминуче вказував на появу спеціалізованих видань. Однак виникла не музична преса, а Presse des Idoles: журналістика не про музику, а про зірок співу.

Disco Revue, яка вийшла 28 вересня 1961 року, була першим із цих видань. Це була ідея 19-річного Жан-Клода Бертоне, якого надихнула британська музична преса під час відпустки. За словами Анрі Лепру, впливового власника гольф-клубу «Друо», місця проведення багатьох ранніх рок-концертів у Парижі, «Berthon's» був першим виданням у Франції, «яке висвітлювало рок- та музичні шаленства — пов'язані з ними плітки, романи поп-ідолів, обладнання музикантів та всі дрібні чутки... решта преси ніколи цього не чіпала».18 Бертон був помітним редактором, писав довгі відповіді читачам у «Courrier de Jean-Claude» («Листи до Ж.-К.»), форумі для коментарів щодо рок-сцени.

Асортимент статей у «Disco Revue» чітко відображав формат, який мав стати стандартом у поп-пресі. статті на довгих сторінках про конкретних співаків, а також про аспекти світу рок-н-ролу, деякі з яких були придбані та перекладені («Le phenomenePesley», січень-жовтень 1963 р.), була колонка пліток та розділ оглядів платівок, хоча його не було в деяких випусках. Читачі брали участь не лише у розгорнутих листах, але й у створенні чартів, надсилаючи свої десять платівок місяця, інформацію, яку редактори складали в хіт-паради французьких співаків, співачок, груп тощо.

У деяких випусках також є чарт, заснований на продажах платівок певних дилерів платівок, формат якого став стандартним; у той час вимірювання успіху все ще оточувала невизначеність.

На відміну від своїх попередників, Disco Revue був майже повністю присвячений зіркам співу; єдиними винятками були кавер-версії Джеймса Діна та Бріджит Бардо. На внутрішніх сторінках публікувалися фотографії на всю сторінку, а також безкоштовні постери та розвороти – основний елемент пізніших поп-видань. Однак фінансові обмеження означали, що більша частина «Disco Revue», включаючи обкладинки до травня 1962 року, залишалася чорно-білою.

Бертон не лише відповідав на листи читачів, а й писав статті та рецензії на платівки. Його рецензії на неякісні записи могли бути їдкими – це вже не було агіографічним усвідомленням можливої групової культурної легітимації, що більше не призводило до надуманих аналогій з класичною музикою Бенджаміна та «Rallye-Jeunesse», і в ній більше самовпевненості щодо музики та її супутньої культури; Зникли звернення чи інформація від читачів, а також засудження «викривлень»: послухайте «Hit the road Jack» Рея Чарльза, стверджує Бертон, і «ви не зможете зупинити коливання стегон» (26 жовтня 1961 р.).

Хоча перший професійний публіцист Франції міг бути захопленим у червні, що відображало паритет віку, якого він також першим насолоджувався зі своїми читачами, його проза також могла бути досить суворою. На безперервних криках на концерті «Бітлз» Бертон серйозно пояснив, що «це англійський спосіб розпустити волосся та показати своє задоволення публічно» (червень 1963 р.). Цей задушливий стиль, можливо, трохи не враховував суть молодіжної культури, в якій музика була каталізатором глибоких змін у суспільстві, зокрема, появи нової ери підлітків, а не формою мистецтва, яку слід оцінювати окремо як таку. Незважаючи на безперечну пристрасть, Бертону бракувало природного хисту до письма; один з його колег по Disco Revue описує його статті, з одного боку, як «ентузіастичні, хоча й трохи «наївні, трохи підліткові», з іншого боку, як щирі та досить повчальні.¹⁹

За своє коротке життя Disco Revue залучило захоплених, хоча й недостатніх, шанувальників. 20 Його виходи були нерегулярними, а фінансові проблеми значними, при цьому доходи від реклами були незначними: окрім кількох повносторінкових звукозаписних компаній, єдиним вірним рекламодавцем був

«Жак, перукар рок-н-ролерів» [перукар рок-н-ролерів], самопроголошений винахідник зачіски «начісування». Ця складність посилювалася суперечливими зобов'язаннями редактора. Після червня 1963 року його військова служба, безсумнівно, залишила журнал, хоча, безсумнівно, пам'ятаючи про широко розрекламовану службу Елвіса Преслі в армії в 1958 році, Бертон тримав своїх читачів у курсі своїх справ і навіть позував у формі (жовтень 1963 року). Крім того, Бертон мав власні музичні амбіції, випустивши «Le soleil de l'ete», версію «Summertime love», у вересні 1963 року, що викликало явну байдужість: навіть у власному хіт-параді французьких рокерів Disco Revue (1 лютого 1964 року) «Jean-Claude» посів лише 17-е місце.

Головною проблемою, однак, був головний конкурент Disco Revue. У 1962 році Бертон запросили розповісти про назву журналу в рок-радіопрограмі, ведучий якої Даніель Філіпаччі згодом запропонував взяти на себе керівництво.

Бертон відмовився, і Філіпаччі вирішив запустити власний журнал, тісно співпрацюючи зі своїм радіошоу. Його успіх лише погіршив становище Disco Revue. У жовтні 1963 року Бертон зізнався у відповіді здивованому читачеві, що він не рецензував останній запис Петули Кларк, бо звукозаписна компанія не надіслала йому примірник, а він не міг собі дозволити його купити. Ще однією ознакою напруги стало те, що Disco Revue почало перебільшувати свій вік, стверджуючи в січні 1963 року, що він «видається з 1 червня 1960 року». Безрезультатно; Навіть глянцевої перезапуск у лютому 1964 року лише відтермінував його зникнення у вересні того ж року. Доступ Філіпаккі до своєї читачької аудиторії справді був вирішальною комерційною перевагою.

«Salut les sorains» («Вітаємо товаришів»)

Липень 1962 року став ключовим моментом для музичної преси: запуск Salut les sorains, найпопулярнішого музичного видання, яке коли-небудь бачили у Франції. Менш ніж за рік щомісячні продажі перевищили мільйон примірників^{2,2}, а концерт на честь його історичного порогу став міфічною подією в ранній історії французького року, «Nuit de la Nation» (Ніч на площі la Nation) 22 червня 1963 року.

Salut les sorains виникло з однойменного радіошоу, яке саме по собі стало культурною пам'яткою до 1962 року. Шоу розпочало свою трансляцію в 1959 році на Europe 1, незалежній радіостанції, заснованій у 1955 році, чий невимушений підхід створив помітну лінгвістичну новизну, один коментатор назвав її «справжнім творцем нового «тону» в радіомові. Через свій периферійний характер та комерційний статус, пов'язаний з рекламою, до цієї станції не ставилися з такою ж «серйозністю», як до національних станцій, і вона могла вільно шукати більш прямої мови, за допомогою якої досягала своєї аудиторії.²³ Такий зсув відповідав загальній відмові від використання «спікера» для читання тексту чи спонтанних промов у «ОJ». Це сподобалося не всім: «речення зриваються, слова протягнуті або монотонні, все це грубо вимовлене та неймовірно вульгарне», – вигукнув один журналіст у консервативній газеті L'Aurore.²⁴ Безкомпромісна використання дуже неформальної, усної мови на радіо була новим трендом, оскільки такі канали комунікації раніше були недоступні для маргіналізованих груп. Технологічні вдосконалення та відносно добробут підлітків не лише відкрили їх для молоді, але й дозволили тим, хто був поза культурою – дорослим – досліджувати та оцінювати метамову, яку вони поширювали.

«Salut, les sorains» презентували два «діджеї», Даніель Філіпаккі та Франк Тено, у будні з п'ятої до сьомої. Його успіх серед підлітків з транзисторами після школи став тривожним дзвінком у деяких кварталах: президент Помпиду хвилювався, що це може завадити молоді працювати;²⁵ тоді як журналіст «Фігаро» скаржився, що «світ дорослих ігнорується зухвало та дурнуvато».²⁶

Запуск «Salut les sorains» як журналу значно виграв від репутації шоу.²⁷ Дійсно, його початкове завдання полягало просто в тому, щоб надавати додаткову інформацію про зірок, чия музика звучала на Europe 1; Таким чином, це відсунуло музику на другий план, щоб зосередитися на особистостях співаків. З часом ця одержимість співаками ще більше посилилася: Інгерсо займав 8,5% назви у 1964 році, 88,6% у 1968 році,²⁸ що є відходом від останніх залишків світогляду «Presse des Jeunes», який проявився у ранньому включенні оповідань чи статей про професії, про повсякденні події, спорт тощо.

Особливою музичною принадою SLC були *yeues*, французькі рок-співачки, які записували рок-н-рольні пісні французькою мовою для французької аудиторії та здобули славу на початку 1960-х років, коли інтерес до рок-н-рольних груп (*Les Chaussettes Noires*, *Les Vautours*...) поступився місцем культам особистості. Їхнім беззаперечним лідером був Джонні Халлідей, з жіночої сторони його підтримували Сільві Вартан, Франсуаза Харді та Шейла, а з чоловічої – Едді Мітчелл, Річард Ентоні та Клод Франсуа, а також численні другорядні виконавці, такі як Френк Аламо, Дік Ріверс або Лакі Блондо.²⁹ Як прикметник, «*yeue*» часто використовувалося для позначення цілої культури слави, музики та шанувальників. Новий журнал надавав нескінченну інформацію про особисте життя цих співаків – від відпусток та любовних романів до улюбленої їжі – як доповнення до пісень, що транслювалися на Europe 1. Статті мали такі заголовки, як «*Tout, tout, tout sur Françoise*» [Абсолютно все про Франсуазу], а у випуску за лютий 1965 року було опубліковано 85 фотографій співачки. Крім того, назва уникала будь-якої політичної чи моральної позиції: та ж Франсуаз Гарді, повідомляючи про візит до Південної Африки, більшу частину часу присвятила хірургічній майстерності Крістіана Барнарда; питання апартеїду було вирішено кількома рейсами.

Фізичний вигляд журналу був важливим активом: глянцева папір, численні кольорові фотографії та різноманітне та винахідливе оформлення. Акцент на іконографічному змісті був частково зумовлений технічними вдосконаленнями, такими як геліографія, а частково участю провідних фотографів, зокрема Жан-Марі Пер'є. Дійсно, у фотографічному плані SLC не мав чого заздрити сучасній поп-пресі. Співаків фотографували з усіх боків: на чужині, за штучних обставин («тривожна ситуація», липень 1967 року), у дизайнерському одязі... Результатом став чистий культ особистості.

Мова, яка використовувалася в SLC, також являла собою відхід. Як відгалуження радіопроектів, відомої своєю лінгвістичною новизною (*DJ spiel*, неформальна ідіома), журнал, природно, прийняв розслаблений курс, що було

відзначено в той час: «так само, як і на радіо (принаймні на Europe 1), форма «tu» використовується для звернення до читачів тон молодіжний, барвистий та виразний».31

Це особливо видно в одній рецензійній колонці *Salut les copains*, «Лист Джонні», написаній Джонні Холлідеем (або зашифрованою для нього). Холлідей був періодичним рецензентом платівок у радіошоу «*Salut, les copains*»³² і тому був очевидним вибором, але лідер «*yeeyes*» мав зовсім іншу точку зору, ніж його попередники-рецензенти платівок, їхні повноваження виходили з певної поваги до існуючих моделей рецензійної журналістики. Позиція Холлідея походила від його незаперечної позиції в музичному виробництві, яка відкинула нормальну журналістську практику, до того моменту, коли Холлідей навіть міг рецензувати один зі своїх власних записів у першому випуску. Мова сильно тяжіє до усного стандарту, як у синтаксисі (розривні речення), так і у використанні розмовних слів і каламбурів, що навмисно підриває остаточність письма. З одного боку, це створило відчуття рівності між рецензентом і читачами – неформальну, балакучу атмосферу, хоча привілейоване становище Холлідея часто підкреслюється його фотографіями із зірками та анекдотами про те, що він з ними робив. Тим не менш, колонка принесла новим випускам більш однорідну, унітарну структуру, ніж та, що вони мали раніше, а формат листа (з рукописом «*Salut*» та підписом) створював інтимну, співучасну, а не критичну дистанцію, атмосферу присутності.

Один цікавий аспект цих листів полягає в тому, як лише сім з них, усі в перший рік існування журналу, фактично рецензували записи.³³ Їхня початкова мета, за словами Холлідея, була дwoякою: «кілька коментарів до щойно випущених записів та деякі новини про мою діяльність» (липень 1963 року). Протягом року листи зникають із записів, щоб зосередитися на діяльності, обставинах та думках Холлідея. Вже в грудні 1962 року колонка присвячується фотографіям концерту Холлідея; список записів наводиться як додаткова думка, із зауваженням, що оскільки всі вони хороші, коментарі не потрібні.

Наступні питання стосуються його військової служби (слідуючи за Елвісом та Жан-Клодом Бертоном), його смаку до мистецтва, математичних головоломок

та стосунків із Сільві Вартан. Незважаючи на досить порожні коментарі про те, що він воліє говорити про музику, а не про своє особисте життя (травень 1963 року), його відмова чітко відображає пріоритет зірок над музикою в «Presse des Idoles».

Часткове пояснення криється в домінуванні синглів та EPS на ринку платівок у 1962-63 роках. Оскільки всі треки на цих звуконосіях, ймовірно, трансливалися по радіо, читачам не потрібні були описи музики, щоб зробити вибір на користь покупки; вони хотіли знати про досягнення співаків, які стояли за цією музикою, інформацію, яку важче передати по радіо. Альбом, який заохочував індивідуалістичне, не опосередковане радіо споживання музики, став домінуючим звуконосієм лише приблизно у 1967 році.³⁴ Відмова Холлідея від одягу рецензента платівок, зумовлена цим бажанням, залишила французьку музичну пресу без носія рецензій. Цю прогалину було задовільно (і цього разу остаточно) заповнено лише запуском нового музичного видання «Rock & Folk» у 1966 році.

«Rock & Folk» («Рок і фолк»)

У листопаді 1966 року, за рік до відомого американського журналу Rolling Stone (1967), поява журналу Rock & Folk, а разом з ним і Presse musicale, нарешті дала висвітленню французької популярної музики стабільну редакційну базу. Запуск журналу Best у жовтні 1968 року завершив формування дуету, який домінував протягом наступних 20 років у французькій журналістиці популярної музики. Спочатку відгалуження журналу Jazz Hot, Rock & Folk прагнув залучити читачів, яких відкрив мільйонний журнал Salut les copains.

Роман SLC з французькими лейблами зробив англо-американські течії недостатньо представленими; Ходили чутки, що продажі впали, коли англійські гурти прикрашали його обкладинку.³⁶ З появою журналу «Rock & Folk» швидко встановилася поляризація музичної преси: SLC зосередився на місцевих талантах, у той час як нова назва наслідувала англо-американський рок. «Фольклор» у своїй назві незабаром став не більш ніж історичною випадковістю, якій було присвячено лише слова в одностарінковій статті «Les Fous de Folk» [Фольклорні наркомани]; навіть це було остаточно відмовлено у 1985 році.

Назва запровадила тристоронній поділ на пліткарські колонки (echos), статті

та інтерв'ю, та огляди (chroniques), і збалансувала висвітлення між зірками та музикою; значна частина реклами була присвячена музичному обладнанню чи інструментам. Як і Disco Revue, вона практично не цікавилася немuzичними темами. У своїх статтях та оглядах журнал «Rock & Folk» розробив опис рок-музики, орієнтований на переважно молоду чоловічу читацьку аудиторію, що явно перевищує 1 рік^{31.1}

Марі-Крістін Бонзом³⁹ переконливо показала, як конструювання цього типу рок-фана залежить від конструювання відповідно виключених типів: внутрішньої групи та аут-групи. Внутрішня група, чоловіки, білі та міські, була збалансована виключенням, серед інших, чорношкірих, жінок та сільських «реднеків». Чорношкірі люди в «Rock & Folk» мають вроджений ритм, чуттєвість, схильні до гострої їжі, лінії тощо: стереотипи «гей-менестрелів», які також були присутні в «Salut les sorains».4J. 1 Жінки, коли вони не є сексуальними доповненнями чоловіків, постають як жахливі фігури, яких уособлюють такі рокери, як Лене Ловітч. У тих рідкісних випадках до 1987 року, коли жінка потрапляла на обкладинку журналу Rock & Folk, зображені часто були партнерами-чоловіками-рокерами, такими як Джеррі Холл, а не справжніми жінками-музикантами. Як зазначає Бонзом, поява жінки на сцені у Франції в той час зазвичай супроводжувалася вигуками «Роздягайся!»; цю ситуацію яскраво відобразив випуск журналу Rock & Folk, на обкладинці якого на сторінці 3 була зображена модель, яка співала хіт Samantha Fox (листопад 1986 року). Навряд чи можна було б відійти від антитетчерівської позиції британських музичних видавництв, таких як New Musical Express. Третім типом, який зазнав презирства цієї столичної еліти, був сільський «реднек» зі смаком кантрі, ймовірними ультраправими політичними поглядами та загальною відсутністю культури.

Поряд з формуванням цієї внутрішньої групи, мова видання була ключовою частиною його привабливості. 41 Хоча в 1966 році його риторика була дуже схожою на попередні молодіжні журнали (за винятком «Lettres de Johnny»), з часом Rock & Folk, безперечно, завоював репутацію дискурсу, який суперечив

упередженій простоті журналістського дискурсу, зокрема, з точки зору відстороненості та об'єктивності. Це викликало як захоплення, так і лайку.⁴²

Можливо, сферою, де новий дискурс міг повною мірою проявити свою риторичну силу, був розділ оглядів. До цього моменту огляди платівок мали нерівномірну кар'єру. Нерегулярні як за частотою, так і за форматом у *Presse des Jeunes*, вони знайшли відносно стабільне місце в *Disco Revue* (хоча в кількох ранніх випусках їх не було) та дуже короткочасне місце в *Sa/ut /es copains*, перш ніж бути ганебно витісненими *Johnny Hallyday's autobiographie*.⁴³

Як вже зазначалося, це відображає домінування на ринку синглів та міні-альбомів над альбомом. Рок і фолк виникли цілком логічно в той момент – 1967 – коли альбом нарешті затьмарив ці семидюймові формати. Маючи високий потенціал для індивідуалістичного, цінительського споживання, альбом був створений спеціально для журналістського посередництва. Танці більше не були обов'язковою умовою музичної оцінки; колекція платівок тепер була ключем до особистості та внутрішнього темпераменту, а не просто колекцією мелодій, здатною забезпечити гідну вечірню розвагу для гостей. Огляди на *Rock & Folk* спочатку (пробний випуск) мали форму міні-інтерв'ю із зіркою Едді Мітчеллом, формат, що нагадує «*Lettre de Johnny*», але перший випуск повністю відмовився від цього та представив розділ, дуже схожий на сучасний: серію коротких текстів (зазвичай 300-500 слів), написаних штатними та позаштатними журналістами.

Як же тоді змінилася мова року та фолку? З одного боку, вона стала смішнішою. Серйозність була проблемною сферою для поп- та рок-критиків. З одного боку, вони серйозно ставилися до своєї теми, прагнули утвердити її та завоювати повагу. Однак, хоча це було логічним рішенням у 1960-х та на початку 1970-х років, з плином часу, коли поп-музика почала входити в мейнстрім, гумористичне посередництво стало можливим, навіть логічним; такий підхід міг би сформулювати не лише історичну маргінальність культурної форми, яку досі широко зневажають, але й міг би продемонструвати впевненість у натяках на інші культурні практики та порівняння себе з ними. Ідентичність, що походить з карнавального зображення культурного розриву. Це зображення було доведено до

свого логічного завершення в тому, що Бонзом називає «сценарним оглядом:4»3 оглядом, у якому домінувала розширена метафора. Маргінальність була сформульована в гумористично символічних сценаріях, з лексично сміливим, культурно іконоборчим текстом. Отже, Зіггі Марлі порівнюють із фармацевтичним продуктом, щоб викликати враження від куріння канабісу серед растафаріанців (серпень 1993 р.), або ж пастиш расіанської драми слугує основою для рецензії на п'єсу «Outlandos d'Amour» групи The Police (лютий 1979 р.), створюючи змістовну опозицію між «легітимною» шкільною культурою та маргінальністю поп-музики.⁴⁴ Таке використання складних мізансценів відповідало культурній формі, яка набирала впевненості, потребуючи самовизначення в соціальному та культурному плані: оскільки поп-музика існувала в широкому розмаїтті значень та культурних практик, такі асоціації не відповідали ідеальному сенсу. У певному сенсі музична журналістика відокремлювалася від музики, стверджуючи свою незалежність; «сценарний рецензіат» стверджував особистість журналіста, чий авторський престиж тепер був передумовою. не лише на знання музики та середовища, а й на риторичній майстерності.

Протягом 1970-х років журнал «Rock & Folk» здобув безперечну репутацію, а також зростаючу аудиторію: продажі близько 50 000 примірників у 1974 році зросли до 143 000 у 1980-81 роках. Однак до 1993 року вони повернулися до позначки 50 000.⁴⁵ Цей крах, можливо, був пов'язаний з редакційними рішеннями, але одна, можливо, більш правдоподібна версія полягає в тому, що його читачі просто почали отримувати висвітлення поп-музики в інших виданнях. «Liberation» та «Nouvel Observateur» почали висвітлювати популярну музику в 1982 році, і ця звичка швидко поширилася на інші видання. Це неминуче «переманило» деяких читачів музичної преси, для яких спеціалізована назва стала зайвою. Вражаюче, що роки занепаду Rock & Folk, 1981-88, саме ті ж роки, коли Liberation успішно розпочала свою другу серію після обрання Франсуа Міттерана.

Les I nrockuptibles інші

Домінування Rock & Folk та Best на французькому ринку музичної преси тривало до кінця 1980-х років. Відносна маргіальність популярної музики та її висвітлення до того часу забезпечувала спеціалізованим виданням дуже лояльну читацьку аудиторію. Однак у 1980-х роках ставлення до популярної музики кардинально змінилося. Розширилося висвітлення у друкованих виданнях, а також на телебаченні. Поп-програми існували з часів державного мовлення або «Age tendré t tete de bois» на RTF у 1960-х роках, але в 1980-х роках відбувся запуск не лише надзвичайно успішного земного тележурналу Les Enfants du Rock, а й цілих супутникових каналів, присвячених музиці. Оскільки поп-музика втратила будь-які претензії на маргіальність, а спектр пропонованих поп-журналістик продовжував розширюватися, тираж Rock&Folk різко впав. Але зростання конкуренції було не єдиною причиною занепаду усталеної музичної преси; надто дружні стосунки з музичною індустрією також деякий час перебували під пильною увагою, зі звинуваченнями в тому, що журнали десь після цього були не більш ніж прес-релізами, що розповсюджувалися великими звукозаписними компаніями^{4.6}

Однак ця ситуація не сигналізувала про занепад музичного журналу. У 1986 році група студентів університету, втомившись бачити, як Rock & Folk та Best відмовляються публікувати їхні власні статті, і особливо обурені ігноруванням так званої «інді» течії (та її флагманського гурту The Smiths), створили власний журнал Les /nrockuptibles. Свідомо відрізняючись від конкурентів стриманим, просторим плануванням та чорно-білою фотографією, він грав за більш інтелектуального споживача поп-музики, демонструючи зневагу до рок-суперзірок, таких як Тіна Тернер чи Брюс Спрінгстін – опори визнаних видань. «Les Inrockuptibles» став помітним наступником французької музичної преси в 1990-х роках. Він став тижневиком у 1995 році, збільшивши висвітлення кіно та літератури, і навіть заглибившись у такі сфери, як політика, з помітно більш лівими поглядами, ніж будь-який з його попередників. Включення пов'язаних культурних практик, з одного боку, служило легітимізації року та попу, але також, як зазначає Ендрюс⁴⁷, визначенню нової позиції в культурній сфері, на протиположності

споживачам культури, яких по-різному визначали як «богати», «крохи» або «богати» (ботаніки, дурні, філістери). Щодо мови, Ендрюс говорить про «дуже метафоричний та алюзивний стиль, який помітно демонструє свої літературні якості, водночас порушуючи правила вишуканого письма».⁴⁸ Хоча метафоричний елемент, як ми бачили, був далеко не новим, алюзії на класично «легітимні» культури були безперечно більш вираженими, ніж деінде. Рецензії на один випуск журналу «Les Inrockuptibles» 1993 року містять посилання на «Бувара та Пекюше», «Короля Убу», «Гаргантюа» (все в одному рецензії), «Лоліту», «Мальтійського сокіла», «Портрет Доріана Грея», Рільке, Аполлінера, Берроуза та Рембо. Сучасний «Rock & Folk» вміщує одне посилання на Гете та одне на збірку детективних романів «Serie Noire».⁴⁹ Це більше, ніж відлуння легітимізації ранніх рок-рецензентів, заснованої на класичній музиці.

Однак, оскільки Les Inrockuptibles став тижневиком загальної культури, він, ймовірно, конкуруватиме з *Nouvel Observateur* та елітним телегідом *Telerama*, ніж з *Rock & Folk*. З останніх прибулих *L'affiche*, мабуть, є найважливішим, запущеним у 1993 році та особливо налаштованим на реп-течії. Що стосується електронної музики, яка з'явилася в 1980-х роках (техно, хаус), то усталена музична преса була значною мірою незрозумілою, звичайно, через відсутність основних напрямків рок- та поп-культури: чітко визначених зірок, альбомів та концертів. Найкраще, що можна знайти в цих жанрах, поза межами малотиражної спеціалізованої преси, як-от у щоденній газеті *Liberation*. Дійсно, музичне висвітлення журналу *Liberation* загалом здобуло солідну репутацію за останні два десятиліття.^{5.0} Рок протягом багатьох років висвітлював відомий англійський критик Нік Кент, тоді як рішуча музична неупередженість сприяла проникненню у все: від техно до рай, афро-біту та кантрі. Такий розсіяний підхід, який був відсутній у журналах, можливо, був неминучим, враховуючи їхню потребу визначати та захищати смаки певного типу читачів.

З самого початку популярна музична преса мала певну циклічну траєкторію. У 1950-х роках культурна невпевненість призвела до порівнянь з класичною

музикою та заспокійливих зауважень про те, як довго поп-зірки практикуються на своїх інструментах, або ж до нагадувань про їхню прихильність до великих композиторів. Це була проста стратегія легітимації, ствердження респектабельності за аналогією з іншою, більш респектабельною сферою. Система зірок, що виникла в 1960-х роках і яка була помітно більшою, ніж у попередні десятиліття (з точки зору рекордів, відвідуваності концертів та істерії, викликані поп-музикою, загалом), обійшлася без цього досить боягузливого ставлення. Поп-сфера зростає в самовпевненості – в одній статті в «Salut les sorains» (грудень 1963 р.) йшлося про «покоління, настільки надзвичайне як за розміром, так і за якістю, що воно здійснить справжню революцію в історії суспільства» (грудень 1963 р.).

Однак ця нова незалежність призвела до нав'язливого самопрославлення деісторизованої, деконтекстуалізованої музичної культури. Поява музичного прес-центру пізніше в 1960-х роках призвела до відновлення музики як зірок співу. Її нові інтелектуальні претензії, пов'язані зі змінами в споживанні музики, призвели до значної історизації, з появою великих, впливових, жанрів та контржанрів тощо. Таким чином, цей новий дискурс неминуче посилався на подібні нові сфери, такі як телебачення, кіно чи комікси. Він також прагнув відновити свою співпрацю з такими високовідомими галузями, як література і навіть класична музика.

Протягом усіх цих змін однією константою в популярній музичній пресі була залученість читача. Листи часто мали ключове значення. Обсяг сторінок з листами був значним як у Disco Revue, де цей редактор часто писав ґрунтовні відповіді своїм кореспондентам, так і в Rock & Folk; 51. «Salut les sorains» не лише публікував листи читачів, а й щомісяця надавав послання від найвидатнішої зірки року. У Rallye-Jeunesse читачі також брали участь у прийнятті рішень щодо редакційної політики через мережу кореспондентів, а один читач навіть брав участь в огляді записів на основі діалогу. Друга стратегія залучення читачів стосується використання займенників. Дослідження корпусу рецензій на платівки, опублікованого в 1993 році, показало, що спеціалізований журнал Rock & Folk використовував значно більше лексем vous (ви) у зверненні (або висловлюванні) до своїх читачів, а журналісти набагато більше втручалися в лексеми je (я) або

on/nous (ми). Щоденна газета Le Monde майже повністю уникала їх, надаючи перевагу об'єктивному, неупередженому викладу музики, що розглядається. Ці різні елементи відображають важливість для дискурсу, спрямованого на висококультурно активну читацьку аудиторію, уникнення будь-якого відчуття прірви між продюсерами та споживачами, незалежно від того, чи пов'язано це з віком чи соціальними відмінностями, чи з самою природою письмового тексту. Нещодавнє зниження музичної преси, очевидно, відображає зменшення здатності музики створювати ідентичність:53 у 2002 році найбільш продаваним тижневим музичним виданням у Великій Британії був Kerrang!, спеціаліст з хеві-металу з тісно пов'язаною спільнотою шанувальників, який обігнав ширший New Musical Express.¹А Водночас повсюдність музичного висвітлення та самої поп-музики призвела до загальної девальвації. Онлайн-магазини музики, такі як amazon.com, публікують власні відгуки та рейтинги споживачів безкоштовно, і хоча більшість з них банальні, близько 150 відгуків на збірку співака Девіда Хассельхоффа Looking For ... The Best усі прагнуть перевершити один одного у витонченому, зовні вдячному сарказмі. Коли читачі змагаються за першість у пародіюванні продюсерів, колесо справді робить повний оберт.

РОЗДІЛ 6

РОЗПАД СПІЛЬНОТИ: ПОПУЛЯРНА МУЗИКА У ФРАНЦУЗЬКОМУ КІНО (З 1945 р. і ДОСЬОГОДНІ)

У цьому розділі буде розглянуто історію популярної музики у французькому кінематографі від початку звукової ери до сьогодення, зосереджуючись переважно на повоєнному періоді.

Він покаже, як популярна музика в кіно є показником соціальних змін, зокрема в переговорах щодо питання спільноти. Це попереднє картування, оскільки широка історія такого типу ще не з'явилася ні англійською, ні французькою мовами². Визначення популярної музики, що використовується, є інклюзивним, охоплює як класичну музику, так і джаз і поп, і визначається головним чином касовими зборами³.

Розділ структуровано навколо широкої історизації музичних типологій, яка також включатиме категорії, які зазвичай розглядаються окремо: співаків та композиторів⁴. Причина існування цих трьох категорій популярної музики в кіно (популярна музика, співаки-автори пісень, актори, оркестрові твори відомих композиторів) полягає, по-перше, в тому, що вони перетинаються, а по-друге, в тому, що всі вони відіграють певну роль у тому, що можна зрозуміти під популярною французькою музикою. Ми можемо виділити кілька широких етапів в історії популярної музики у французькому кіно. Дати такі ж символічні, як і самі етапи, і ці етапи перетинаються складнішим чином, ніж є місце для їх розгляду тут.

1. Популярна пісня або шансон (1930-1945).
2. Оперета та французький свінг (1935-1955).
3. Джаз та йой (1955-1970).
4. Партитура збірки (1980-).

Основна думка цього розділу полягає в тому, що всі окреслені категорії, чи то три прояви музики (популярна музика, співаки-автори пісень та актори, оркестрові партитури відомих композиторів), чи чотири типології в межах

популярної музики, перелічені вище, демонструють коливання та напруженість у найособливіших стосунках між французькою та американською культурами. Популярна музика у французькому кіно є центром переговорів щодо французької національної ідентичності та свідчить про повільний розпад специфічно французьких культурних форм.

Шансон (1930-1945) та французька спільнота

Важливо зрозуміти дещо про традицію шансонів, щоб можна було розібратися з подальшим, оскільки шансон був важливою складовою фільмів у 1930-х роках, але зник після війни. Це ще більш вражаюче, тому що, як не парадоксально, відродження традиції шансонів спостерігалось в інших сферах популярної культури в період 1945-1980 років.

Протягом 1930-х років кіно (і радіо) поступово поглинали популярних співаків, чий спів до поширення цих нових технологій був обмежений кафе-концертами та музичними залами. Цей зсув включав зірок музичних ревю, таких як Містенгет, Жозефіна Бейкер, Моріс Шевальє та Флорель, а також співаків-реалістів, таких як Фрэнкель та Даміа. Музика в цих фільмах або розлога, оскільки оповідь фільму обертається навколо співака, тому історія та пісні переплітаються; або інтенсивна, коли пісні лише підкреслюють більш реалістичну розповідь. Фільми, присвячені саме співакам, зазвичай розповідають про їхній шлях до слави. Це стосується двох звукових фільмів Жозефіни Бейкер, «Зузу», де вона знімається разом із Жаном Габеном, та «Принцеса ТамТам», як і Тіно Россі, одного з найвидатніших популярних співаків другої половини 1930-х років. У фільмі «Марінетта», музику до якого написав Вінсент Скотто (як і у багатьох фільмах Россі), він грає художника зі співочим талантом, який стає зіркою. У фільмі «Неаполь у вогняній любові» він грає неаполітанського ресторанного співака. Один з найвидатніших співаків і авторів пісень, Гарлес Т'ене, написав сценарій і пісні для фільму «Захоплений шлях», в якому він грає розсіяного духу, який здобуває славу завдяки своєму співу. Але фільми також можуть бути про втрату голосу, як-от «La Ronde des heures» («Коло часу»), мелодраматична музична комедія, яка послужила основою для надзвичайно популярного співака

Андре Божа, у якій він грає співака, який одружується з багатою спадкоємицею, змушений кинути співати і стає клоуном.

Що стосується інтенсивної музики, то популярні фільми часто поєднують оповіді як у музичних, так і в немусичних фільмах. Музичне кіно найкраще представлене фільмами Рене Клера, такими як «*Sous les toits de Paris*» («Під дверима Парижа»), де популярні пісні з нотних записів об'єднують людей на рівні вулиці. Клер справді є найкращим прикладом, разом із Жаком Демі, жанру французького мюзиклу, іншими його чудовими фільмами в цьому напрямку є «*A nous la liberte*» («Ми свободні») та «*Quatorze lui/let*» («Четверть року»).

Однак частіше популярні пісні служать пунктуацією у фільмах, де оповідь мало або взагалі не пов'язана з музичним середовищем. Найбільш очевидним жанром тут є комедія, як-от фільми про Феманделя. Наприклад, у фільмі «Ігнас» перший однойменний музичний номер зображує Фернанделя як новобранця, який пояснює, чому його ім'я таке гарне, і закінчується тим, що він розчиняється в сміху з крупним планом своєї зубатої посмішки; інші номери, такі як дует «*Pour etre ordonnance*» [«*To be an ordonnance*»], так само не мають зв'язку з музичним середовищем, навіть якщо пізніше у фільмі ставиться музичне шоу, яке мотивує кілька музичних номерів. Іншими словами, музичні номери служать інтермецо, паузами в дії, які дозволяють глядачам, як у фільмі, якщо вони мотивовані оповіддю, так і в кінотеатрі, якщо вони відірвані від оповіді, зосередитися на виступі зірки. Те, що виконується, є надмірною версією буденності, опосередкованою через тіло зірки, у цьому випадку через римаси Фемандель. Такі пісні дозволяють глядачам святкувати не просто емоції, а спільність руху; «*joie de vivre*» Фернандель — це оспівування спільнотної радості життя.

Є приклади пунктуації також у більш реалістичних фільмах того періоду, де питання спільноти також відіграють важливу роль: коментар Флорелла про самотність Ланге у фільмі «Злочин пана Ланге»; виконання Фреелем популярної пісні 1925 року «*Ou est-il done?*» у фільмі «*Pepe le Moko*»; оспівування Габіном спільноти у фільмі «*Quand on se promene au bord de l'eau*» у фільмі «*La Красива команда*». У реалістичних фільмах пісні фокусують увагу на загальному наративі,

який є оспівуванням спільноти. Популярна пісня буквально об'єднує людей у специфічно французькій спільноті.⁶ У таких фільмах пісня, таким чином, відіграє ключову роль у мікросмічному визначенні проблем, які циркулюють через оповідь в цілому, підтверджуючи інакше дивне твердження Лакомба про те, що у фільмах 1930-х років «шансон мав... ту саму функцію, що й актори».⁷

Лебедину пісню цього типу шансону можна охарактеризувати фільмом «Частини ночі». «Померлі листки» останнього були написані спеціально для фільму Жаком Превером, сценаристом, та композитором Жозефом Косма. Її виконав Ів Монтан у своєму другому фільмі. Лірика, яка розповідає про жаль про втрачене

кохання, можна з таким же успіхом застосувати до відокремлення співу від фільму, залишаючи

лише німе тіло автора-співака, ми побачимо в наступному розділі:

En ce temps-la, la vie etait plus belle

Et le soleil plus brillant qu'aujourd'hui.

Tu etais ma plus douce amie

Mais je n'ai que faire des regrets

Et la chanson que tu chantaes,

Toujours, toujours je l'entendrai!

[У ті часи жилося краще

І сонце світило яскравіше, ніж сьогодні.

Ти був моїм найсолодшим другом

Але я б волів не шкодувати ні про що

І пісню, яку ти співав,

Я завжди чутиму!]

Оперета та французький свінг (1935-1955): продовження гарних часів

Як зазначають Лакомб і Порсіль, у повоєнний період, за деякими винятками, зірки пісні та зірки екрану не змішувалися. Трене та Піаф, наприклад, знялися у дуже малому числі фільмів; і кінозірки, які відчували себе здатними співати, зрештою не робили цього у кіно. Арлетті записувала платівки; Мішель Сімон

гірко скаржився, що режисери відмовлялися погоджуватися, коли він пропонував, що деякі речі краще співати, ніж говорити.⁸ У фільмах були пісні, але фільми мають своє коріння у довоєнних французьких формах; і, всупереч часто трагічній моделі шансону, музика в цих фільмах була рішуче оптимістичною та асоціювалася з утопічними жанрами, такими як комедія, або музичними фільмами, такими як оперета чи фільм з біг-бендом.

По-перше, існує популярна комічна пісня з її корінням у мюзик-холі, типовою для якої є Фемандель, або Бурвіль, його часта партнерка по знімальному майданчику. Бурвіль починає співати у фільмі «Блан як сніг» у 1948 році. Його пісня «Тактика жандарма» у шостому бестселері французького фільму 1950 року «Король Пандор» забезпечила йому популярність.

Окрім комічної пісні, іншою популярною музичною формою у повоєнний період була оперета, «популярне видовище досконалості», як це було також у Голлівуді 1930-х років із серією фільмів Моріса Шевальє та Жанет Макдональд (1932-34) та серією фільмів Жанет Макдональд та Нельсона Едді (1935-42). Тіна Россі, яка вже була довоєнною зіркою, регулярно потрапляла в десятку кращих фільмів Французькі фільми з трьома-чотирма мільйонами глядачів до початку 1950-х років (*Serenade aux nuages*, 1945; *L'île d'amour*, 1945; *Destins*, 1946; *Le Gardian*, 1946 рік; *Невідомий співак*, 1947; *Дві любові*, 1949; *Paris chante toujours*, 1952). Він затьмарив співака єгипетського походження Жоржа Гм'тарі, який, перш ніж потрапити до Голлівуду та знятися разом із Джином Келлі у фільмі «Американець у Парижі», мав чотири великі успіхи у Франції, один з яких був режисером Жилем Гранж'є, і всі вони зібрали від двох до чотирьох мільйонів глядачів («Чорний кавалер», 1945; «Тридцять і гарантія», 1945; «Романтика Джолі», 1948; «Кохання та компанія», 1949).

Можливо, популярнішим за Россі та Гм'тарі був іспанський тенор Луїс Маріано, який спеціалізувався на екранізаціях своїх популярних сценічних оперет. Він піднявся, коли Россі занепав, знявши низку дуже успішних фільмів на початку 1950-х років. «Андалузія» була найпопулярнішим французьким фільмом 1951 року; «Віолетта Імперіалес» – другим найпопулярнішим фільмом 1952 року, а

«Рандевуа з гранатою» мала успіх того ж року. «Красуня з Кадікса» була четвертим бестселером французького фільму 1953 року, як і «Мексиканська співачка» у 1956 році. Його наступні фільми кінця 1950-х років, «Я, мати» та «Серенада в Техасі», хоча й менш популярні, залишалися серед перших 20 французьких фільмів свого року. Маріано апелював до спраги екзотики, як випливає з назв його фільмів, хоча й пом'якшеної знайомими музичними та мелодраматичними формами.

Фільми-оперети, навіть у своєму американському варіанті, мали європейський колорит, оскільки вони часто базувалися на музиці європейських композиторів, зазвичай дія відбувалася в європейських локаціях, часто з європейськими режисерами, такими як Любіч, і, нарешті, у першій згаданій вище серії, з квінтесенцією (і стереотипно) француза Моріса Шевальє. Інша велика музична форма, яка здобула популярність у повоєнний період, джаз у своєму свінговому варіанті, була набагато більше налаштована на американську музику. «Рей Вентура». Наприклад, «Оркестр» мав успіх на екрані, оскільки він також відлунював американську музику 1930-х років і був явно протиотрутою трагічного реалізму кіно Карне, чий фільми з боротьбою пролетарських героїв, можливо, занадто різко відображали політичні реалії того часу.

У своєму першому довоєнному успіху, «Feux de joie», група музикантів вирішила працювати разом у готелі на Лазурному березі; у Турбійон-де-Парі збіднілі студенти грали, щоб заробляти на життя, і зрештою стали професіоналами. Успіх Рея Вентури продовжився після війни в серії фільмів з режисером Жаном Буайером, зокрема у фільмах «Мадемуазель — муза» та «Nous irons a Paris», історії піратського радіо, яким користувався Рей Вентура серед інших музичних зірок того часу, та бестселері французького фільму 1950 року. За ним послідував «Nous irons a...». «Монте-Карло», який зараз значно відстає від «Віолеттів імперських» Маріано як дев'ятий французький фільм року.

Творчість Вентури сягає корінням у період Народного фронту 1930-х років, і в цьому сенсі його фільми натякають на повільний перехід, що лежить в основі цього періоду, від суто французької спільноти з її корінними культурними

формами, такими як шансон, або європейські форми, такі як оперета, до форм, на яких накладаються американські впливи, у його випадку біг-бенд свінг-джаз, звичний з американських мюзиклів. Його робота була не єдиною, яка запозичила натхнення з американських мюзиклів; одним з хітів 1941 року був суто американський «Мадемуазель Свінг» з Ірен де Требер у головній ролі зірки свінг-клубу д'Ангулем;

вона, як і американські зірки мюзиклів, почувалася як вдома як зі степом, так і зі співом.

Однак, незалежно від того, французький чи американський за колоритом, чи це поєднання обох, всі ці фільми мають спільну утопічну ідеологію спільноти, навіть якщо музика загалом натякає на гібридність, а джазові саундтреки зокрема натякають на більш очевидне розтріскування утопії американізацією.

Джаз та «йой» (1955-1970): привид шансону та розпад спільноти

1945 рік – надто зручна дата в історії Франції, а музичні форми виявляють її штучність для концептуалізації культурної діяльності. Форми спільноти, чи то ностальгічний шансон, чи то більш утопічна оперета та свінгова музика, всі вони виникли задовго до війни, а у випадку двох останніх вийшли далеко за її межі. Це означає, що якщо взяти сталість популярних форм за критерій, що поняття французької спільноти, хоча, безсумнівно, сильно похитнулося війною, вже почало розпадатися в 1930-х роках. Війна була лише періодом затишшя для американізації, яка знову виникла та поступово прискорилося під час відновлення Франції після війни.

Враховуючи вторгнення американської культури після війни, ще більше дивує, що шансон мав післявоєнне відродження у французькій масовій культурі загалом, зникаючи з саундтреків французьких фільмів протягом того ж періоду. Його відродження було зумовлене низкою факторів: культурою нічних клубів Сен-Жермен-де-Прест; Поява LP, яка дала авторам-співакам більше простору для експериментів; політична нестабільність, спричинена окупацією, деколонізацією та подіями травня 1968 року.¹⁰ Зникнення шансону в кіно, безсумнівно, частково пов'язане зі збільшенням розповсюдження американських фільмів у післявоєнний

період. Це одночасно призвело до зникнення в кіно занадто вузької культурної форми шансону та поступового збільшення використання американських форм, таких як джаз та поп.

Однак автори-співачи все ще знімалися у фільмах, навіть якщо не співали.

Деякі з них знімалися лише в кількох фільмах (Жільбер Беко, Жан Ферра, Жорж Мустакі, Шарль Трене). Серед тих, хто регулярно знімався, деякі — Жак Дютрон, Ів Монтан — стали більш відомими як актори, ніж як співачи, якими вони були на початку своєї кар'єри; тоді як інші — Шарль Азнавур, Жак Брей, Серж Генсбур — зберегли обидві кар'єри. Тіло (і неспіваючий голос) співака-автора пісень тому доповнюють (оскільки всі більш очевидні приклади — чоловіки) позакінематографічну пісню. Це майже так, ніби популярні форми, такі як шансон, буквально замовкли, щоб звільнити місце для більш американізованих, таких як джаз та рок з американським впливом.

Французький шансон, можливо, помер на екрані, але його швидко замінило наприкінці 1950-х та 1960-х років нове молодіжне музичне явище, на яке сильно вплинув американський рок-н-рол, уеуе singers, як їх називали. Багато з них (Адамо, Франсуаза Арді та Сільві Вартан серед найвідоміших) з'явилися лише в кількох фільмах. Безперечно, королем року був Джонні Дейлі, і, як і Елвіс Преслі, його фільми середини 1960-х, які представляють собою кульмінацію цієї популярної форми, були не більше ніж приводом для вражаючих музичних номерів. «D'ou viens-tu Johnny?» був п'ятим бестселером французького фільму 1963 року, а наступного року вийшов менш успішний «Cherchez l'idole». Оригінальні англійські назви ранніх платівок Холлідея надто чітко вказують на американський вплив: «Twistin 'the rock» (1961), «Sings America's rock hits» (1962).

Шансон у кіно був замінений роком в американському стилі; французька оперета та свінг-джаз, обидва пов'язані з 1930-ми роками, з середини 1950-х років були витіснені більш сучасним джазом, пов'язаним з поліцейським трилером, який після комедії був найпопулярнішим кіножанром у Франції. Цьому є кілька причин. По-перше, поширення джазу на радіо; по-друге, використання джазу в американських фільмах з початку 1950-х років; по-третє, поширення іншого виду

жорсткої кримінальної літератури завдяки популярному «Чорному серію» Марселя Дюамеля 1947 року, який опублікували багато американських авторів у перекладі; і нарешті, принаймні, коли це стосується оркестру, те, що це було дешевше. Однак було відносно мало фільмів, які використовували джаз у тому вигляді, в якому його можна було б почути в джаз-клубах Нью-Йорка чи Парижа. Роджер Вадим попросив джазменів написати музику до деяких його фільмів ("Сучасний джазовий куточок" або "Саїтоняме", Телоніуса Монка та Арта Блейкі для "Зв'язків"), а "Корнер" Майлза Девіса або "Воскресен'я" - один з найвідоміших. Більшість фільмів, американських чи французьких, лише включали елементи джазу у свої фонові зображення, створюючи те, що Чіон називає "джазовою атмосферою", що відповідає дедалі більш американізованому поліцейському трилеру, з привілейованими джазовими інструментами (такими як приглушена труба чи саксофон) та характерними джазовими акордами. У фільмі «Танцюєш зі мною?», комедії з Бріжит Бардо та одинадцятому бестселері 1959 року, Андре Ходейр поклав мелодії Анрі Кролли, джазового гітариста, з яким він часто співпрацював, на джазове аранжування. Марсьяль Солал, чия музика «Лакомбе» та «Порсіле» характеризує «сучасний лад» французької кухні, мабуть, найбільш відомий своєю роботою з Годаром над фільмом «Задублення» та сплесками джазу в лунких просторах нью-йоркського кінотеатру Мелвілла «Два чоловіки на Мангеттені». Обидва ці фільми мають складні стосунки зі США, останні – через місце дії. «Задублення» можна розглядати частково як пастиш американського кримінального трилера, як поєднання різкого джазу та надмірно довгих смертельних натяків Мішеля/Бельмондо. Інші музиканти привнесли джазові відтінки у свої партитури до трилерів Мелвілла. Пол Місракі, колишній співробітник Рея Вентури, був композитором трилера Мелвілла «Le Doulos», а його музика до популярного кримінального серіалу «Lemmy Caution» за участю Едді Константіна (Comentq u'e/le est!, L emmur our les dames, A toi defaire, mignonpe), має виразно американський відтінок.

Двома головними післявоєнними джаз-орієнтованими композиторами були Клод Боллінг та Мішель Легран, обидва досвідчені джазові музиканти. Боллінг

був джазовим піаністом, другом Дюка Еллінгтона та творцем «кросоверних» джаз-класичних творів (його «Сюїта для флейти та джазового фортепіано»), що отримала золотий диск, залишалася в чартах США протягом десяти років).

Його найбільшим успіхом у сфері кіномузики стала його жвава хонкі-тонк партитура для фортепіано для фільму «Борсаліно» 1969 року, яка поєднала звучання 1930-х років, періоду, в якому відбуваються події фільму, з більш виразною танцювальною (а не блюзовою) мелодією; кіноробота Боллінга більше схиляється до того типу музики, який французи називають *variété* – середньої розважальної музики, – ніж до джазу. У наступні роки він написав музику до низки трилерів та нуар-драм Дерре, включаючи продовження «Борсаліно та Сіє», «Історія фільму» та «Три чоловіки в атаці». Так само експериментальний композитор Мішель Мань, чії студії звукозапису в Ерувілі приймали як співаків уеуе, таких як Adamo, так і зірок мейнстрімного рок-музики, таких як Pink Floyd та Девід Боуї, використовував джазові стилі біг-бенду серед багатьох інших для своєї кінороботи. Наприклад, у фільмі «Les Tontons flûteurs» головною темою є блюз, і блюз навіть використовується для органної композиції на церковному весіллі; партитури Маньє до надзвичайно популярних фільмів «Фантомас» середини 1960-х років, кожен з яких відвідало близько чотирьох мільйонів глядачів, були біг-бэнд-джазом у стилі Манчіні.

Більш явно орієнтований на джаз у деяких своїх фільмах, Легран записував записи з Майлзом Девісом та Джоном Колтрейном, серед інших, на початку своєї кар'єри, і продовжує бути успішним джазовим артистом. Що стосується французького кіно, Легран найбільш відомий джазовими партитурами, які він написав до двох ключових фільмів 1960-х років: «Мюзикли Деміса», «Шербурзькі паралізатори» та «Дівчата де Рошфор», в обох з Катрін Денюв у головній ролі. Ці фільми розглядаються досить детально в інших частинах цього тому; Достатньо сказати, що напруженість між американським та французьким джазом, яку у «Дівчатах з Рошфора» характеризує поява Джина Келлі, ще раз показує, як стосунки між двома країнами опосередковуються через кіномузику, у цьому випадку — варіанти джазу.

Інші великі кінокомпозитори цього періоду були менш під впливом джазу.

Жорж Делерю іноді використовував джаз, але, як і Моріс Жарр, в основному залишався в рамках французької традиції. Делерю, який разом із довоєнним Жобером є єдиним французьким кінокомпозитором, фігуруючим у списку кінокомпозиторів Чіон у його енциклопедичному томі 1995 року, часто вважався американцями типом французом, за словами Чіон,¹⁴ через його класицизм. Молотний лад, із сольними дерев'яними духовими інструментами над розмашистими струнними, схильність до цимбал та клавесина, все це натякає на бароко, що дуже відрізняється від натхненної джазом творчості Мішеля Леграна або від творчості Франсіса Лея, яку часто асоціюють із фільмами Клода Леуша, і який вийшов із традиції шансону з піснями, написаними для Мірей Матьє, Іва Монтана та Едіт Піаф.

Однак усіх цих композиторів об'єднує те, що єдиним реалістичним мірником популярності їхньої музики (на відміну від успіху фільмів, у яких цю музику можна почути) є не те, чи є в їхній музиці джазові чи класичні інтонації, а ті запам'ятовувані мелодії, завдяки яким їх (і фільми) часто запам'ятовують: мелодії до «Борсаліно» («Боллінг») та «Людина та жінка» («Лай»); «Пісня Лари» у «Докторі Живаго» та вальс у «Парі брюль-тіль?» (Жарр), «Вітряки мого розуму» у «Справі Томаса Крауна» та тема до «Літа 42-го» (Легран). Ці популярні мелодії не більше американські за присмаком, ніж французькі. Важко сказати, чи були певні саундтреки популярними самі по собі, чи стали популярними в результаті їх поєднання

з іміджевою доріжкою. Однак, одним із показників популярності є антологізація оркестрових мелодій. Наприклад, нещодавній компакт-диск так званої «європейської» кіномузики містить переважно оркестрові партитури, написані спеціально для відповідних фільмів (а не класичні чи поп-музики), і з 33 представлених фільмів не менше 23 зазвичай вважаються «французькими». ¹⁵

Сучасні джазові треки, на відміну від написаних оркестрових партитур, також можна почути у фільмах. Зазвичай вони мотивовані дієгетично, як у випадку з «Суфле у тварі», шостого за популярністю французького фільму 1971

року. Він починається з шаленого треку Чарлі Паркера та обговорення відносних переваг традиційного та сучасного джазу двома хлопцями, які потім заходять до магазину платівок і крадуть останній альбом Чарлі Паркера; саундтрек також включає матеріал традиційного джазового саксофоніста Сідні Беше та французького піаніста бібопу Анрі Рено. Саундтрек до цього фільму наближається до особливого типу компіляційної партитури, яку ми могли б назвати дієгетично мотивованою компіляційною партитурою, де те, що ми чуємо, є чимось зіграним або чимось, на що натякає дієгега. Цей тип джазу, набагато більше, ніж м'якший джаз, «став означати особисте самовираження – таємницю та внутрішній голос персонажа»,¹⁶ що різко контрастує зі спільним рухом шансону та його натяками на спільноту. Джаз у фільмах сигналізував про підтвердження відчуженої особистості, яка почала з'являтися у приречених пролетарських героях фільмів Марселя Карне; різниця, однак, полягає в тому, що в цих фільмах музика не так явно пов'язана з індивідуальним самовираженням та емоціями.

На завершення цього розділу, з середини до кінця 1950-х років шансоньє у кіно більше не співали; оперета та біг-бенд фільми зникли, замінені кумирами молоді, які наслідували американських рок-н-рольних співаків. Що стосується фонового оточення, то таких виразно французьких композиторів, як довоєнний Моріс Жобер, замінили «професійні» композитори, які з такою ж ймовірністю походили з джазового середовища, як і з класичного, і які в популярних жанрах, таких як поліцейський трилер, використовували впізнавані американські інтонації у своїх джазових партитурах; і аудиторія з такою ж ймовірністю чула новий бібоп-джаз, як і джазові партитури. Разом ці риси свідчать про розпад специфічно французької спільноти, визначеної виразно французькими культурними формами (хоч би як це відчуття спільноти було не більше ніж утопічною мрією в 1930-х роках), фрагментацію, втрату чіткої ідентичності як у музиці, так і в суспільстві. Це ще більше стосується, можливо, збірки партитур, яку ми розглянемо в наступному розділі.

Компіляційна партитура (1980-дотепер)

За деякими винятками, лише з середини 1990-х років фільми регулярно мають чисту компіляційну партитуру. У цій категорії ми знаходимо такі типи:

- з 1985 року, партитури, засновані на відомих класичних творах, пов'язані з середини 1980-х років з популярними історичними фільмами;
- з 1980 року, що вважалися «постмодерністською сумішшю» класики та/або попу та/або шансону;
- з 1995 року, партитури, засновані переважно або виключно на поп-піснях, визначених дуже широко (тобто, це включало б, наприклад, хіп-хоп музику, як у фільмі «Таксі»).

а) Класична музика

Парадоксально, але класичну музику у фільмах-спадщинах 1980-х років і пізніше можна вважати популярнішою, ніж більш очевидно популярний джаз, якщо взяти за показник популярності показники аудиторії відповідних фільмів, а не сам тип музики. Так, наприклад, фільми з джазовими партитурами, або компіляції, як у «Les Tricheurs», або спеціально написані для фільмів, як-от партитура Майлза Девіса до «Ascenseups» чи франко-американська партитура Леграна до «Les Demoiselles d'E Rochefort», були менш популярними в прокаті, ніж деякі ключові фільми спадщини, що використовували класичну музику 1980-х і 1990-х років, такі як барокова компіляція «Tousles matins du monde» або (частково) натхненна бароком оркестрова партитура¹⁷ «Сірано де Бержерака» Жан-Клода Петі, за яку Петі отримав «Сезар» (і премію BAFA), або навіть його попередня переробка Верді для «Jean de Florette».

З трьох перелічених типів компіляційних партитур класична музика є категорією, яка найбільше змінилася у своєму використанні. Артхаусні фільми використовували класичну музику з 1950-х років, хоча кількість глядачів у таких фільмах, як правило, залишалася нижче півтора мільйона. Враховуючи, що середній бал 20 найкращих фільмів у кожному році становив три мільйони, ні фільми, ні музику насправді не можна було назвати популярними. Однак протягом 1980-х років класична музика, незважаючи на свої високі культурні

асоціації, стала особливістю двох популярних кіножанрів, які з'явилися в тому десятилітті.

Першим був оперний фільм, який користувався популярністю в 1980-х роках. У певному сенсі, враховуючи кількість глядачів у мільйон або трохи менше для відповідних фільмів, було б неправильно називати цей жанр популярним; але, враховуючи високі культурні асоціації опери загалом, дивно, що оперним фільмам вдалося залучити навіть таку кількість. До цієї групи можна віднести екранізовані опери, серед яких більш популярні «Дон Жуан» і «Травіата» з приблизно мільйоном глядачів, а також «Каннон» з двома мільйонами.¹⁹ Дві з цих трьох були частиною дванадцяти, поставлених Даніелем Тосканом дю Плантає, який хотів вивести оперу з її спеціалізованої арени. Здається, що опера насправді «висіла в повітрі» протягом цього періоду, про що свідчить величезна популярність «трьох тенорів» та включення опери в інші типи фільмів, такі як значно більш популярна «Діва», а також італійська «Луна» та німецький «Фіцкарральдо» (обидва з приблизно півмільйоном французьких глядачів)²⁰

Цей жанр, що з'явився на початку десятиліття, був менш популярним, ніж фільми про спадщину, які у Франції часто розглядаються як такі, що починаються з «Жан де Флоретт» і «Манон де Висеньйорз» у 1986 році. Класичну музику в фільмах про спадщину можна почути в різних формах. По-перше, оригінал можна відтворювати без змін: *Tous les matins du monde* використовує барокових композиторів (Marin Marais, Lully, Рамо); *Le Colonel Chabert* використовує Скарлатті, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шуман. По-друге, музику також можна аранжувати, як у випадку з аранжуванням Жан-Луї Петі опери Верді «Сила долі» в опері «Жан де Флоретт», де помпезну мелодраматичну тему грає на дуже популярному інструменті, гармоніці, безсумнівно, через її популярність (вона присутня на вищезгаданому CD). Тип, найдалший від збіркової партитури, є, ймовірно, найчастішим, пастишем, зазвичай для натяку на епоху, як у майстерній пастиші Жан-Клода Петі ранньоромантичної музики в «Стігачі під носом» або музиці Габріеля Яреда до «Каміль Клод», пастиші пізньоромантичної музики.

Класична музика в цих фільмах означає втрату. Здається, не має великого значення, чи є музика бароковою, романтичною чи сучасною (як модерністська версія «дрібної фрази» Вентейля Ганса Вернера Хенце в «Любові Сванна» або елегійна скрипка Делерю твір, який відкриває та закриває «Дьєн Б'єн Фу»). Музика майже завжди асоціюється з втратою персонажа в оповіді: втрата невинності у «Усіх ранках світу» та «Полковнику Шаберу»; втрата творчої незалежності у «Камілі Клод»; втрата людини, коли Папе не вдається впізнати Жана де Флоретта як свого сина; втрата колонії у «Дьєн Б'єн Фу»; або, нарешті, втрата дому чи коріння, як коли самотній кларнет грає танець Моцарта у «Гусардах», чия музика допомагає в'язням карантинної в'язниці спати вночі. Це, а також той факт, що дія історичного фільму явно відбувається в минулому, свідчить про те, що музика в цих фільмах виражає втрату спільноти. Музика часто меланхолійна та ностальгійна. Ностальгія, етимологічно, означає тугу за втраченою батьківщиною.²¹ Так само, як джаз починає означати поєднання «американськості» та індивідуальності, розпад спільноти, класична музика в цих популярних фільмах є спробою відновити цю спільноту.

б) Постмодерністська суміш

Якщо партитури класичної музики допомагають глядачам фантазувати про спільноту через оспівування спадщини, можна стверджувати, що ядром постмодернізму, відповідно до постмодернізму загалом, з цією визначальною характеристикою є грайливе витіснення, артикуляція, безпристрасність, відсторонення від спільноти в її поєднанні високих і низьких культурних форм. Музично змішана партитура найбільш помітна в цих фільмах.

Жарнес назвав «Діву» першим фільмом режисерів цього кінематографа, і ви подивитесь, першим французьким постмодерністським фільмом.²² Музика до фільму принесла Володимиру Косма «Сезар» (французький еквівалент «Оскара»). Вона починається з образів Паризької опери, поставленої під класичну музику, яку глядачі, безсумнівно, вважатимуть фоновою недієгетикою, яка триває, поки листоноша не зніме касету, прикріплену до його мобільного телефону. Він заходить до опери, і ми бачимо виконання тоді ще маловідомої арії чорношкірої

американської діви під назвою «Еббен? Не Андро Лонтано», взятої з опери Альфредо Каталані «Валлі», популяризованої згодом завдяки фільму. Наступна послідовність відбувається в іншому громадському просторі, на вокзалі, і побудована на наполегливому техно-роковому корі, який зазвичай асоціюється з поліцейськими трилерами, які Діва переробляє. Контраст між цими двома типами музики, пов'язаними з дуже різними просторами, і навіть з дуже різними кольоровими схемами (синьою та жовтою відповідно), служить основним контрастом між двома різними типами сюжету, які самі представлені двома різними стрічками, що плутаються під час оповіді фільму, сюжетом висококультурної опери та сюжетом популярно-культурного трилера.²³ Різна музика асоціюється з різними просторами протягом усього фільму: повітряний синтезаторний твір, що ширяє, з величезним горищем Городіша та занедбаним ангаром, в якому він укладає угоду з корумпованим начальником поліції; «Променади сантиментального стилю» в стилі Саті, з Люксембурзькими садами, де листоноша та діва блукають вночі.²⁴ Останній тип музики — це популярна гра на акордеоні у вокмена бандита (хоча ми могли б очікувати панку, враховуючи його зовнішність). Вона є досить специфічно французькою, і популярна музика, на відміну від інших видів музики, стримана та нечутна у невеликому просторі вокмена бандита до його смерті, коли вона моторошно лунає на горищі Жуля. Це ніби популярна французька музика була витіснена в решті партитури, і головним чином завдяки поєднанню класичної музики та американського співака.

Десятиліття потому, у «Любителях Пон-Нефа» Каракса, партитура знову поєднує різні типи музики. Найбільш взірцевою послідовністю є ніч святкування двохсотріччя 1989 року, коли невдахи танцюють на Пон-Нефі під фон феєрверків. Партитура, яка коливається між дієгетичним та недієгетичним стилями, поєднує акордеонну музику Джо Приват, однієї з найвидатніших мюзет-виконавиць 1940-х і 1950-х років, магрибську музику, «Strong Girl» Іггі Попа, «You're gonna get yours» Public Enemy та вальс Штрауса, кожен з яких переходить один в інший, а також у деяких випадках накладається один на одного, що натякає на мультикультуралізм, який намагалися підкреслити святкування двохсотріччя. Однак, це іронічно,

оскільки Мішель та Алекс, які, як ми припускаємо, є глядачами, здатні «чути» цю різну музику, що лунає з різних частин Парижа, і які символізують як об'єднання музики, так і груп, які вони представляють, перебуваючи на просторі, що з'єднує кордони, мосту, самі відокремлені від святкувань цим самим простором, а також своєю маргінальністю. Як відсікання.

Спільними рисами цих партитур є їхня грайливість (дієгетична чи недієгетична?), а також їхня відмова від ієрархізації різних типів музики. Музика у фільмах 1980-х років використовується плеонастично. Вона підтримує локацію, тому у нас є техно-рок для поїзда або луочі електронні звуки для лофта. Вона також може підтримувати ставлення чи емоції персонажів, тому у нас є ті ж луочі електронні звуки, що підтверджують раніше почуту заяву Альби про те, що її хлопець Городіш «переживає свою фазу прохолоди» та «намагається зупинити хвили». Однак на початку 1990-х років Каракс використовує музику, щоб робити іронічні «політичні» заяви про маргінальність французької молоді стосовно французької держави.

в) Поп-пісні

Приблизно в той самий час, коли з'явився стиль *cometa du look* з його класичними/поп/іншими компіляціями, з'явилися й більш поп-орієнтовані компіляційні партити. Як і в США, де вони з'явилися одночасно,²⁵ ці партитури можна було знайти у фільмах, спрямованих на молодше покоління або пов'язаних з ним. Пісні в цьому типі компіляційних партитур значною мірою створені для того, щоб натякнути на певний період, чи то ностальгія за минулим, чи то допомога глядачам знайти себе в сучасному середовищі.

Раннім прикладом є «Диявол» (*Diabolo*) – напівавтобіографічна драма про дорослішання, знята на початку 1960-х років, яка стала третім бестселером серед французьких фільмів 1977 року.

Фільм починається з хіта Кліффа Річардса 1959 року «*Living Doll*» (пісня гурту *The Shadows* з того ж часу, «*SleepWalk*», з'являється пізніше у фільмі) та складається з компіляції переважно французьких пісень початку 1960-х років у виконанні відомих співаків (Вартан, Адамо) та більш відомих співаків, таких як

Азнавур та Клод Нугаро. Цікавіше використання музики можна знайти у значно менш складному фільмі «Бунт 2», ще одному фільмі про дорослішання, зосередженому на вечірках та музиці («бунт» означає вечірка підлітковою французькою), і п'ятому за продажами французькому фільмі 1982 року (його попередник «Бунт» був бестселером 1980 року). Музику написав Володимир Косма, але пісні виконуються (англійською мовою) ліверпульським «чистим поп-гуртом Cook da Books, який виступає на сцені у фільмі. У той час як музика Diabolo Menthe скомпільовала вже існуючу музику, «Бунт 2» створив поп-музику для фільму, яка потім стала хітом (повільна «Your eyes» гурту Cosma, виконана Cook da Books, мала великий успіх у Франції в 1983 році). Ще цікавішим у цьому фільмі є використання різних видів музики для категоризації акторів. Вік/Софі Молодша кохана Марсо є фанаткою Cook da Books, тоді як старша 25-річна суперниця грає злегка джазову вар'єте-фортепіанну п'єсу, щоб вразити Вік, натякаючи на різницю у віці та культурі. Вік — головна героїня фільму, і вона, на відміну від чоловіків, асоціюється з кількома видами музики. Ми бачимо, як вона слухає концерт класичної музики у вступних сценах фільму (хоча нешанобливо їсть, слухаючи). Закріпивши Вік у класових термінах за допомогою класичної музики, але також натякаючи на її бунтарську рису, фільм продовжує асоціювати її з низкою інших типів. Коли її мати дивиться на неї, коли вона практикує диско-танці на уроці, виникає цікавий спогад, який починається зі стоп-фотографій Вік у дитинстві. Це переходить до трьох екшн-сцен (які, як ми вважаємо, все ще є частиною флешбеку), де ми бачимо, як Вік виконує три сцени з фільму «Співай під дощем», з'являючись як Деббі Рейнольдс, так і Сід Шарісс.

Іншими словами, Вік менш монолітно стереотипна музикою, ніж її хлопці. Ширший діапазон музики дозволяє їй виконувати кілька різних стереотипів. Це говорить про те, що у фільмі, повному стереотипів, американські зв'язки дозволяють їй перевершити інших, і таким чином дають їй саме ту зрілість, яка необхідна молодшій аудиторії, щоб побачити її як більш цілісний персонаж, що балансує на межі між дитинством і жіночністю. (Фільм намагається підкреслити дитячість занять під час різних вечірок, таких як нешкідливі карткові ігри,

водночас надаючи Вік можливість сексуальної незалежності у досить заплутаному діалозі між Вік та її матір'ю, де Вік дає зрозуміти, що знає все про контрацепцію.) Музика фільму цікава тим, що вона зображує перехід між дитинством та дорослим віком, а також між тим, що ми можемо вважати досить наївним використанням музики для визначення типу персонажа, та більш витонченим використанням музики для визначення переходу між персонажами.

Протягом 1990-х років новий музичний жанр, хіп-хоп, поступово замінив інші види поп-музики у збірній партитурі. Імпортований з Америки, хіп-хоп виник як популярна форма у Франції наприкінці 1980-х років. Найвідомішим молодіжним фільмом середини 1990-х, одним із групи фільмів, що утворюють піджанр *cinema de banlieue*, є «La Haine».²¹ У саундтреку до нього дуже мало музики (хоча був випущений компакт-диск з музикою різних французьких реперів, «натхненних» фільмом, який став хітом). Однак послідовність, де музика відіграє значну роль і яка показує «життєздатність хіп-хопу в контексті *banlieue*»²⁸, — це «DJ Skeud Interlude». У цій послідовності DJ Cut Killer міксує культовий шансон, «Je ne regrette rien» Едіт Піаф та «Nique la police» хард-реп-гурту Supreme NTM (буквально «до біса поліцію»). Ностальгія, пов'язана з елементом Піаф у міксі, функціонує двома способами. По-перше, вона виражає відчуття втрати, яке, як ми могли б стверджувати, є втратою спільноти; і по-друге, ця ностальгія, яка є поглядом назад до втраченого, навіть якщо слова пісні говорять про інше, виражає не стільки зіткнення, скільки дистанціювання від сьогодення, відчужене насильницьке сьогодення, висловлене NTM.

До кінця 1990-х років фільм «Такси», продюсером якого був Бессон, третій за продажами французький фільм 1998 року, продемонстрував перехід до хіп-хопу завдяки музиці, складеній з пісень марсельського хіп-хоп гурту IAM. Однак фільм починається з тієї ж музики, що й «Кримінальне чтиво» Тарантіно, фільму «Гарбуз і медовий кролик/Мізірлу» Діка Дейла та його Del-tones. Напруженість між американськими та французькими популярними музичними формами все ще присутня, як через початкове звернення до популярного американського фільму, так і через хіп-хоп, який слідує за ним, оскільки це по суті американська музична

форма, навіть якщо протягом багатьох років вона була пом'якшена, як стверджує Кеннон, щоб пристосуватися до французької мови.²⁹ Дійсно, всі фільми Бессона були написані Еріком Серрою, чия музика демонструє поступовий перехід від того, що можна назвати стилем євро-рок-рифів, до більш американізованої та більш оркестрованої партитури. Однак, як і у випадку з фільмом «Буря 2», наведеним вище, Серра зазвичай включає поп-пісню десь, або як частину дієгези (фінальний виступ у «Сабвеї»), або під час титрів.³⁰

г) США/Франція

«Я не жалію, що не маю» також з'являється у нещодавно дуже популярному фільмі «Подагра інших», дослідженні сегрегації різних класів, що базується на питаннях смаку, як впливає з назви фільму. Це фільм, який не обов'язково орієнтований на молодіжний ринок, як фільми Бессона, і в якому ми знаходимо більш характерне поєднання музичних форм. Це останнє дослідження покаже, як музика у фільмі натякає на останній нещодавній розвиток, знову ж таки звертаючись до зв'язку з американською аудиторією.

Класи, представлені у фільмі, охоплюють широкий спектр, але виключають робітничий клас, що натякає на мікрокосм французького суспільства: малоосвічений бізнесмен, високоосвічений адміністратор, шофер і охоронець, група акторів та художників, а також барменка (зіграна режисеркою фільму Агнес Жауї), яка є посередницею між двома основними групами (бізнесменом та акторами/художниками). Люди в цих групах постійно не розуміють одне одного та свої мотиви. Музика у фільмі відіграє ключову роль, допомагаючи групам зблизитися для глядачів.

Два головні герої, бізнесмен Каstellла (Жан-Луї Бакрі, який написав сценарій у співавторстві з Жауї), та акторка Клара (Анн Альваро), яка дає йому уроки англійської мови та в яку він закохується, мають певну музику, пов'язану з ними на початку фільму. Для Клари це класична музика, фактично, спеціальний набір записів, зроблених піаністом Джеральдом Муром разом зі співачками Кетлін Фер'є та Ізобель Бейлі. Усі обрані треки написані англійською мовою, щоб відобразити той факт, що вона навчала його англійської,³¹ а найвидатнішим є

голос контраalto Кетлін Фер'є, голос Клари також є контраalto. Музика Клари — це похмура «Au lait» американського азар-рок гітариста Пета Метені, взята з альбому *Offramp* (1982). Ці два типи музики — це різні світи, як і персонажі. Музика функціонує референційно, щоб встановити ці окремі світи (задовго до того, як ми розуміємо, про що йдеться); і справді, це висвітлюється в один момент фільму, коли Каstellла думає, що почув початок хіта Анрі Сальвадора 1966 року «Juanita Banana» у чайній кімнаті, що викликає жах у Клари, оскільки насправді це частина шубертової сонати.

Під час фільму персонажам доводиться протистояти своїм упередженням. Клара, яка спочатку зневажала Каstellлу, розвиває до нього прихильність. У міру розвитку фільму музика змінює свою прихильність. Класична музика розповідає про зневіреного Каstellлу, коли він залишає групу артистів; а джаз-рок, який раніше використовувався для позначення щирості Каstellли, лунає поверх серії кадрів, чийм нібито метою є показати Клару та Каstellлу в їхніх окремих місцях роботи, оскільки Клара репетирує її нову п'єсу, а Каstellла обговорює дизайн, замовлений у друзів Клари у своєму офісі. Оскільки ми чуємо музику наполегливо поверх кадрів (діалоги лунають на задньому плані), ефект полягає в тому, щоб об'єднати їх, що підкреслюється в наступній сцені, коли та сама музика відновлюється після паузи, Клара каже своїй подрузі, що запросила Каstellлу на прем'єру вистави, таким чином сигналізуючи про свою згоду з його коханням до неї.

Музика у цьому фільмі особливо цікава, тому що крізь неї ми чуємо фрагментовану спільноту, яка уявляє собі інтеграцію, перш ніж бачимо її артикульовану в наративі. Фінальна сцена фільму показує покинутого шофера, якого неодноразово бачили на флейті, який веде духовий оркестр під час виконання пісні Піаф «Je ne regrette rien». У той час як у «La Haine» пісня могла б натякати на фрагментацію, а не лише на опір, як ми бачили вище, у «Le Gout des autres» вона сигналізує не лише про завершення, тобто вирішення численних конфліктів у фільмі, але й, що найважливіше, про об'єднання спільноти, яка переробляє традиційну французьку пісню. «Je ne regrette rien» продовжується в

титрах, але це не фінальна музика фільму. На середині титрів музика змінюється на «Au lait», що у фільмі спочатку асоціюється з Кастеллою, а потім з подоланням розриву між Кастеллою та Кларою. Потім вона також сигналізує про вирішення та єдність; французькі та американські музичні форми здаються досить збалансованими.

Однак варто замислитися над головним музичним контрастом у фільмі: і класична музика, і джаз-рок є відповідно англійськими та американськими. Вирішення конфлікту досягається за допомогою традиційної французької пісні, але в більшій частині фільму переговори між конфліктуючими класами у французькому суспільстві ведуться за допомогою англо-американської музики. Ми можемо порівняти цю структуру зі структурою фільму «On connaît la chanson», також написаного Бакрі та Жауї, та шостого за популярністю французького фільму 1997 року. Це була данина поваги Деннісу Поттеру, де персонажі отримують мікрокосм французького суспільства, іноді спеціально використовуючи французькі пісні 1930-х–1970-х років. Найважливіше. Однак ці пісні ніколи не співаються повністю, залишаючись лише спогадами пісні, що функціонують як короткі ілюстрації внутрішніх почуттів персонажів; і вони не працюють з нарративом так само, як у фільмі Озона «8 жінок», де французькі поп-пісні з 1960-х років співаються повністю у фільмі, більш очевидно представленою як мюзикл, пісні є ніжними та ностальгічними хорусами, у сенсі приспіву в грецькій трагедії.

Таким чином, дослідження «Подагри інших» показує (хоча це ще має бути підтверджено більш емпіричними дослідженнями), що, незважаючи на успіх «Про пісню в стилі І» та «8 жінок», багато останніх французьких фільмів переходять до англо-американської компіляційної партитури, і що це становить нову тенденцію. Це було б відповідно логіці розвитку, описаного в цьому розділі, від уявної французької спільноти, об'єднаної в епіфанічний шансон, до повільного проникнення американської музики, яке відбувалося одночасно з погіршенням стану французької спільноти (загалом з початку 1950-х років). Етапи цього розвитку, тоді, були б такими:

- уявна французька спільнота в період 1930-1945 років, де домінували шансон та французькі популярні пісні;
- початок періоду напруженості між французькими та американськими музичними формами в період 1935-1985 років, коли різні форми джазу, а потім року, почали проникати в партитури;
- миттєва реакція на цю музичну тенденцію поступової американізації в музичній спадщині 1980-х років з акцентом на класичну музичну спадщину;
- відновлення тенденції до американізації, оскільки хіп-хоп був імпортований зі США протягом 1990-х років.

Тим не менш, усі обговорювані музичні типи певною мірою галліцизували англо-американські форми (як пояснює Кеннон у випадку IAM у цьому томі), або «стримували» їх, наприклад, шляхом вставки поп-пісень в американському стилі (часто виконаних англійською) в оркестрові партитури французького композитора. Хоча така галліцизація менш характерна для сучасного джазового ансамблю (але цей тип статистично менш важливий, ніж інші), вона більше характерна для оперети, французького свінгу, «йой», постмодерних компіляцій та хіп-хопу.

Очевидно, що в такому широкому розмасі історії, окресленій тут, є небезпеки; зрештою, може бути так багато винятків, що це спростує окреслені тенденції.

Тим не менш, буде цікаво побачити в наступному десятилітті, чи компіляційні партитури показуватимуть збільшення американських або сильно американізованих компонентів за рахунок французьких народних форм.

РОЗДІЛ 7

«LE DEMY-MONDE»: ФРАНЦУЗЬКИЙ МЬЮЗІКЛ

Каламбур є повсюдним, майже обов'язковим, у французькій літературі про режисера Жака Д. Демі. «Демі-монд» такий простий, але більше, ніж просто крилата фраза, або Демі створив стиль, який, попри всі його очевидні впливи, був виразно його.

Він належав до покоління «Нової хвилі», проте ніколи не був одним із них. Він, як і вони, захоплювався голлівудським кіновиробництвом, але його захоплення надзвичайно штучним кіномюзиклом також поєднувалося з його захопленням старшими європейськими режисерами, такими як Жан Кокто та Макс Офільс, щоб створити світ магії та розкоші, часто прямо протилежний навчній реалістичній крутості «Нової хвилі». Дискурс «магії» та «мрії», що оточує Демі, такий же поширений, як і каламбур.¹

«Демі-монд» несе в собі конотації сутінків та тіні, привабливого гріха, важкого, реального обміну сексом та грошима, який все ще не виключає романтики та кохання. Але «половина» також передбачає розкол, який знаходить глибокий резонанс у творчості Ж. Демі. Дуальності, розкидані по всій літературі, зазвичай протиставляють красу (магія/ліризм/кохання, що підкреслює їхню кінематонімію) жорстокості, або екзотику з повсякденним (іноді створюючи неявний зв'язок між красою та екзотикою, між жорстоким та повсякденним). Табуле зазначає: «І найтривожніше те, що світ Демі одночасно відокремлений від нашого власного та збігається з ним] [Найбільш тривожно те, що світ Деруа одночасно відокремлений від нашого власного та збігається з ним], повертаючи нас до концепції світу Демі, навіть з його внутрішніми суперечностями, як чогось окремого: його фільми «були – і залишаються – перш за все, чимось іншим».⁴

Інші дуальності, які часто виникають, включають провінційне/міське (паризьке), ностальгічне/нове та, зокрема, французьке/американське. Ці проблеми не є виключними для фільмів Ж. Демі у Франції середини століття, але вони особливо загострені в його творчості, особливо в двох його найвідоміших фільмах, «Шербурзькі паралічі» (1964) та «Дівчата з Рошфора» (1967). У цьому

розділі ми розглянемо ці два фільми в контексті їхнього часу – та їхнього минулого – і те, як вони підкреслюють тісні, але амбівалентні зв'язки між французькою та американською музичною та кінематографічною культурою першої половини ХХ століття.

Музичний відступ: французький стиль з американським акцентом (і навпаки)

Мішель Легран був одним із близьких соратників Жака Демі, і його музичний внесок є значним маркером кінематографічного стилю Ж. Демі. Музичний стиль М. Леграна був виразно французьким, але до середини ХХ століття французька музична мова була глибоко пронизана американським акцентом.

Протягом століття Франція та Америка брали участь у музичному танці, що характеризувався просуванням і відступом, опором і підкоренням, паралельними лініями та випадковими зворотними дорожками та перехресними переходами. Його танго допомогло визначити кожна націю музично, простежуючи її кроки через усі рівні музичного життя. Художня музика, джаз та популярна музика брали участь у складному переплетенні, яке перетинало не лише атлантичні, а й стилістичні та культурні кордони (незалежно від того, наскільки жорстко вони контролювалися).

На зламі ХХ століття французькі композитори, такі як Клод Дебюссі та Моріс Равель, були пов'язані з імпресіоністами, оскільки вони експериментували з тембром (кольором тону) та ритмом, а не з лінією та формою. Це перетиналося з модою на екзотику, яка почалася зі Всесвітньої виставки в Парижі в 1889 році та була ще більше підживлена імпортом Російських балетів, починаючи з 1909 року.

Вплив цієї російської балетної трупи у вигнанні, ймовірно, важко переоцінити на розвиток музики, танцю та навіть мюзиклів ХХ століття (тема, до якої ми ще повернемося). Композитори, художники, хореографи та танцюристи найвищого рангу співпрацювали на безпрецедентному рівні рівності. Пишна екзотика 1910-х років, що охоплювала аристократизм, архіаїзм та примітивізм, часто в нерозбірливій суміші, поступила місцем суворому неокласицизму та

жвавій блискучості 1920-х років. У цей період Америка тільки-но знайшла міжнародний голос як музична культура. Після двох поколінь, які здобули освіту в Німеччині, молоді композитори художньої музики почали їздити до Парижа на навчання, приваблені захопливою атмосферою, що оточувала Російські балети. Серед них були Аарон Копленд, Верджил Томсон та Рой Гарріс, які згодом створили нове, впізнаване «американське» звучання, на яке сильно вплинув франко-російський стиль. Але також протягом 1920-х років американська популярна музика, від «гарячого джазу» до музики танцювальних гуртів і авторів пісень з Tin Pan Alley, таких як Ірвінг Берлін та Джордж Гершвін, стала надзвичайно популярною у Франції, частково через її уявні зв'язки з «екзотичним» та «примітивним», які вже були настільки популярними. Джазовий кларнетист/саксофоніст Сідні Беше провів значну частину 1920-х років у Парижі, а низка інших афроамериканських емігрантів вважали Францію більш гостинною, ніж США (багато з цих митців виявили менше расизму у Франції, хоча, якщо подивитися на зображення та описи, стає зрозуміло, що расизм був просто іншого роду, можливо, менш фізично та емоційно насильницьким, але таким же принизливим у багатьох відношеннях). Починаючи з 1925 року, Жозефіна Бейкер стала зіркою La Revue negre та Les Folies Bergere, танцюючи оголеною в банановому поясі, і з її незвичайним поєднанням еротики та ексцентричності, вона була однією з найпопулярніших виконавиць у Франції протягом понад десяти років. Автори пісень Кол Портера та Джордж Гершвін провели значну кількість часу в Парижі, причому Портер брала участь у творі «Within the Quota» для Шведських балетів (компанії, створеної за зразком Російських балетів, яка також відбулася прем'єра джазових творів Даріуса Мійо «Le Breuf sur e toit» та «La Creation du monde»), а Гершвін створив поему «An American in Paris» лише через кілька років після прем'єри «Rhapsody in Blue» у Карнегі в Нью-Йорку – першого симфонічного твору, визнаного таким, що містить елементи джазу. Хоча музичні критики, як тоді, так і зараз, поспішають вказати на структурну та оркестрову ефективність оркестрових творів Гершвіна або ритмічну скутість «джазу» Мійо, популярна та художня музика поєднувалися з безпрецедентною ґрунтовністю та

успіхом; і принаймні серед французів та американців панувала відкритість і повага один до одного, що виходили за межі колишнього розколу між мистецтвом та популярною музикою. уроки, але отримав відмову з найввічливішою відмовою: «Ви б просто навчилися писати поганого Равеля замість хорошого Гершвіна». Концерт для фортепіано з оркестром соль мажор Равеля 1929 року має чіткі відлуння Гершвіна (як і Концерт для фортепіано з оркестром Аарона Копленда 1926 року, написаний під час перебування в Парижі та лише на рік раніше за «Американець у Парижі»). Марджорі Ірвін переконливо дослідила, якою мірою власний голос Джорджа Гершвіна (суміш їдишу та афроамериканських рис) ототожнювався з «джазом».

У повоєнній Америці джаз почав перехід від популярної до художньої музики. Він відійшов від танцювально-орієнтованого крила до бібопи та кул-джазу для прослуховування, музики, яку слід розуміти розумом, а не тілом, музики, яка стверджує себе як мистецтво. Кул-джаз, зокрема, черпав натхнення з новацій французьких імпресіоністів: експерименти з тембровим кольором, використання розширених акордів, опора на лади, а не на традиційні гами, з додаванням асиметричних ритмів Ігоря Стравінського, вперше представлених Російськими балетами. Даріус Мійо зайняв посаду викладача в США, а серед його учнів були піаніст кул-джазу Дейв Брубек та поп-композитор Берт Бахарах. У повоєнній Франції джаз був інтегрований у популярний шансон через м'яко свінгові та злегка синкоповані ритми (він ніколи не був таким різючим ритмічним, як американський стиль}, а також став частиною «академічної» лінії художньої музики. Оскільки американський джаз включав імпресіоністичні елементи, регібридизація стала ще легшою. Франція насправді є першою країною за межами Америки, в якій джаз стає художньою музикою. Композитори, такі як Жорж Д. Елерю, Клод Боллінг та – що важливо для нашого поточного завдання – Мішель Легран, отримали освіту в Паризькій консерваторії протягом 1940-х і 1950-х років, і плавний, галльський, «шансон» був частиною їхньої формальної освіти, яку вони потім перейняли до жанрів популярної пісні, клубного джазу, художньої музики «третього потоку» та кіномагнітної музики.

Таким чином, зв'язок між музикою, танцем, кіномузикою та кіномюзиклами була особливо заплутаною та взаємозалежною між Америкою та Францією. Межі між художньою музикою та джазом, навіть свідомо «мистецьким» джазом та популярною музикою, ставали дедалі проникнішими, а національні стилі кожної країни були сильно позначені стилістичними впливами іншої.

Кіномюзикли та національне кіно

Мюзикл був міжнародно популярним жанром з 1930-х до 1950-х років, і хоча майже всі країни випускали мюзикли, це був жанр, який вважався виразно американським, конкуруючи з яким, мабуть, міг лише західний жанр за своєю культовою «американськістю» або, можливо, точніше, своєю «голлівудськістю». У розвитку національного стилю кіно поза Голлівудом, мюзикл завжди намагався знайти спільну мову між гламурною, технічно майстерною голлівудською моделлю та завжди відмінним музичним стилем домашньої культури, переговори, які здаються особливо напруженими через подвійний вплив кінематографічного стилю та музичного стилю. 8

Французькі мюзикли за участю Жозефіни Наприклад, твори Бейкера 1930-х років є цікавим поєднанням американського та французького стилів. «Принцеса Там-Там» (1935) особливо заплутана. Вона демонструє сильний вплив найбільш авангардної американської музики того часу, мюзиклів Warner Brothers режисера Басбі Берклі (хоча можна також стверджувати про французьку лінію від Берклі через «Фолі Зігфельда» до «Фолі Бержер»). «Принцеса Там-Там» також демонструє нерозбірливу екзотику ранніх «Російських балетів», які ніколи повністю не зникали у Франції: Там-Там (індонезійське ім'я) насправді звати Альвіна (ім'я, яке може бути валлійським або німецьким); її виявляють на задньому плані в Африці, яка є частково північноарабською, а частково саванською; але музичне зображення є близькосхідним; а її тартановий одяг з величезною брошкою виглядає підозріло каледонським. У повоєнному Голлівуді водночас джаз... стаючи арт-музикою, і велике покоління композиторів Tin Pan Alley досягає свого піку та занепаду – американський кіномюзикл досягав свого піку зі знаменитим блоком «Звільнений». Мюзикли блоку «Звільнений» зазвичай

розглядаються як піджанр у мюзиклі, і навіть у мюзиклі MGM, але насправді є два досить різні напрямки всередині блоку «Звільнений» – щось, що, можливо, було неодноразово оцінено в літературі через дві тенденції: (1) розглядати блок «Звільнений» як ціле, особливо враховуючи, що співробітники постійно об'єднуються, та (2) підходити до Міннеллі як до одного з головних «авторів» класичної голлівудської епохи. Це розмило межу між пишними романтичними постановками Вінсента Міннеллі та більш неокласичними/модерністськими мюзиклами, створеними командою Донена та Келлі (які, як команда, не вписуються чітко в авторську парадигму).

Естетика Міннеллі явно була сформована, принаймні частково, вишукані екзотичні фантазії ранніх років «Російського балету». Цей мальовничий погляд був чимось схожим у Міннеллі та Демі, який колись прокоментував: «У мюзиклі є кольоровий, а також просто людський інінг».9 Можливо, апофеозом американського мюзиклу був відомий фінал «Американця в Парижі», 17-хвилинного балету, який легко міг би бути постановкою «Російського балету» за тоном та змістом.

Найголовніше, мабуть, для мюзиклу як жанру, що ідея співпраці була поважаною і навіть відзначеною. Коли його запитали пізніше в його кар'єрі, Джин Келлі був особливо непохитний у тому, що студійна система була фундаментальною для створення чогось такого складного, як мюзикл.11 Інший спосіб побачити цю інфраструктуру співпраці — це як виробничу лінію, щось, що проникало у французьку культуру протягом 1950-х і 1960-х років з відтінком «сучасності», поєднаної з «американськістю». Заплутані стосунки між Америкою та Францією, безсумнівно, є однією з причин того, що Міннеллі та Келлі (і Донен) були такими популярними у Франції, навіть шанованими критиками *Cahiers du Cinéma* та режисерами французької «Нової хвилі». Американський мюзикл наближався до ганебного кінця, коли ці режисери справді почали залишати свій слід, але режисери виявляли своє захоплення через оммажі, які майже межують з постмодернізмом за своєю референційністю - «Співай під дощем» у фільмі Трюффо «День за ніч»; «Американець у Парижі» у фільмі Годара «Жінка — це

жінка».12 Два фільми Демі відображають естетичні якості мюзиклів Фріденса: «Шербурзькі пароплі» представляють барокову13 інтенсивність Вінсента Міннеллі (аж до шалених шпалер), тоді як «Дівчата де Рошфор» мають шикарну неокласичну енергію мюзиклу Келлі-Донена. Ці дуальності можна розглядати як опозиції, які не лише окреслюють різні пріоритети, але й підкреслюють поступки, які необхідно зробити у співпраці, щоб дозволити митцям з естетикою діаметрально протилежною, як у Келлі та Міннеллі, проте створювати уявні мюзикли, такі як «Пірат» та «Американець у Парижі».

Побіжно розглянемо наслідки цих дуальностей. Найбільш суттєвою з них є розкол на внутрішнє/зовнішнє, який упорядковує всі інші, не лише фізично, а й психологічно. Наполягання Келлі та Донена на зйомках на натурі у фільмі «У місті», мабуть, є найвідомішим проявом, але фільми Келлі-Донена мають набагато більшу частку «зовнішнього» навіть на задньому плані, що найкраще представлено в типовій вуличній танцівниці Келлі. Одним з головних моментів напруженості між Келлі та Міннеллі у постановці фільму «Бригадун» (1954) було те, чи слід їм знімати на натурі (позиція Келлі) чи на звуковій сцені (позиція Міннеллі). Зі стримуванням студії та тиском дешевшого кіно, коли мюзикли не мали високих зборів у прокаті, перемогу здобув Міннеллі. «Бригадаун» з центральним поєднанням магічного та сучасного/звичайного, як не дивно, був улюбленцем Демі.

Якщо розглянути мюзикли Міннеллі без Келлі чи Фреда Астера на головних ролях, то їм разюче бракує танцювальних сцен. Сцени вечірок у «Зустріч зі мною в Сент-Луїсі» – один з небагатьох винятків, і він відносно стриманий. Найбільш дивно (шокує?), що навіть з Леслі Керон на головній ролі у фільмі «Джіджі» (1957) немає танцювальних сцен. Ця відмінність також може бути більш тонко помітна у вираженні; Спів часто є радше інтроспекцією («внутрішнім» процесом), ніж танцем, який є демонстративним та зовнішнім.

Так само, що стосується хотоїї інтер'єр/екстер'єр, інтроспекції/експресії, мізансцени Міннеллі – не дивно для дизайнера – часто та очевидно дуже сконструйовані та штучні, тоді як у Келлі-Донен легкі та схематичні – порівняйте

відомі паралельні вступу Айві у фільмі «У місті» з Лізою у фільмі «Американець у Парижі». Ліз буквально обрамлена у вишукані позолочені рами та виступає майже на повних декораціях з різними костюмами, що окреслюють її персонаж; Айві у кремових шортах та светрі (пізніше у бронзовій вечірній сукні/пачці) на тлі блідо-жовтої циклорами, лише з мінімальним реквізитом для встановлення місць (прасувальна дошка, мольберт, станок). Ця невідповідність дає оку щось робити, коли спів виходить на передній план; або вона очищає простір, коли рух є основною привабливістю.

З цього випливає часовий аспект. Фільм про епоху – це погляд назад, у мить, збережену в часі, нерухому, замкнуту. Сучасний фільм – це фільм, що рухається до невідомого майбутнього.

Два фільми Демі розігрують ці дуальності.

«Шербурзькі парасольки»

«Шербурзькі парасольки» займають досить особливе місце у французькій кінокультурі. Один з найвідоміших мюзиклів 1960-х років, це єдиний французький мюзикл, який досяг такого міжнародного успіху, і, ймовірно, єдиний неангломовний мюзикл, який можна вважати частиною загального канону. Він також став трампліном для становлення Мішеля Леграна як міжнародного кінокомпозитора. Тому він важливий як експортний товар, але також має значення як внутрішнє представлення французької культури.

Ліндеперг і Маршалл проаналізували способи, якими «Параплії» втілюють – і певною мірою критикують – впливовий аналіз Крістін Росс щодо змін у французькій культурі середини століття, зокрема акцент на формуванні гетеросексуальної пари як місця споживацтва, перехід від сімейних торговельних до «американізованих» корпоративних структур та пріоритетність автомобіля як місця як визволення, так і «нерухомого часу». Час є центром уваги аналізу Ліндеперга та Маршалл, і, не суперечачи їм, я хотів би трохи інакше акцентувати деякі елементи теорії Росс, щоб пояснити, чому вибір музичного жанру – у той час, коли він вимирав в Америці – раптово став таким доречним у коментарях про французьке суспільство. Виробнича лінія, яка виробляє цінний товар – автомобіль,

також виробляє голлівудські фільми, як коротко зазначає Росс: «наприкінці 1950-х років молоді французькі кінорежисери та кіномани однаково віддавали перевагу американському продукту, який вироблявся та розповсюджувався з конвеєрною регулярністю у вузьких маленьких жанрах».16 І жоден жанр не залежав так від виробничих ресурсів студії, як саме американський мюзикл. Можливо, не випадково, промислова усна історія Дональда Нокса про студійну систему, що простежує виробництво «Американця» в Парижі, мала назву «Чарівна фабрика», зіставляючи фантастичний світ мюзиклу з прозаїчним, повторюваним світом конвеєра.

З точки зору наративу, мюзикл глибоко закріпив ще один визначний елемент культурної критики Росса – формування гетеросексуальної пари. У своєму фундаментальному жанровому дослідженні Ріка Альтмана «Американський кіномюзикл» розглядає це як центральний визначальний чинник для організації всіх інших родових рис. Тому жоден інший жанр не мав такої ж гарної можливості коментувати питання поєднання. «Параплюїс» бере ці модернізуючі, американізуючі елементи та поєднує їх у рамках ретроспективної французької опери – «Кармен» Бізе.17 Як і мюзикл, «Кармен» – це «проривна» французька опера, єдина, яка займає таке значне місце в каноні, і водночас не є цілком «французькою». Демі натякає на «Кармен» у вступній сцені, коли Гі оголошує своїм колегам-механікам, що він і Женев'єва збираються дивитися оперу того вечора; його друг висловлює свою перевагу кіно не один, а двічі, неявно встановлюючи певну паралель (або конкуренцію) між цими двома формами. Але «Кармен» – це більше, ніж просто місцевий колорит; сюжет «Параплюїс» можна розглядати як оновлення – певною мірою сенсаційне – цієї найпопулярнішої французької опери. Гай і Хосе — молоді чоловіки, що розриваються між коханням та військовою службою (Хосе важче виконувати свій національний обов'язок, але потім

Кармен розгортається в часи без конкретної військової загрози, тоді як Гай явно розташований у контексті алжирського конфлікту); і Кармен, і Женев'єва мають стосунки поза домом і є сексуально активними (Женев'єва, звичайно, не

така сексуально хижацька, як Кармен, але в контексті того часу той факт, що вона «йде до кінця», є скандальним); і Кармена, і Женев'єва відмовляються від багатшого коханця за відсутності своїх коханців (хоча Женев'єва робить це більше заради безпеки, їх обох приваблює насамперед обіцянка грошей); і персонаж, який проводить паралель, Мікаела/Мадлен, мила, здорова молода жінка, яка доглядає за хворою матір'ю героя і яка фігурує як Хосе/Гай, здатна до шлюбу жінка.

Чому згадується «Кармен»? Історично ідея молодого чоловіка, відірваного від кохання військовим обов'язком, безумовно, була доречною. Але з культурної точки зору це також було для Демі засобом встановити зв'язки як з французькою музичною культурою, так і з голлівудським мюзиклом через екстравагантну стилізацію Міннеллі. «Кармен» була продуктом подібного імпульсу до екзотики та яскравості, і є чимало іронії в тому, що цей найуспішніший французький мюзикл насправді про Іспанію, хоча й є радше барвистою уявою про Іспанію, ніж її реальністю.

Концепція Росса про «нерухомий» час також присутня в суміжності цих двох історій, застиглих у часі, оскільки «Парадіус» завжди був історичним твором, пов'язаним зі своїм історичним моментом, навіть коли час рухався. Ця нерухомість відображається і в просторі.

Для жанру, так асоційованого з видовищем, як мюзикл, «Шербурзькі паралічі» – як і «Зустрінь мене в Сент-Луїсі» чи «Джіджі» Міннеллі – це надзвичайно статичне та інтер'єрне видовище, посилене переважанням внутрішніх кадрів та наскрізною партитурою.¹⁹ Візуальне видовище побудовано з глибоко насиченої кольорової гами та вигадливої штучності композиції кадру.

Обидва ці моменти добре демонструються в кадрі, коли Гай веде Женев'єву додому, і вони цілуються біля кованих воріт, які розділяють екран навпіл; одна сторона фіолетова, інша горохово-зелена, стіни та двері створюють сильні діагоналі. Задушлива якість цих метушливих композицій ніде не передана краще, ніж коли втомлена, сумна та вагітна Женев'єва знімає пальто, показуючи, що її сукня точно відповідає кольору шпалер – вона буквально зливається зі стіною. Її подорож рухомим тротуаром з Гаєм, мабуть, єдиний приклад свободи руху в

уському фільмі, хоча навіть він забарвлений жалем. Ще один рідкісний зовнішній вигляд – і, можна було б подумати, чудова можливість для видовищності – це карнавальна сцена, але вона коротка, відбувається на вузькій вулиці та здебільшого видно крізь вікна; це ще один приклад того, як щось відбувається в межах магазину.

Ця клаустрофобна візуальна композиція чудово доповнюється плавними, вузькоколійними мелодіями Леграна, які добре підходять до каденцій розмовної французької мови та роблять співаний діалог, можливо, менш нав'язливим, ніж здавалося б в англійському чи німецькомовному фільмі (а для іноземної глядача з субтитрами, ймовірно, він би здавався ще менш штучним).

Непереборний тиск речитативної мелодії, яскравий колір та внутрішня тишина підкреслюють емоційний центральний елемент – класичне «голлівудське» прощання на вокзалі. Раптом ми опиняємося надворі під похмурым небом, майже всі кольори зникли, і мелодія звільняється від своїх обмежень.

«J'attendrai» (відома англійською як «Якщо це триває вічно») — найвідоміша пісня з партитури та наймелодійніше виразна. Розлога мелодія М. Леграна охоплює набагато ширший діапазон, ніж будь-яка інша мелодія в партитурі (насправді, найпопулярніша мелодія) та базується на апподжатурах, посиленних зміненими тонами. Це надає безпосередності стосункам між Гаєм та Женев'євою (що лунає пізніше у фільмі, коли Гай повертається до кафе на платформі та коли вони зустрічаються в епілозі на його заправці). Це є прикладом того, що Мішель Шіон називає «доданою вартістю» — це надає епічного розмаху стосункам, які, якби хтось лише спостерігав за дією на екрані, можна було б розглядати як не більше ніж підліткове захоплення. Мелодійна інтенсивність «J'attendrai» музично підкреслює наративну амбівалентність «Les Parapluies de Cherbourg». Чи є романтична асоціація Гі та Женев'єви настільки грандіозною, як підказує музика? На відміну від закоханих у голлівудському мюзиклі, де щасливий кінець є вирішальним, або трагічної опери, в якій одному або обом закоханим судилося померти, вони підлітки, і вони уявляють себе закоханими, але коли втручається реальність військового обов'язку та материнства, їм доводиться приймати

практичні рішення. Женев'єва шкодує, що не вийшла заміж за Гі, але вона не помітно засмучена через це і, здається, більше збентежена та страждає від їхньої подальшої зустрічі; Гі здається абсолютно щасливим з Мадлен та їхнім сином. Навіть як гірко-солодкий кінець, він, здається, ставить під сумнів драматичні умовності приречених закоханих або щасливої пари.

Танцювальна інтерлюдія: Париж/Нью-Йорк/Голлівуд/Рошфор

Хоча «Парадіз» власне і є естетикою Міннеллі як співаним джерелом, «Дівчата з Рошфора» мають ще тісний зв'язок з танцювальною естетикою Келлі-Донена. Лінія починається в 1925 році з постановки «Російських балетів» «Мати-побратими» про трьох моряків у відпустці на Лазурному березі. Це був один із найшикарніших балетів пізнього періоду, на музику Жоржа Оріка, одного з яскравих молодих творців джазової французької академічної музики, який згодом став найвидатнішим кінокомпозитором. У 1944 році Джером Р. Оббінс поєднав класичний балет з латиноамериканськими танцями та вуличною поведінкою у постановці «Балетного театру» «Вільна фантазія» про трьох моряків у відпустці в Нью-Йорку. Партитура Леонарда Бернштейна поєднала терпкий франко-російський неокласичний стиль, який злився з американськими гімнами та ірландською народною піснею (серед інших впливів), створивши новий стиль американа, і Бернштейн додав новий вплив гарячого свінгу. Успіх цього балету був настільки великим, що Бернштейн і Роббінс разом із сценаристами Бетті Комденою та Адольфом Грін^{2,2} перетворили його на хітовий бродвейський мюзикл «У місті» (1945). У 1949 році Джин Келлі та Стенлі Донен перенесли виставу на вулиці Нью-Йорка для своєї основоположної кіноверсії мюзиклу. Йому не сподобалася музика Бернштейна, і він відмовився від більшості пісень, але значною мірою зберіг балетну музику для танців Келлі.

Комден і Грін, Келлі та Донен також продюсували «Завжди гарна погода» (1955), напівсиквел на музику франко-американського композитора Андре Превіна (класичного диригента з «серйозним джазовим чуттям»). Роббінс і Бернштейн також співпрацювали над «Вестсайдською історією» (постановка на Бродвеї (1957)) та фільмом (1961)), останній з яких продемонстрував чіткий вплив

стилю зйомок Келлі-Донена на танцювальні послідовності та включав зіркову постановку Джорджа Чакірі. У 1960 році Келлі поставив балет «Па-де-Дьє» для Паризької опери-балету. Балет, поставлений на фортепіанний концерт фа мажор Гершвіна (також використаний у виставі «Американець у Парижі»), поєднував бойові колісниці, що спускаються з небес (символ театральної машини барокової французької балетної традиції) та сучасні вуличні ліхтарі, можливо, візуальний еквівалент музичних автомобільних гудків у партитурі Гершвіна до «Американця в Парижі». Лінія нерозривна, хоч і дуже заплутана.

«Дівчата та Рошфор»

«Дівчата та Рошфор» ще більш виразні, ніж «Параплії», як данина поваги голлівудському мюзиклу, явно в танцювальній лінії, описаній вище, тематично, стилістично і навіть за кастингом. Фільм за участю Джина Келлі та Джорджа Чакіріса зі стислими термінами (вихідні), моряком у відпустці та гастролюючою трупою акторів надмірно визначає асоціацію з енергійним, орієнтованим на рух мюзиклом Келлі-Донена. Пастельна кольорова гама (Демі перефарбував місто в кольори морозива для зйомок), зосередження на екстер'єрах, знятих у чітких лініях та на відкритій площі міської архітектури, та три переплетені сюжети не нагадують жоден голлівудський мюзикл більше, ніж «У місті».24

Але Ж. Демі не просто копіює голлівудський формат; він коментує генеричні риси формування пари – те, що Рік Альтман (два десятиліття потому, у 1987 році) назвав «подвійним фокусом оповіді»: нелінійно, воно чергує двох головних героїв, показуючи їх у сценах, визначених статтю, які, тим не менш, демонструють, як їм судилося бути разом без традиційного ланцюга причинно-наслідкових зв'язків.

Демі взяв цю ідею, потроїв її та розгорнув вздовж часової шкали, можливо, відображаючи ще один аспект «нерухомого часу» Росса.

Нам дають три пари. Івонн (Даніель Дар'є) та Саймон (Мішель Пікколі) — люди середнього віку, досвідчені, без ілюзій, але водночас ніжні та цінують те, що може запропонувати кохання. Дельфіна (Катрін Деньов) та Максенс (Жак Перрен) — молоді, гарненькі та шалено романтичні (навіть трохи поверхневі). Соланж

(Франсуаза Дорлеак) та Енді (Джин Келлі) врівноважують чутливого старшого чоловіка та пристрасну молодшу жінку. Тільки дія цієї останньої пари відбувається у звичайному часовому рамках, їхня зустріч відбувається посередині, їх об'єднує дитина (молодший брат близнюків Бубу), що повторює багато фільмів Джина Келлі, які асоціюють їх з дітьми; однак, вони не усвідомлюють, наскільки їм судилося долі, до самого кінця. Зустріч Івонн та Саймона є ретроспективною: вони вже зустрілися, закохалися, народили дитину та розлучилися – через дурне упередження проти свого прізвища (або вперше, або в казці, залежно від вашої точки зору).

Ми бачимо, як вони окремо описують свій роман, знаючи, що кожен говорить про іншого з жалем і тугою, але ми знаємо, що вони ще не знають, що живуть в одному місті; знову ж таки, їхня справжня зустріч відбувається в кінці. Зустріч Дельфіни і Максенса є перспективною: вони також представлені у подвійному фокусі (він намалював портрет свого «ідеалу», який виглядає точнісінько як вона, хоча вони ніколи не зустрічалися; вона описує її ідеал, який йому точно підходить), але вони насправді ніколи не зустрічаються у фільмі. Ми знаємо, що їхня зустріч неминуча, коли Максенс сідає у вантажівку в кінці, не лише тому, що там Дельфіна, але й тому, що двофокусна розповідь так наполегливо зумовила нас очікувати її.

Кожна з пар музично підкріплена. У кожної є мелодія, яку співають окремо, одне про одного - це музичне поєднання найчіткіше проявляється в парі Івонн/Симона та Дельфіна/Максенс (ті, яких насправді не бачать разом на екрані). Пара Енді/Соланж менш паралельна, але більш музично значуща: вони представлені мелодією її «концерту», який вона грає для Саймона Дейма, а потім падає на місці зустрічі з Енді, як тувелька Попелюшки. Енді бере його та читає, засвоюючи його до такої міри, що коли він співає свою пісню Саймону — розповідаючи про своє життя, як він змінився з моменту їхньої першої зустрічі та чого він шукає в житті — все це в стилі Соланж (хоча Дейм не впізнає цього, доки Енді не зіграє її в повному концертному режимі на фортепіано — не дуже проникливо для музиканта!).

Однак, якою б задовільною не була ця структура для трьох пар, вона досить помітно не згадує двох головних героїв, Етьєна (Джордж Чакіріс) та Білла (Гровер Дейл), керівників мандрівного автошоу — молодих, красивих, блискучих танцюристів, які є першими представленими персонажами, що пронизують весь фільм, виконують значний танцювальний номер з близнюками та просять їх бути в їхньому шоу — у класичній музичній термінології, зазвичай це явна ознака романтичної долі. Дійсно, після вистави Етьєн та Білл висловлюють своє кохання (або принаймні бажання) до близнюків, які відмовляються від них, хоча вони ще не об'єдналися зі своїми призначеними партнерами. У складній структурі фільму Демі створює суперечливі наративні імпульси – подвійний фокус та «давай влаштуємо шоу», і зрештою, подвійний фокус перемагає.

Переплетення різних ниток також надає фільму виразно французького відтінку фарсу, особливо в останній частині, з усіма цими майже випадковими зустрічами Дельфіни та Максенса, змішаними зустрічами (Енді з Дельфіною, Максенс із Соланж) та штучними останніми зустрічами Івонн та Саймона (у школі Бубу) та Енді та Соланж (у музичному магазині). Жахливе вбивство сокирою наративно є результатом пари, яка не влаштовується (вона постійно відмовляла йому), але стилістично, можливо, натяком на дуже французький гранд гіньоль. Деякі риси «Дівчаток» (особливо перебільшені «романтичні» штрихи у стосунках Енді/Соланж) балансують на межі пародії – і це цілком можливо. Часом посилення мають майже постмодерністську, децентралізовану якість.²⁵

У «Дівчатках з Рошфора» домінування екстер'єрів таке ж важливе, як і інтер'єри для «Шербурзьких парашутів». Навіть «інтер'єри» у фільмі – магазин чіпсів, танцювальна студія, музичний магазин – це світлі, відкриті простори з великими вікнами, що переносять зовнішній світ всередину. Ця данина вуличним танцям лінії Келлі-Роббінс включає деякі прямі цитати: початкові жести па-де-де Енді та Соланж у музичному магазині взяті з «Наше кохання залишиться тут» на березі Сени у фільмі «Американець у Парижі» (жартівливе ставлення попереднього фільму до сучасного мистецтва також повторюється у «Дівчатках»); Келлі ненадовго танцює з двома американськими моряками, які з'являються на

вулиці; а монтаж ближче до кінця, де всі головні персонажі співають свої власні «фірмові» мелодії, явно повертається до «Квінтету» з «Вестсайдської історії». Але ця данина танцювальному мюзиклу також призводить до культурного/стилістичного дисонансу.

Мелодії Леграна більше «пісенні», ніж у «Параплюї» (менше речитативні), але вони все ще дуже «французькі» – плавні ритми лише з найбільш локалізованими і ніжними синкопами та вузьким рухом. Жодна з пісень не має таких стрімких мелодійних стрибків, як у «J'attendrai'd», а в тих, що є, ці стрибки є «легкими» для співаків: вони знаходяться в межах акорду (тому немає дисонансних інтервалів, які можна знайти в піснях Леонарда Бернстайна, як-от «Cool») і розташовуються паралельними лініями, а не ланцюжком вгору (як у «New York, New York»). Хоча ці особливості роблять пісні легкими для виконання, вони також позбавляють їх особливої енергії, яка походить від розширених синкоп, асиметричних ритмів та дисонансних інтервалів. Однак саме ці останні особливості живлять – і, власне, породжують – розлогі хореографічні стилі Келлі та Роббінса.

«Демуазель» у хореографії маловідомого молодого хореографа Ормана Мен, 27 років, єдиною іншою його роботою, здається, є телесеріал «Вел Дунікан» 1970 року у Великій Британії. Він запозичує щось зі стилю Келлі/Роббінса, хоча й без уяви, а танцюристи, окрім провідних акторів, були імпортовані з Англії. Стиль танцю їм не дуже пасує: їхнє ритмічне відчуття досить «квадратне», і вони не заповнюють простір так само, як американські провідні акторки.

Цей дисонанс не залишився непоміченим критиками, навіть якщо вони не можуть точно визначити причину проблеми. Американець Вільям Джонсон назвав танці «енергійними, але загалом ненатхненними»²⁸, а француз Жан-П'єр Бертом каже, що хореографія «розчаровує надію».²⁹ Незвично, що єдині згадки про танці в мюзиклі є чомно зневажливими; це майже ніби критику не можна було не висловити. Обидва сценаристи також виключають Келлі, який сам поставив хореографію своїх танців. Навіть у 55 років Келлі все ще граціозний, потужний танцюрист (Джонсон здивовано зазначає: «він виглядає занадто старим для тієї

енергії, яку демонструє»). Так само помітно, два інших американці, Дейл і Чакіріс (технічно та музично одні з найкращих танцюристів за всю історію голлівудських мюзиклів), постійно загрожують перевершити свою «розчаровуючу» хореографію та стріломірну музику Леграна.

«Леді Даймонд і Рошфор», незважаючи на свою популярність у Франції та, незважаючи на очевидну шану американським мюзиклам, ніколи не був таким успішним за її межами, як «Шербурзькі парaplії». Віддаючи данину пізнішому фільму, Джонсон зазначає, що його «гібридна природа, частково французька, частково американська, можливо, коштувала йому популярності по обидва боки Атлантики». ³⁰ Як він також зазначає, його американський вихід у квітні 1968 року був навряд чи найкращим часом для такої вигадки. Щось ще спільне у французів та американців – В'єтнам – було на вершині національного порядку денного.

Отже, мюзикли Ж. Демі є виразно французькими, і його регіональне висвітлення міст та регіонів за межами Парижа, безумовно, допомогло б розширити горизонти іноземної аудиторії – зображення Рошфора особливо привабливе (хоча, справедливості заради, все, що ми насправді бачимо від Шербура, це заправка у снігу). Проте фільми також досить чітко нагадують голлівудські мюзикли. Вони не є імітаціями, як, скажімо, може здатися «Принцеса Там-Там»; Демі знає про свої запозичення, аж до того, що проводить розмежування між піджанром Міннеллі та Келлі-Донен мюзиклу MGM – щось, що не завжди є чітким навіть у сучасних наукових дослідженнях – і робить витонченою гру двофокусного наративу. У схематичному способі, яким Демі грає естетику Міннеллі проти естетики Келлі-Донена, можна навіть розглядати ці два фільми як подвійний коментар до голлівудського мюзиклу.

Але ключові стосунки між Францією та Америкою, ностальгічне та нове, є напруженими навіть у цих двох фільмах. Амбівалентний наратив про пару в «Парaplюях» підкріплюється не менш амбівалентним підтекстом про комерційні зміни та модернізацію (американізацію), що відбуваються у фільмі, де спеціалізований магазин парасольок перетворюється на сучасний магазин

побутової техніки, проте свобода Гая від тиранії місцевого власника гаража знаходиться в гордому володінні новою блискучою франшизою Esso. А як щодо своєї маргіналізації Етьєна та Білла в «Дівчатах»? Чи випадково, що вони є найбільш американськими за своїми манерами та рухом у своєму співвідношенні з мандрівним автосалоном? Привабливість модернізації та руху є молодою та енергійною: попри всю радість Рошфора, саме до Парижа всі молодші персонажі прямують за своїми мріями. Лише старше покоління, Івонн і Саймоне, залишаються в Рошфорі. Знову ж таки, Енді та Соланж представляють конфліктну золоту середину. Енді належить до старшого покоління, якого вважають більш європейцем, ніж Етьєн чи Білл, завдяки його французькій освіті та старовинній кар'єрі концертного піаніста (він, безумовно, не рок-зірка); але незважаючи на свій вік, він сповнений юнацької енергії та романтичної пристрасності, асоційованої з Америкою.

Британець Гілберт Адейр зітхає: «На жаль, Демі погано подорожує». І навпаки, Мішель Меніл каже, що у Демі є певна екзотична культура (*mal ceme par nous Fran~ais, mais immooiatement sensible pour l'etranger qui aime en nous, avant les traces d'un eventuel genie, le fait que nous lui paraissonst ellement et si delicieusement utres. Un tel charme venu d'ailleurs n'estt outefois pas accessibles eulementa l'exterieurd es frontieres. Il suffit, pour le percevoir, de se mettre un instant a distance de cette mere patrie.* [своєрідна культурна екзотика, яка швидко поширена нами, французами, але відразу помітна іноземцями, які люблять нас не за можливу геніальність, а за те, що ми здаються зовсім і такими чудово іншими. Така шкода з інших місць, однак, не може сприйматися лише з-за національних кордонів. Все, що потрібно, щоб усвідомити це, це на мить дистанціюватися від батьківщини.)³²

За іронією долі, Демі-світ достатньо амбівалентний, тому обидва варіанти є правдивими.

РОЗДІЛ 8
ШАНСОН-АНГАЖОВАНИЙ ТА ПОЛІТИЧНИЙ АКТИВІЗМ У 1950-
Х ТА 1960-Х РОКАХ: ЛЕО ФЕРРЕ ТА ЖОРЖ БРАССЕНС
С 139

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ:

ФРАНЦУЗЬКА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Наукове дослідження, присвячене французькій популярній музиці являє собою дещо своєрідну спробу відірватися від припущення британських та американських дослідників, що популярна музика співається – і майже обов'язково має – англійською мовою, або принаймні походить з англомовних країн. Популярна музика в цьому світогляді, таким чином, є Брітні та Кайлі та їхні попередники та наступники, а також, у знак щедрої подяки тим, хто вирішив співати англійською, всі ті гурти та артисти від АВВА до Nives, чий музичний успіх був досягнутий завдяки підтримці домінантного формату популярної музичної популярності.

Французи називають США та Велику Британію «англосаксами» і завжди воліли вірити, що їхні власні культурні та музичні традиції, а також їхні способи ведення політики та економіки відрізняються та мають що запропонувати світу, де домінує «англосаксонський» неоліберальний економічний консенсус та культурна глобалізація, керована США. Ця книга намагається продемонструвати, як французи розуміють та ставляться до популярної музики, як популярна музика у Франції відображала та допомагала формувати французьке суспільство та культуру з часів Другої світової війни, і як французька популярна музика та культура культурно, кінематографічно та комерційно взаємодіяли з домінуванням «англосаксонської» музики у все більш глобалізованому світі.

Опитування щодо того, кого і що британські чи американські музичні ентузіасти вважали б французькою популярною музикою, дало б широкий спектр відповідей, від збентеженого мовчання до пристрасного переліку, але справедливо припустити, що залежно від віку та інших факторів, буде згадано досить стандартний список виконавців. Такий список цілком може включати Шевальє, Трене, Піаф, Брей, Брассенса, Ферре, Азнавур, Холлідєя, МС Солара, Air, Daft Punk та, залежно від ступеня франкофільства респондента, рідкісніших музикантів, таких як, можливо, Серж Генсбур, Жан-Мішель Жарр або Лес Ріта

Міцуко. Річ у тім, що французькій популярній музиці вдалося вирватися з Франції, часто завдяки тому, що її артисти погоджуються співати англійською (але іноді, оскільки вони співають так чарівно, французькою), а також завдяки тому, що вона є інструментальною. Ще один момент полягає в тому, що хоча більшість згаданих вище артистів є представниками шансон, інші (все частіше, оскільки ми рухаємося до сьогодення) – ні. Якщо Азнавурі на межі *hansonlvarieres*[e asy-listening], Джонні Холідей є батьком французького року, МС Solaar, мабуть, найвідоміший з нового покоління французьких реперів, а Air та Daft Punk зараз несуть французьке техно у світ.

Жанр французької популярної музики, який привернув найбільшу академічну увагу – безумовно, в галузі досліджень сучасних мов у Великій Британії та США, – завжди був шансоном. Пітер Гокінс, автор найновішого та, можливо, найавторитетнішого дослідження шансону (хоча він зосереджується лише на одному аспекті шансонетної традиції, а саме на сучасних авторах-виконавцях), надає перелік «інгредієнтів, що складають гібридну форму французької популярної культури, якою є шансон», що включає в себе форму популярної музики, пов'язану з класичною музикою, поезією, театром та живими виступами. Для Гокінса шансон має «неоднозначний, гібридний статус» і є «оманливим та невловимим явищем».¹ Безцінне дослідження Гокінса також досліджує, як творчість відомих співаків і авторів пісень, яких він обговорює — від Піаф, через Ферре та багатьох інших, до М.С. Солаара — пройшла через величезні зміни в посередництві через звукозапис та медіа, але перспектива, яку він обирає, тісно пов'язана з текстовим аналізом текстів пісень, безсумнівно, визнаючи цікаву природу шансону як жанру, який, незважаючи на свій безсумнівний статус популярної музики, все ще може займати проміжне положення в ієрархії музичних практик.

Як ми вже зазначали вище, цей том досліджень французької популярної музики — щедро визначеної — включає розгляд шансону, а також досліджує інші жанри та інші аспекти «поля» (за термінологією Бурдьє) французької музики. Розділи, що розглядають митців, роблять це з урахуванням їхнього соціально-

політичного та соціально-культурного значення, а також супроводжуються іншими розділами, які контекстуалізують творчість музикантів та саму музику в рамках більш загальних подій та тенденцій у французькому суспільстві загалом.

Так, дослідження шансоньє Шевальє, Піаф, Ферре та Брассенса обговорюють їх у зв'язку з досвідом Франції в окупації, а потім труднощі суспільства та політики в післявоєнні десятиліття. Ці розділи про посередництво популярної музики бізнесом, радіо, телебаченням та спеціалізованою пресою, а також ставлення французького уряду до рок-музики забезпечують інформативний фон для обговорення симбіотичних культурних відносин, що виникають між Францією та США в галузі кіномузики, музичних фільмів, французького репу та хіп-хопу, а також французького техно.

Вивчення популярної музики, звичайно, є відносно новим академічним заняттям, як зазначає Міддлтон у своїх вступних коментарях, та й у самій Франції, країні, як ми знаємо, сповненій гордості за заявлену перевагу своєї високої культура - вивчення популярної музики донедавна було діяльністю, якою займалися лише безрозсудні або ті, хто був достатньо сміливим, щоб прагнути академічної «відзнаки» через інтелектуальний аналіз Нижчого Іншого. Статус популярної музики як об'єкта дослідження у Франції розглядається в розділі-огляді соціологічних досліджень різних форм (некласичної) музики та музичних практик. З цього опитування стає зрозуміло, що самі французи дещо не розуміють, що саме являє собою «популярна музика» в контексті своїх музичних традицій, і така невизначеність посилює вашу рішучість подивитися на французьку популярну музику в найширшому сенсі. Безсумнівно, важче визначити популярну музику як те, чим вона не є, а не як те, чим вона є, тому цей том не розглядає жодних форм класичної музики чи джазу (за винятком випадків, коли вони фігурують як музика в популярних фільмах) або будь-яких форм того, що французькою мовою насправді називають *musiques populaires*, що є радше народною музикою, ніж популярною музикою масового споживання. Французька держава (як показують розділи Ле Герна та Тейє) використовувала різноманітну термінологію, щоб допомогти їй керувати соціальним, культурним, політичним та

комерційним впливом неklasичної, нефолк-музики (жива музика, посилена музика, сучасна музика), але фундаментальною формою популярної музики, на якій, здається, зосередилися французькі дослідники, є рок. Французький рок — це досить окремих музичний жанр, який колись газета Liberation порівняла з англійською кухнею. Походячи з імпортованого з США рок-н-ролу 1950-х років, класичною епохою французького року стали 1960-ті роки, коли такі зірки, як Джонні Голлідей та Едді Мітчелл, створили франкенштейнівський гібрид, який сподобався молодому поколінню бебі-буму. Хоча Джонні Голлідей все ще існує, після багатьох змін, «рок» був прийнятий французькими музикантами та є лише одним жанром серед інших у множині популярних музичних стилів. Найпопулярнішими жанрами 1990-х років були хіп-хоп та техно, і саме вплив США на них, разом з американським корінням року, а до цього – французьким джазом, підводить цей розділ до наступного пункту, який стосується делікатних стосунків між Францією та США щодо культури та мови загалом, і, в більшості випадків, поєднання цих двох у музиці.

Постійною темою цього тому була культурна винятковість Франції та виклики французької мови (ці дві речі тісно, якщо не нерозривно, пов'язані). З часів Імперії і раніше Франція завжди пишалася оригінальністю та якістю своїх культурних практик і творів, але в період, охоплений цим томом – друга половина американського століття – така гордість систематично підривалася зниженням статусу Франції як світової держави. Але не підривайте, французька віра в цінність своєї культури – чи то мистецтво, мода, література, кіно, філософія, чи музика – залишилася, можливо, навіть посилювалася усвідомленням того, що це зараз просто все, на що Франція може претендувати у світовій системі як маркер своєї відмінності серед націй. Атлантика – або французька Атлантика, як деякі її називають – була посередником культурного взаємного збагачення між Францією та США, і музика не уникла цього плідного симбіозу.

Питання культурного винятку та прагнення Франції захистити свою культурну специфіку та ідентичність від американізації, кока-колізації, макдональдизації та глобалізації обговорюються в різних розділах цього тому;

вони справді є фоном для значної частини культурного та соціального важливості популярної музики у Франції сьогодні. Джаз фігурує лише коротко в наших аналізах – головним чином тому, що його важко чітко розглядати як популярний жанр – але, як нагадує нам Стілвелл, сприйняття та адаптація джазу у Франції на початку ХХ століття забезпечує модель процесів культурної взаємозалежності, яку повторюють рок, хіп-хоп, техно та інші жанри.

Хоча просту модель «культурного імперіалізму», як зазначає Міддлтон, більше не слід сприймати серйозно, його дискурси часто все ще очевидно впливові. Дослідження Поурі та Стілвелла, присвячені французькій кіномузиці та французьким кіномюзикам, торкаються цих питань, обговорюючи, наскільки американська культура та комерція загрожують французьким музичним та культурним формам розпадом, і наскільки завжди існував творчо конфліктний, рефлексивно рекурсивний зв'язок між формою та змістом по той бік Атлантики.

Аналіз хіп-хопу та техно, проведений Кенноном та Бірджі, також показує, як Франція «дає стільки, скільки отримує» у сфері популярної музики, хоча переважно інструментальне техно явно легше експортується, і навіть у сфері комерції Донсі припускає, що Франція не є повністю беззахисною перед глобальним капіталізмом. Іноді здається, що нереконструйована теза «культурного імперіалізму» все ще повністю дотримується лише в коридорах влади французької культурної політики.

У вступі до цього дослідження визначено те, що можна назвати загальним музикологічним контекстом аналізу французької популярної музики. Огляд статусу популярної музики як об'єкта дослідження ставить її в центр низки дебатів, які повторюються в різних точках протягом часу. Відправною точкою Міддлттона є те, що музика неминує соціальна, що б традиційні підходи до музики та музикознавства не намагалися ствердити в минулому в теоріях музики, які підкреслюють її нібито автономію. Поняття автономної музики, звичайно, саме по собі було результатом різних тенденцій у музиці та того, як вона сприймалася в поглядах, нав'язаних буржуазною елітою, а саме: перевага інструментальної, а не вокальної музики, акцент на музичних творах, а не на

практиках, та розробка канону музичних шедеврів. У цьому пізньомодерному світогляді музики популярна музика була проблематичним явищем, заснованим, як вона була і є, фундаментально на практиках, вокальних та інструментальних, і без будь-яких офіційно санкціонованих анонімних шедеврів. Кілька інших аналізів, представлених у цій книзі, досліджують сучасні відлуння цих елітних поглядів на музику, які традиційно виганяли популярну музику до сфери низькоіншого, згідно з Ле Герном, чиє дослідження сучасних французьких досліджень популярної музики показує зосередження на від аматорської та популярної практики, натхненної де Серто та іншими теоретиками повсякденного життя, до Лузлі та Тейє, які описують нещодавнє перетворення французької держави на роль у культурній політиці, що включає заохочення не «культури для всіх», а просто збереження шедеврів для нащадків.

Бірджі у своєму дослідженні сприйняття та поширення техно у Франції в 1990-х роках одночасно звертається до питань виробництва та практики інструментальної музики.

Міддлтон зазначає (можливо, частково пояснюючи «просвітницьке» ставлення французької держави до популярної музики з 1980-х років), що саме французькі теоретики музики, такі як Атталі та Енньйон, допомогли зрозуміти зв'язок між музикою та суспільством: тоді як для Атталі музика є передвісником та «пророком» змін у суспільстві, для Енньйона те, що називається «музикою», складається з її посередництва. Як нагадує нам Міддлтон, Атталі та Енньйон погоджуються з уроком про те, що способи, якими музика фігурує в житті людей, розповідають нам про їхній соціальний світ: механізми практики та порядки дискурсу, через які місця музики дозволяють будувати та підтримувати ідентичності як соціальні, так і психологічні (як додає Міддлтон до заклику Енньйона до «музикології суспільства»), також розглядаються в низці внесків до цієї книги. Ллойд і Тінкер, наприклад, досліджують деякі соціально-політичні виміри французької популярної музики під час окупації та в повоєнні десятиліття; Поурі та Стілвелл описують способи, якими музика опосередковується кіно, і як музичні фільми опосередковували франко-американські культурні відносини;

Кеннон розглядає, як музика обговорює та конструює ідентичності молоді та етнічних меншин; Хейр і Пірес розглядають посередництво музики радіо, телебаченням та музичною пресою.

Міддлтон розглядає ці питання та дебати навколо музики та суспільства, щодо цінності та значення мистецтва, щодо використання музики у світобудові та формуванні ідентичності як типові для сучасного періоду та його основоположних питань про стосунки між народом та елітою та поняття популярного, просторічного, повсякденного, низького та елітного, ерудованого, рідкісного, високого з точки зору культури загалом та музики зокрема. Так само, як Франція була центральною для зародження сучасності наприкінці вісімнадцятого століття, Міддлтон вказує на те, як Франція сьогодні парадоксально перебуває одночасно в центрі та на периферії глобальної музично-медійної системи: «Франція, що захоплює, займає більше ніж одну роль і займає більше ніж один рівень у цій багатовалентній системі». Знову ж таки, розділи Донсі, Хейра, Поурі, Стілвелла, Бірджі та інших відповідають на це, обговорюючи роль Франції у захисті музичних прав в електронній економіці, амбіції Vivendi-Universal, спробу Франції захистити франкомовну музику через радіоквоти, культурний діалог між Францією та США та багато інших прикладів того, як Франція займала різні місця в системі конфліктів, напруженості та взаємозалежності між культурами, жанрами, ідентичностями та економіками.

У коротких оглядах, що наведені нижче, ми намагаємося дати точний огляд того, що кожен розділ говорить про популярну музику у Франції та як кожен аналіз пов'язаний з іншими та загальні теми у вивченні популярної музики та самої Франції. Спосіб структурування самої книги означає, що послідовні розділи мають на меті створити загальну картину французької системи популярної музики.

Як і у статті Річарда Міддлтона, розділ Філіпа Ле Герна надає більше деталей щодо теоретичного контексту вивчення французької популярної музики. Ле Герн надає огляд нещодавніх робіт французьких соціологів та музикознавців щодо різних аспектів того, що спостерігається у французькій популярній музиці.

Відправною точкою огляду є те, що у французьких дослідженнях спостерігається відносно нехтування соціологією музики загалом та соціологією сучасної та популярної музики зокрема. Як, можливо, у Великій Британії та США до того, як інтерес до популярної музики виник у 1970-х роках, Ле Герн пояснює, що це нехтування виникло через поєднання таких факторів, як відсутність культурної легітимності популярної музики, негативний образ року та поп-музики як музики бунту та протесту, практичні труднощі польових досліджень та термінологічна плутанина навколо популярної музики. Нагадуючи нам, що ті, хто цікавиться популярною музикою у Франції, відіграють прозелітичну роль, Ле Герн підсумовує питання, які розглядаються французькими дослідженнями, як три частини: які типології та класифікації популярної музики?; як можна проаналізувати походження та розвиток популярної музики?; як можна оцінити вплив популярної музики?

Щодо типології та термінології, резюме Ле Герна підкреслює, що порівняно з британськими та американськими дослідженнями популярної музики французький підхід дещо обмежений своєю надмірною залежністю від терміна «рок» (поряд із «шансоном») майже до того, що він використовує його для опису всього, що явно не є серйозною класичною музикою чи джазом (який займає проміжне положення в культурних ієрархіях). Три підходи, виділені Ле Гемом, які здаються корисними, це підхід Менжера, який просто визначає *musique populaire* як музику «масового споживання» (на відміну від музики обмеженого споживання), підхід конструктивістської соціології, яка розглядає популярну музику як усі ті практики, які складають її та які можна розпізнати як несерйозну музику, та підхід тих, хто прагне телеологічно визначити музику з точки зору її ролі у створенні трансopodobних станів, посиленні емоцій або створенні особистих, локальних чи інших ідентичностей. Розглядаючи походження та розвиток популярної музики, Ле Герн проводить дослідження, що досліджують, хто, як, де і чому люди займаються музикою у Франції, будь то «рок», музика, що грається в паризькому метро, чи «повсякденна» аматорська музика, та розкриває, як французькі дослідження пов'язані між цими практиками та соціальними,

емоційними та ідентичними реаліями їхніх учасників (розділ Бірджі наводить приклад цього для техно-музики). Ле Герн надає короткий огляд музичного «поля» у Франції, а потім завершує своє дослідження розглядом посередництва музики та її аудиторії, зосереджуючись, зокрема, на спробах оцінити вплив популярної музики та аудиторії, яку вона приваблює.

Аналіз Девіда Лузлі способів, якими шансон і французька поп-музика (у різні періоди) набули культурної легітимності, забезпечує інформативний та спонукаючий до роздумів контекст для багатьох наступних досліджень.

Лузлі стверджує, що шансон і поп-музика у Франції – шансон, як місцева форма популярної музики, та поп-музика, як імпортований жанр – виникли з позицій культурного домінування, і що обидва жанри, завдяки подібним процесам та розвитку, тепер досягли легітимності як культурні об'єкти, що дозволяє їм фігурувати в офіційному дискурсі та відігравати певну роль в урядових роздумах щодо культурної та економічної політики. Лузлі коротко демонструє, як шансон розвинув власну легітимність протягом дев'ятнадцятого століття, оскільки урядова політика щодо (часто сатиричної) популярної музики розвивалася, а такі інституції, як SACEM (асоціація прав музикантів), створювали контекст, у якому популярна музика могла забезпечити спосіб заробляти на життя.

Пов'язані з цими змінами у другій половині дев'ятнадцятого століття були розвиток характеру місць, де виконувалася популярна музика, французька традиція концертів та мюзик-холів, адаптована з Великої Британії, що дозволило створити сучасне поняття «зірки» та її аудиторії. Лузлі цитує Шевальє та Піаф (обговорюються в наступних розділах цього тому) як типових представників цього раннього покоління шансонів, оскільки комерціалізація жанру сприяла розчиненню його дисидентства та просуванню його до легітимності.

Він також обговорює Б. Рассенса, Рея та Ферре, які в 1950-х і 1960-х роках, можливо, представляли кульмінацію жанру шансону, і яких представляли як більш «автентичних» виконавців жанру шансону, оскільки шансон дедалі більше вступав у конкуренцію з поп-музикою та, через процес претензій на культурну цінність через посилення на свої ліричні якості (шансон як «текстова пісня»),

почав відрізнятися від новіших форм популярної музики, що характеризуються роком, поп-музикою, французьким роком, альтернативним роком, світовою музикою та репом у 1970-х, 1980-х і 1990-х роках. Демонструючи свою тезу про те, що французький рок і поп у другій половині двадцятого століття пройшли той самий процес легітимації, що й шансон, Лузлі показує, як ці популярні музичні форми аналогічно розвивалися як «мейнстрімові» та «комерційні» різновиди, дозволяючи більш престижним формам набути статусу культурно легітимних об'єктів (завдяки зростаючій довірі до жанру, впливу спеціалізованої преси та ролі Міністерства культури). Така нова легітимність дозволила поп-музиці стати інструменталізованою в контексті експорту та зайнятості французької музики (див. обговорення Донсі Французького бюро експорту музики), але Лузлі припускає, що техно (див. аналіз Бірджі) може ще кинути новий виклик підходам французької держави до популярної музики. Х'ю Донсі надає огляд французького музичного бізнесу, пов'язуючи поточний стан галузі з двома прикладами проблем, які характеризують, по-перше, реакцію Франції на виклик, що кидає інтернет, а по-друге, спроби Франції утвердити свою культурну та комерційну ідентичність на світовому ринку музики. Хоча французька музична індустрія загалом вважається крихкою та складною, але, тим не менш, має деякі сильні сторони (зокрема, пов'язані з підтримкою французькою державою культурних індустрій Франції загалом), Донсі Презентація цих тематичних досліджень показує, як спонсоровані урядом

Французьке управління експорту музики та стратегії приватного сектору французької ультимативної *Vivendi-Universala* надають Франції лідерство у питаннях захисту національної культурної та комерційної ідентичності у світовій індустрії популярної музики. Обговорення Джеффом Хейром популярної музики на французькому радіо та телебаченні забезпечує всебічне висвітлення політичних, соціальних та економічних основ посередництва музики через традиційні аудіовізуальні медіа. Він розглядає це посередництво в контексті соціально-політичної відмінності Франції від її сусідів, зокрема Великої Британії, по-перше, з точки зору її державної традиції, а по-друге, з точки зору готовності

держави захистити французьку мову та культуру від глобалізації. Аналіз Хейра показує, як посередництво популярної музики та пісень через радіо та телебачення було сформовано цими подвійними рисами французької винятковості.

Музику на радіо можна розділити на три періоди, як зазначає Хейр: ранній період (до Другої світової війни) державного радіо та кількох комерційних станцій; повоєнна монополія державного радіо; та піднесення незалежних радіостанцій після 1981 року. Хоча протягом перших двох періодів популярна музика транслювалася на радіо (головним чином комерційним радіо, але також і державними станціями широкого профілю), саме в 1980-х і 1990-х роках відбувся вибух нових FM-радіостанцій та масове зростання музичної спеціалізації.

У політичному плані музика мала вирішальне значення для розвитку радіосектору, оскільки вона була причиною кінця державної монополії, а також була найважливішою проблемою 1990-х років, коли Франція запровадила лінгвістичні квоти на музику, що транслюється французькими радіостанціями, щоб захистити французьку музичну культуру.

Щодо телебачення, Хейр показує, як програми популярної музики в деяких випадках вплинули на тенденції радіо, але визначає два основні телевізійні явища, які структурували музичне телебачення, а саме: французьку телевізійну традицію вар'єте та довгоочікуваний спеціалізований французький музичний телеканал.

Висновок Хейра полягає в тому, що музичні програми на радіо та телебаченні перейшли від надання стандартизованого репертуару масовій аудиторії до пропонування різноманітного спектру музичних форматів та жанрів високо сегментованій аудиторії. Він припускає, що популярна музика на радіо та телебаченні є прикладом парадоксу французької винятковості.

Мет Пірес розглядає популярну музичну пресу з її зародження в 1950-х роках, і його аналіз показує, як посередництво популярної музики спеціалізованою пресою розвивалося через кілька фаз: *Presse des jeunes* (молодіжна преса) у 1950-х роках, *Presse des idoles* (співоча сцена, що зосереджувалася переважно на зірках) і з кінця 1960-х років *Presse musicale* (більш

стандартна музична преса, що висвітлює спеціалізовані журнали та, все частіше, висвітлює популярну музику в якісних газетах).

Досить яскраво цей огляд музичної преси ілюструє соціальні та емоційні особливості популярної музики для її (переважно молодіжної) аудиторії. Розгляд Піресом двох основних видань преси 1950-х років – «Раллі молоді» Католицької церкви та «Ми дружимо та живемо» Французької комуністичної партії – показує, як музика поєднувалася із соціально-політичними факторами, а також з емоційними травмами, що виникають у підлітковому віці.

Так само, розповідь Піреса пов'язує популярну музичну пресу з розвитком французького суспільства, оскільки в 1950-х і 1960-х роках Франція модернізувалася економічно, соціально та демографічно – одна з неявних рис, яку його аналіз показує, що музична преса в ці десятиліття містила розрив між поколіннями, що складався між молодими шанувальниками популярної музики та журналістами, які повідомляли про неї. Мабуть, найвідоміші видання французької популярної музичної преси – «Salut les copains» (запущений 1962 року) та «Rock & Folk» (1966): Пірес обговорює, як Salut les copains трансформувалася в молодіжну музичну пресу та як Rock & Folk передбачав майбутнє музичне висвітлення та розвивав жанр, доки інші видання, такі як нинішній лідер ринку Les Inrockuptibles (також обговорюваний Тейє з іншої точки зору), та музичні колонки таких якісних газет, як «Liberation» та «Le Monde», не почали висвітлювати популярну музику в 1980-х та 1990-х роках. Філ Порі пропонує широкий історичний огляд популярної музики у французьких саундтреках до фільмів, починаючи з епохи звуку й донині. Розглядаючи популярну музику як показник соціальних змін і як ключового посередника у відносинах між Францією та США, він обговорює «повільний розпад специфічно французьких культурних норм» у переході до джазових та поп-саундтреків. Враховуючи використання шансоні у фільмах до 1945 року як складову специфічно французької «спільноти», він пояснює її занепад частково збільшенням розповсюдження американських фільмів у повоєнний період, а частково більшою турботою кінематографа 1960-х років про індивідуальність та самовираження, для яких джаз, здається, відповідав усім вимогам. Ностальгія за

кінематографом «спадщини» 1980-х років супроводжується класичною музикою, що символізує втрату, втрату спільноти, тоді як грайливість змішування кінематографістами форм високої та низької культури у стилі *cinema du look* відображає відмову від ієрархізації, але також говорить про мультикультуралізм та маргінальність. Поурі розглядає тенденцію до компіляції музичних творів, де домінує англо-американська музика, як логічний результат «повільного проникнення» американської музики, що супроводжує екранне погіршення стану французької спільноти.

Робінн Стілвелл аналізує найвідомішого французького представника мюзиклу, Жака Демі, розміщуючи його фільми в середовищі переплетення музичних та танцювальних стилів через Атлантику з 1920-х років. Таким чином, вона демонструє, що, незважаючи на те, що мюзикл сприймається як виразно американський, що символізує «голлівудськість», мюзикли MGM Мінеллі та Келлі/Донена самі по собі були продуктом переплетення французьких та американських впливів. Фільми Демі 1960-х років, епохи «Нової хвилі» стилістичної та жанрової складності, віддають шану музичному жанру в цілому, але поєднують свої посилення та шану з обробкою питань великого значення у Франції: алжирська війна в Шербурзьких параплях та регіоналізм. зосереджуючи увагу на непаризькій Франції, як у цьому фільмі, так і в «Демузель та Рошфор». Стілвелл також обговорює амбівалентний підтекст фільмів про економічні зміни та модернізацію (чи американізацію?).

Кріс Тінкер, як і Ллойд, розглядає шансон, втілений двома найвідомішими представниками цього жанру Франції, а саме Лео Ферре та Жоржем Брассенсом, які протягом 1950-х і 1960-х років створили значний репертуар політично та соціально заангажованих пісень. Як зазначає Тінкер, у період великих соціальних та політичних змін, що характеризуються наслідками окупації, алжирською війною наприкінці 1950-х і початку 1960-х років, секуляризацією та лібералізацією суспільства, Ферре та Брассенсу створили шансон та їхній статус зірок цієї традиційної форми популярної музики, щоб кинути виклик усталеним соціальним та особистісним ідентичностям та дослідити нові можливості.

«Опозиційні» погляди, розроблені Ферре та Brassensом, були спрямовані на інституційні структури буржуазної влади та панування, які на той час представляли католицька церква та держава. Ферре, зокрема, атакував репресивний вплив церкви та держави, але також націлювався на буржуазну сім'ю, (державне) радіо та телебачення, тоді як Brassens, стоячи за державою та її найочевиднішими проявами, атакував репресивні сили правопорядку та, навіть більше, націоналістичну ідентичність. Як показує Тінкер, ці опозиційні позиції не були позбавлені труднощів, парадоксів та упущень: наприклад, антинаціоналізм Ферре не завадив йому бажати захистити французьку культуру від посягання американізації, і ні Ферре, ні Brassens не висловили жодного протесту проти патріархату, незважаючи на свої сильні лібертаріанські та анархістські симпатії. Аналіз Тінкера досліджує соціальну та політичну залученість цих артистів і показує, як їхні пісні пропонують єдину точку зору, з якої можна зрозуміти турбулентність французького суспільства у повоєнні десятиліття та розглянути роль музиканта як соціального, політичного та, зрештою, морального орієнтира.

Дослідження Кріса Ллойда популярної музики у важкі роки окупації Франції німецькими військами з 1940 по 1944 рік є ще одним тематичним дослідженням того, як музичні практики та посередництво музики через радіовиконання та критичну оцінку, як стверджує Міддлтон, є «незвідно соціальними». Ллойд показує, як способи функціонування музики, зокрема співу, під час окупації сприяли формуванню та підтримці соціальних, політичних, ідеологічних та емоційних ідентичностей. Беручи два неофіційно визначені корпуси пісень (політичні гімни противницьких груп та розважальні пісні таких співаків, як Моріс Шевальє), аналіз Ллойда розкриває складність співу під час окупації, як з точки зору ідеологічної прихильності масового співу, так і з точки зору більш проблематичного «співу для розваги», що здійснювався зірковими співаками.

Ллойд показує, як відомі гімни «*Marechal, nous voilà*» (на підтримку коларабоністського уряду Віші) та «*Le Chant des partisans*» (пісня Опору) обидва відображали та створювали соціальні реалії в роки окупації, підкреслюючи важливість їхнього статусу як пісень, які слід співати колективно. Але пісні

популярних артистів, таких як Шевальє, якого серйозно критикували під час і після воєнних дій за «співпрацю» з німцями через його готовність продовжувати виступати, Ллойд показує, що вони відіграють більш неоднозначну роль у «світобудові». На відміну від гімнів (можливо, передбачувано, але всупереч тому, що часто уявляють), ці розважальні цілі мають на увазі «косий» коментар до повсякденного життя, в якому виконання зіркою пісні забезпечує, через естетизоване посередництво спільного досвіду, можливість розради та солідарності. Вивчаючи тексти та кар'єру Шевальє, Ллойд може продемонструвати, що він зовсім не був активним пропагандистом режиму Віші, і завершує коментарем про роль зірок популярної музики, який, безсумнівно, справедливий як у часи боротьби, так і в мирні часи: «Відволікаючі фактори пісні — це більше, ніж егоцентрична легковажність; створюючи паралельний всесвіт (який опосередковано коментує реальний і містить його жахи), співак вдається до форми культурного опору, в якому його слухач бере участь і досягає короткої миті свободи».

Філіп Тейє розглядає способи, якими рок-музика у Франції була прийнята у французьке культурне поле, після того, як вона розпочалася як імпортований жанр, у положенні підпорядкування та домінування. Його аналіз розглядає, як рок, і, загалом, сучасна популярна музика, були інтегровані через два основні механізми: по-перше, отримання визнання в ієрархії культурних цінностей; і, по-друге, здобуття місця в державній культурній політиці. Тейє ілюструє, як рок цікавить як Міністерство освіти, так і Міністерство культури Франції, що відображає його піднесення від домінантної позиції в культурній сфері до місця, де він є дійсним об'єктом як культурної політики, так і академічних досліджень.

Саме держава зацікавилася роком як компонентом культурної політики, а не роком, який прагне державної уваги, оскільки уряд, розмірковуючи над культурною політикою, усвідомив, що державне втручання з 1960-х років, спрямоване на демократизацію доступу до культури через традиційні визначення «творів мистецтва», зазнало невдачі, і що акцент на малих видах мистецтва, регіональних та етнічних культурах та культурних практиках був би більш

доречним. На національному рівні рок та пов'язана з ним музика приєдналися до усталеної ієрархії культурних цінностей, що було прийнято рівнями влади на місцевому та регіональному рівнях, які були готові використовувати рок як засіб розвитку місцевої економіки та ідентичності.

Ця інтеграція року в «культуру» доповнювалася статусом об'єкта серйозного обговорення та наукового дослідження завдяки інструментальній роботі «інтелектуальних» музичних журналів, таких як *Les Inrockuptibles* та *Rock & Folk* (див. також трактування Піресом цих та інших прес-посередників), що, як демонструє Тейс, вплинуло на трансформацію репрезентації року в 1970-х роках і 1980-ті роки – це курси подвійного протистояння як традиційним визначенням культури, так і смакам, нав'язаним ЗМІ та комерцією. Таким чином, рок, завдяки своєму розвитку як практики та жанру, є прикладом «незменшувано соціального» статусу популярної музики (Міддлтон) та цінності «музикології суспільства» Генніона.

Стів Кеннон розглядає успіх хіп-хопу у Франції з 1980-х років, досліджуючи деякі способи, якими глобальна експансія хіп-хопу призвела до того, що Франція стала другим за величиною ринком хіп-хоп продукції у світі, включаючи місцеві франкомовні приклади, які зайняли значне місце в мейнстрімній популярній культурі Франції з точки зору продажів, плейлистів, кількості нових релізів та «офіційного» критичного сприйняття. Кеннон досліджує значення французького хіп-хопу в дебатах про вплив глобалізації на культуру Франції та французьку політику, культуру та суспільство загалом. Наскільки французька державно-культурна політика заохочувала та формувала франкомовну хіп-хоп сцену? Чи є прийняття молоддю Франції форм та стилів хіп-хопу гомогенізацією молодіжної культури в глобальному масштабі, подальшим етапом американізації французького культурного життя? Чи пропонують локалізовані форми вираження, що виникають у таких містах, як Марсель, засоби для вираження та святкування різноманітності?

Зосереджуючись головним чином на групі IAM, одному з найбільших комерційних та мистецьких успіхів хіп-хопу у Франції, цей розділ окреслює

способи, якими їхні тексти, музичні форми, які вони семплують, створюють та відтворюють, а також образи, які вони мобілізують в упаковці, мерчандайзингу та виконанні своєї роботи, висловлюють гібридну ідентичність або ідентичності, розташовані між локальним та глобальним. Обговорюються приклади, що ілюструють складну мережу джерел та впливів, з яких вони черпають натхнення: афроцентризм та творчість Діопа; стародавній Єгипет та його репрезентація в епічних фільмах; футбол та фанатська культура «Олімпік Марсель»; наукова фантастика та інші форми популярного оповідання, а також північноафриканські та італійські популярні музичні форми.

Дослідження Кіта Рідера «найвідомішого голосу Франції» Едіт Піаф пропонує можливість розглянути жіночих представниць шансону. Він стверджує, що її місце у французькій культурі частково зумовлене її «запізненням», оскільки вона остання в ряду реалістичних співачок, які здобули значну культурну довіру, але чия аудиторія була надзвичайно популярною та переважно жіночою. Рідер застосовує підхід «досліджень зірок», розроблений серед аналітиків кіно, що цілком доречно, оскільки серед її сучасників лише Бардо та Деньова досягли однакової популярності. Часто трагічне «поза лаштунками» життя Піаф, і зокрема її бурхливі любовні романи (особливо з чемпіоном з боксу Марселем Серданом) та висвітлення їх у ЗМІ, сприяли формуванню на сцені образу мудрої, стражденної людини, яка вижила.

Читач детально аналізував деякі її пісні, виявив їх неоднозначне ставлення до «кохання», і він порівнює її з ранньою іконою «вразливої» жіночності», Емма Боварі Флобера. Навіть у свій час пісні Піаф були ностальгічними за Парижем, який переставав існувати, подібно до Парижа з фільмів Карне. Читач робить висновок, що Піаф – ікона, яка має «подвійну застарілість»: як архаїчну жіночність, так і Париж, «який зараз нагадує тематичний парк», хоча її голос та іронія її текстів ставлять під сумнів міфічні основи першої, принаймні. У цьому розділі Філіп Біргі аналізується процес, за допомогою якого «екзотичний» тренд техно не лише успішно вкорінився у Франції, але й здобув світове визнання та комерційний успіх завдяки «французькій автентичності» таких артистів, як Air, St

Germain тощо. Відстежуючи його еволюцію та посередництво через спеціалізовані магазини, фанзини та радіошоу, Біргі демонструє, що еkleктизм французької електроніки, використання іронії та відсутність занепокоєння щодо «поганого смаку» у переробці кліше та двозначності зробили його самобутнім на сцені, що характеризується футуризмом та технологіями. Окрім цих питань культурного обміну (та успішного експорту), Біргі не лише вказує на те, як техно обговорює музичну ідентичність Франції на світовій арені, але й оцінює способи, якими техно-сцена(и) та їхні рейви пропонують простір для примирення розбіжностей та формування, можливо, утопічної, гібридної ідентичності в умовах періодичної моральної паніки та державних репресій.

Таким чином, дане дослідження популярної музики у Франції конкретизувало, як вона відображала та допомагала формувати соціальну, політичну, культурну та емоційну ідентичність протягом періоду великих змін. Чи популярна музика з 1940 року якимось чином передбачала передбачала соціально-політичні події (або, використовуючи вислів Атталі, була «пророчою») у Франції, є цікавим питанням.

Безсумнівно, дебати щодо ролі та відповідальності музичних виконавців та їх музики, що стосується Шевальє під час окупації та Ферре та Брассенса у 1950-х та 1960-х роках, залишалися актуальними в 1990-х роках, оскільки реп та хіп-хоп привнесли нову форму політичної залученості (їх відданості) через музику. Так само обґрунтовано те, як посередництво музики в 1990-х та 2000-х роках відіграє роль як у розвитку нових технологій, таких як MP3, так і відображає їх власний прогрес як технології. Згідно з Генніоном, не існує такого поняття, як музика, а лише те, що разом складає те, що аудиторія – широка публіка, на думку громадськості – розуміємо як музику, тому все, що вважається музикою, автоматично одночасно є пророчим, конструктивним та відображає соціальні, політичні, культурні та психологічні реалії.

З 1940-х років французьке суспільство радикально змінилося; Франція зазнала трансформації глибшої та масштабнішої, ніж, можливо, будь-яка інша порівнянна з нею західноєвропейська країна, і ця трансформація відбувалася в

контексті антагоністичних внутрішніх сил, що впливають на неї постійне втручання в їх модернізаційні проєкти з боку самого французького народу, який, здається, зберігає прихильність до минулого, що спонукає до змін. Культурно (а культурна сфера невіддільна від способів, якими Франція організовує себе соціально, політично та економічно) Франція так само розривається між бажанням (еліти та народу) зберегти свою (традиційну) ідентичність та (переважно народним) бажанням піддатися захопленню всім американським. Саме тема американського «Іншого» – та національної культурної ідентичності Франції, якій «загрожує» американізована світова культура, – була найпомітнішою ниткою в тканині аналізів, здійснених у цій монографії. Аналіз показав, що період з 1980-х років був вирішальним для популярної музики у Франції в політичному, культурному, соціальному та технологічному плані. Уряди часів Міттерана почали переглядати традиційні ставлення до культурної ролі держави, а також «лібералізувати» ефірні ЗМІ таким чином, що це фундаментально змінило доступ до популярної музики та її споживання; ці тенденції продовжилися протягом 1990-х років, і оскільки хіп-хоп, веб-радіо, європейська інтеграція та глобалізація дедалі більше впливають на розвиток французької музики, культурна модернізація продовжуватиметься ще більш швидкими темпами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Aaron D. L'evolution de la programmation musicale en radio, *Dossiers de l'audiovisuel*, 2001. № 97. P. 9–12.
2. Aaron D., Leboeuf D., Samyn C. MCM: nouvelles gammes, *Dossiers de l'audiovisuel*, 2001 № 97. P. 36–37.
3. Achard M. Avant Rock&Folk', *Rock & Folk*, hors-serie 12, '30 ans de rocket de folk, 1996. November, P. 8–12.
4. Achard P. 50 ans de paillettes, *Notes: le journal de La SACEM* (144), January, rep. in *Dossiers de l'audiovisuel*, 2001. № 97. P. 14–17.
5. Adair G. (1983), Racine of Dreams (review)', *Sight and Sound*, 1983. № 52 (2), 144 p.
6. Aguiton C., Petrella R, Udry, C.-A. The Mechanics of exclusion. in F. Houtart and F. Polet (eds), *The Other Davos: the globalisation of resistance*, London: Zed, 2001.
7. Allinson E. Music and the Politics of Race: It's a Black Thing- Hearing How Whites Can't, *Cultural Studies*, 1994. № 8 (3), October. P. 438–456.
8. Altman R. *The American Film Musical*, London: BFI Publishing, 1987.
9. Andrews C. The social ageing of *Les Inrockuptibles*, *French Cultural Studies*, 2000. № 11. P. 235–248.
10. Andrex, *On ne danse plus La java chez Rebert*, Paris: Presses de la Renaissance, 1989
11. Anon, *La France nouvelle. Chansons de la Resistance*, Paris: Editions Salabert. (1945)
12. Anon. *Les Proces de la radio*, Paris: Albin Michel, 1947
13. Anon. La premiere une de "Rock & Folk", *Liberation (Le Magazine de Liberation supplement)*, 1994, 26 November, P. 63.
14. Anon., Le Midem temoigne du succes a l' export de la musique fran~aise, *Le Monde*, 2001. 22 January P.24.
15. Aron Rl. *La evolution introuvable: reflexions sur les evenements de mai*, Paris: Fayard, 1968.

16. Assayas M. (ed.) *Dictionnaire du rock*, Paris: Robert Laffont (Bouquins). 2000.
17. Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Manchester: Manchester University Press, 1985.
18. Badinter E. *L'Un est !'autre*, Paris: Octile Jacob, 1986.
19. Balen N. *Charles Trenet: le fou chantant*, Monaco: Editions du Rocher. 1992.
20. Bara G. 'Cocoriquotaso u quotallergie', *T elerama*(2516), I April, 1998.
21. Barthes R. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, 1977.
22. Barthes R. 'Le Grain de Ia voix', in *L'Obvie et l'obtus*, Paris: Seuil, 1982.
23. Bazin H. *La Culture hip-hop*, Paris: Desclee de Brouwer, 1995.
24. Beckman J., and Adler B. *Rap: Portraits and Lyrics of a Generation of Black Rockers*, New York: StMartin's Press, 1991.
25. Behr E. *Thank Heaven for Little Girls: the True Story of Maurice Chevalier's Life and Times*, London: Hutchinson, 1993.
26. Bellai'che R. 'Jean Ferrat', *Je chante*, Paris: Chelles, 1994.
27. Belleret R. *Uo Ferre: une vie d'artiste*, Aries: Actes sud, 1996.
28. Bergfelder T. 'Between Nostalgia and Amnesia: Musical Genres in 1950s German Cinema', in Bill Marshall and R. Stilwell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter: Intellect Books, 2000. P. 80–88.
29. Berteaut S. *Piaf*, Paris: Robert Laffont, 1972.
30. Berthome J.-P. *Les Racinesd u Reve*, N antes: L' Atalante, 1982.
31. Bey H. *Temporary Autonomous Zones; Ontological Anarchy. Poetic Terrorism*, Brooklyn: Autonomedia, 1991.
32. Blair M. E. 'Commercialisationo f the Rap Music Youth Subculture', *J ournal of Popular Culture*, 1993. № 27 (3), Winter. P. 21–33.
33. Blanchet P. 'Bourges: le printemps du rap', *Evenementd u Jeudi*, (1995). April, 78-81. P. 20–26.
34. Bloom H. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1982.

Bloomfield, T. (1991), 'It's sooner than you think, or Where are we in the History of Rock

music?', *New Left Review*, 190, Nov.-Dec., 59-81.

Bohlman, Philip (2002), *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Boltanski, Luc (1982), *Les cadres, la formation d'un groupe social*, Paris: Minuit.

Bonnafe, A. (1963/1988), *Georges Brassens -l'anar ... bon enfant*, Paris: Seghers.

Bonzom, M.-C. (1987), 'Rock & Folk: l'ideologie du rock sous presse', unpublished DEA thesis in political studies, Universite de Rennes I.

-- (1991), 'LeNoir, la Femme, et le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse', in Patrick Mignon and A. Hennion (eds), *Rock. de l'histoire au mythe*, Anthropos, coll. Vibration, 6, 65-74.

Bood, M. (1974), *Les Annees doubles: journal d'une lyceenne*, Paris: Laffont.

Born, Georgina, and Hesmondhalgh, Dave (eds) (2000), *Western Music and Its Others:*

Difference, Representation and Appropriation in Music, Berkeley, CA: University of California Press.

Boucher, Manuel (1998), *Rap: expression des lascars*, Paris: Harnattan.

Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

--(1984), *Questions de sociologie*, Paris: Editions de Minuit.

--(1992), *Les Regles de l'art*, Paris: Le Seuil.

Boyer, J.-A. (1991), *J'ai rendez-vous avec vous*, Cineteve/INA Entreprises/LaSept.

Brandl, Emmanuel (2000), 'La sociologie comprehensive comme apport a l'etude des musiques amplifiees/actuelles regionales', in Anne-Marie Green (ed.) . *Musique et sociologie. Enjeux methodologiques et approches empiriques*, Paris: L'Harmattan, coll.

Logiques sociales, 256-300.

-- (2002), 'Legitimation et normalisation des "musiques amplifiees" en region', *Volume*, 1, 91-102.

- Briel, Sylvie (1997), 'Chanson française: les quotas radio font moins de couacs', *Liberation*, 21 January, 26.
- Briggs, A. (1970), *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, vol. 3, *The War of Words*, Oxford: Oxford University Press.
- Bromberger, Christian (ed.) (1998), *Passions ordinaires*, Paris: Hachette Littératures.
- Brulard, Ines (1997), 'Linguistic policies', in Sheila Perry (ed.), *Aspects of Contemporary France*, London: Routledge, 191-207.
- Brunschwig, C., Calvet, L.-J. and Klein, J.-C. (1981), *Cent ans de chanson française*, Paris: Seuil.
- Buisine, Alain (ed.) (1997), *Figures mythiques: Emma Bovary*, Paris: Autrement.
- Burleigh, M. (2000), *The Third Reich*, New York: Hill & Wang.
- Buxton, David (1985), *Le rock: star-système et société de consommation*, Grenoble: La Pensée Sauvage.
- Calio, Jean (1998) *Le Rap: une réponse des banlieues?* Paris: A la Sca.
- Calvet, L.-J. (1976), *La Production révolutionnaire: slogans, affiches, chansons*, Paris: Payot.
- Calvet (1981), *Chanson et société*, Paris: Payot.
- Calvet (1981/1993), *Georges Brassens*, Paris: Lieu Commun.
- Cannavo, R. (1993). *Monsieur Trenet*, Paris: Lieu Commun.
- Cannon, Steve (1997), "'Paname City Rapping': B-Boys in the banlieues and beyond", in
- Alec G. Hargreaves and Mark McKinney (eds), *Post-colonial Cultures in France*, London: Routledge, 150-66.
- Calvet (2000), 'Let's film to the sound of the underground? The use of hip hop and reggae in recent French films', in Bill Marshall and R. Stilwell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter: Intellect, 163-70.

- Caradec, F., and Weill, A. (1980), *Le Cafe-concert*, Paris: Hachette.
- Cardona, J. and Lacroix, C. (1996), *Statistiques de la culture: chiffres clés 1996*, Paris: La Documentation française.
- Castagnac, G. (1991), 'L'enjeu des scènes locales', *Yaourt*, hors série no. 4, November 1991.
- Chambers, Ian (1985), *Urban Rhythms: Popular Music and Popular Culture*, London: Macmillan.
- (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, London: Routledge.
- Channan, T. (1991), 'Chantons sous l'occupation: Maurice Chevalier and Collaboration in Occupied France', *Imperial War Museum Review*, 6, 96-108.
- Chevalier, M. (1946), *Ma route et mes chansons*, Paris: Julliard.
- (1948), *Tempes grises*, Paris: Julliard.
- (1960), *With Love: the Autobiography of Maurice Chevalier*, London: Cassell.
- (1970), *Les Pensées de Momo*, Paris: Presses de la Cité.
- Chion, M. (1985), *Le Son au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma.
- (1995), *La Musique au cinéma*, Paris: Fayard.
- (1994), *Audio+ Vision: Sound on Screen*, ed. and trans. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press.
- Chocron, Catherine (1994), 'La perception du rock dans la presse quotidienne: L'exemple de "Libération"', in A.-M. Gourdon (ed.), *Le Rock: aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris: CNRS Editions.
- Chollet, J.-J. (1997), *Georgius, l'amuseur public no 1*, Paris: Christian Pirot.
- Claus, Horst, and Jackel, Anne (2000), 'Der Kongress Tanzt: UFA's Blockbuster Filmoperette for the World Market', in Marshall, Bill and R. Stilwell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter: Intellect Books, 89-97.

Clech, Thierry, Strauss, Frederic, and Toubiana, Serge (1988), 'Entretien avec Jacques

Demy (Suite)', *Cahiers du Cinema*, 414, 57-62.

Cleveland, L. (1994), *Dark Laughter: War in Song and Popular Culture*, Westport, CT:

Praeger.

Clifford, James (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography.*

Literature and Art, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Collovald, A. (1988), 'Identite(s) strategique(s)', *Annales de la Recherche en Sciences Sociales*, 73, June.

Colombier, Thierry, and Nacer. Lalam (1998), *Etudes de l'espace et des produits psychotropes*

partir des soirées de musique techno, intermediary report, Paris: International Research Center on Environmental Development, 2000.

--, Nacer, Lalam, and Schiray, Michel (2000), *Drogue et techno: les trafiquants de rave*, Paris: Stock.

Commission nationale des musiques actuelles (1998), *Rapport de la Commission nationale des musiques actuelles* Catherine Trautmann. *Ministre de la culture et de la communication*, September; unpublished.

Conte, C. (2001), interview, *Time Out Paris Free Guide*, 'The Music Issue', Autumn, 15-17.

Cornu, Francis (1997), 'La colère sourde d'un indépendant' *Le Monde*, 2 June, 3.

Costello, M., and Wallace, D. F. (1990), *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban*

Present, New York: Ecco Press.

Cottet, J.-P. (1990), *Georges Brassens: Histoire de copains et de copines*, Collection les

Grands, FR3.

Coulonges, G. (1969), *La Chanson en son temps de Beranger au juke-box*, Paris: Les

Editeurs Fran~ais Reunis.

Cremieux-Brilhac, J.-L. (ed.) (1975). *Les Voix de la Liberte. Les Londres 1940-1944*, 5 vols, Paris: La Documentation fran~aise/Le Club fran~ais des bibliophiles.

Cross, Brian (1993) *It's Not About a Salary ... : Rap, Race and Resistance in Los Angeles*.

London: Verso.

Crozier, M. (1968), *La Societe bloquee*, Paris: Points Seuil.

Dac, P. (1972), *Un Fran~ais fibre a Londres en guerre*, Paris: Editions France-Empire.

D'Angelo, Mario (1997), *Socio-economie et la musique en France: diagnostic d'un systeme vulnérable*, Paris: La Documentation fran~aise.

--and P. Vesperini (1993), *Avenir et devenir des independants fran~ais du disque*, 2 vols, Paris: IDEE Europe.

Darn~. Alain (ed.) (1996), *Musique et politique. Les repertoires de l'identite*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, collection. Res Publica.

Dauncey, Hugh (1994), 'Reality shows on French television: Tete-verite, Tete-service,

Tele-civisme or Tele-flicaille?', *French Cultural Studies*, 5, 85-98.

-- and Hare. Geoff (1999), 'French youth talk radio: the free market and free speech'. *Media, Culture and Society*, 21 (1), 93-108.

Davet. Stephane (1997), 'Jean-Fran~ois Michel. secretaire general du Bureau europeen de

la musique', *Le Monde*, 2 April, 22.

--(1997), 'L'Europe supplante les Etats-Unis sur le marche de la musique populaire', *Le Monde*, 2 April, 2.

de Bechade, Chantal (1982), 'Eveiller le sentiment amoureux ... Entretien avec Jacques

Demy', *La Revue du cinema*, 377, 26-27.

Decker, Jeffrey L. (1994). 'The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism', in

Ross, A. and Rose. T. (eds), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, London: Routledge, 99-121.

Deleuze, Gilles, and Guattari, Felix (1980). *Mille Plateaux*. Paris: editions de minuit, 1980.

Demougin, Thierry «Historique du mouvement dance. du disco a la techno». www.francetechno.fr/Reports!ReportsffechoHistory/

DeNora. Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.

Deramat, J. M. (1964). *Pourquoi tous ces copains?* Paris: Librairie Charpentier.

Dillaz, S. (1973). *La Chanson française de contestation: des barricades de La Commune à ce/les de mai 1968*, Paris: Seghers.

--(1991), *La Chanson sous La Troisième République, 1870-1940*, Paris: Tallandier.

Diop, Cheikh Anta (1955), *Nations nègres et cultures*, Paris: Presence africaine.

Dister, Alain (1990), 'Les enfants de la passion', *Nouvel observateur*, 18 October, 76.

Dompnier, N. (1996), *Vichy à travers chants*, Paris: Nathan.

Donnat, Olivier (1994), *Les Français face à la culture*, Paris, La Découverte.

-- (1998), *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris: La Documentation française.

Douchet, Jean (1990), 'Entre chat et loup', *Cahiers du cinéma*, 438, 52-53.

Dransart, S. (1994), 'La Chanson de variété en France sous l'Occupation (1941-1943)', unpublished mémoire de maîtrise, Université de Paris I.

Dubois, Vincent (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris: Belin, coll. Socio-Histoires.

Duclos, Pierre, and Martin, Georges (1993), *Piaf*, Paris: Seuil.

Duneton, Claude (1996), 'Dix menaces qui pèsent sur la langue française', *Le Figaro*, 8

February.

Dutheil, Catherine (1991), 'Les musiciens de rock nantais', in Patrick Mignon and A. Hennion (eds), *Rock: de l'histoire au mythe*, Paris: Anthropos, coli. Vibration, 150-51.

Duverney, A. -M., and d'Horrer, O. (1979), *Memoire de la chanson française depuis 1900*,

Paris: Musique et Promotion.

Dyer, Richard (1998), *Stars*, London: BFI.

Eck, H. (ed.) (1985), *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Paris: Armand Colin.

Ellen, Mark (1994), 'Getting my mojo working'. *Guardian*, 20 June, II, 17.

Eure, J. D., and Spady, J. G. (eds) (1991), *Nation Conscious Rap*, New York: PC International Press.

Evein, Bernard (1990), 'L'école de Nantes', *Cahiers du cinéma*, 438, 4~7.

Faure, Alain (1995), 'Les Politiques locales, entre référentiels et rhétorique', in A. Faure,

G. Pollet and P. Warin (eds), *La construction du sens dans les politiques publiques*, Paris: L'Harmattan, 1995, 69-83.

Feld, Steve (2000), 'The Politics and Poetics of Pygmy Pop', in Georgina Born and Dave Hesmondhalgh (eds), *Western Music and Its Others: Difference.*

Representation and Appropriation in Music, Berkeley, CA: University of California Press, 254-79.

Finkelkraut, Alain (1987), *La défaite de la pensée*, Paris: Gallimard.

Flaubert, Gustave (1986), *Madame Bovary*, Paris: Flammarion.

Fleouter, C. (1996), *Uo*, Paris: Laffont.

Fontaine, Astrid, and Fontana, Caroline (1996), *Raver*. Col. Anthropos, Paris: Economica.

Forbes, J., and Kelly, M. (eds) (1995), *French Cultural Studies: an introduction*, Oxford:

Oxford University Press.

Forman, Murray (2000), "'Represent': Race, space and place in rap music', *Popular Music*, 19 (1), 65-90.

Fourment, Alain (1987), *Histoire de La presse des jeunes et des journaux d'enfants (1768-1988)*, Paris: Eole.

Frith, Simon (1983), *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n 'Roll*, London: Constable.

-- (1998), *Performing Rights: Evaluating Popular Music*, Oxford: Oxford University Press.

Fumaroli, M. (1991), *L'Etat culture!: une religion moderne*, Paris: Editions de Fallois.

Gaillot, Michel (1999), *Sens multiple. La techno, un Laboratoire artistique et politique du present*, Paris: Dis voir.

Galinier, Pascal(1998), 'Du mouvementc hez les independantsd u disque', *Le Monde*, 8 July, 24.

Galtier-Boissiere,J . (1992), *Journal 1940-1950*, Paris: Quai Voltaire.

Gamier, Philippe (1978), 'Hollywood', *R & F*, 138.

Garofalo, Reebee (ed.) (1992), *Rockin · the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston: South End Press.

--(1993), 'Black Popular Music: Crossing Over or Going Under?', in Tony Bennett et al. (eds), *Rock and Popular Music*, London: Routledge, 231-48.

Gatfield, C. M. (1975), 'La formation du vocabulaire de la musique pop: Etude morphosemantiqued 'unel angued e specialite',u npublishedt hesis,U niversitieso f ToulouseI I - Le Mirail and London Ontario Canada.

Gaudin, J.-P. (1993), *Les nouvelles politiques urbaines*, Paris: PUF.

Gauthier, A. (1967), *Les Chansons de notre histoire*, Paris: Pierre Waleffe.

Gelder, Ken, and Thornton, Sarah (eds) (1997), *The Subcultures Reader*, London: Routledge.

Genton,L ouis (2000), *Le Rap. ou la revolte?* Paris: PlacedA' rmes.

George, Nelson (1988), *The Death of Rhythm and Blues*, London: Omnibus.

--(1994), *Buppies. B-boys, Baps and Bohos: Notes on Post-soul Black Culture*. New York: Harper Perennial.

Gervereau, L ., and Peeschanski D. . (1990), *La Propagandes ousV ichy*, Paris: BDIC.

Gibson, O. (2002), 'Kerrang! rocks its way to the top'. *Guardian*, 15 February.

Gilroy, Paul (1987), *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*, London: Hutchinson.

-- (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Giolio, P. (1999), *Volontaire franrais sous l'umforme allemand*, Paris: Perrin.

Girod. Francis (1966), *Manuel de la pensee ye_v£5*• Paris: Julliard.

Godelier, Maurice (1984), *L'ideel et le materiel*. Paris: Fayard.

Godfrin, Jacqueline and Philippe (1965), *Une Centrale de presse catholique: La Maison de La Bonne Presse et ses publications*, Paris: PUF.

Green. A nne-Marie (1986), *Les adolescentse t La musique*, Issy-les-Moulineaux: Editions EAP

--(ed.) (1998), *Musiciens de metro. Approche des musiques vivantes urbaines*, Paris: L' Harmattan, coli. Logiques Sociales.

-- (ed.) (2000), *Musique et sociologie. Enjeux merhodologiques et approches empiriques*, Paris: L' Harmauan, coli. Logiques sociales.

Grynszpan, Emmanuel (1999). *Bruyante techno: rejlexion sur le son de La free-party*, Nantes: Melanie Seteun.

Guerin, Andre (1963), 'Le yeye tel qu'on le parle', *L'Aurore*, 9 December, 2a.

Guibert, Gerome (1998), *Les nouveaux courants musicaux: simples produits des industries culture lies?* Nantes: Melanie Seteun.

--(2001), 'Industrie musicale et musiques amplifiees', in *Chimeres*, 40, 103-16.

-- and Migeot, Xavier (1999). 'Les depensesd es musiciensd e musiquesa ctuelles: elementsd 'enquetesr ealiseese n Pays-de-Loiree t Poitou-Charentes'i,n Teillet, P.,

Politiques publiques et musiques amplifiées actuelles, hors série La Scène.

Guitry, S. (1947), *Quatre ans d'occupations*, Paris: Editions de l'Élan.

Gumplowicz, P., and Klein, J.-C. (eds) (1995), *Paris 1944-1954. Artistes. intellectuels.*

publics: La culture comme enjeu, Série Mémoires no. 38, Paris: Editions Autrement.

Hager, Steven (1984). *Hip Hop: The Illustrated History of Breakdancing, Rap Music and*

Graffiti, New York: St Martin's Press.

Halimi, A. (1976), *Chantons sous l'Occupation*, Paris: Olivier Orban.

Hare, Geoff (1992), 'The law of the jingle: a decade of change in French radio'. in R. Chapman and N. Hewitt (eds), *Popular Culture and Mass Communication in Twentieth*

Century France, Lanham: Edwin Mellen Press, 27-46.

Hawkins, P. (2000), *Chanson: the French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the*

Present Day, Aldershot: Ashgate.

Heath, Stephen (1992), *Madame Bovary*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney: Cambridge University Press.

Hebdige, Dick (1987). *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Methuen.

Heinich, Nathalie (2002), *La sociologie de l'art*, Paris: La Découverte.

Hennion, Antoine (1981), *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris: Métailie.

--(2003). 'Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music', in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Richard Middleton, Trevor Herbert and Martin Clayton, London and New York: Routledge, 80-91.

--, Maisonneuve, Sophie and Gomart, E. (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris: La Documentation française.

Hermelin, Christian (1965), 'L'interprète-modèle et "Salut les Copains"', *Communications* 6, 43-53.

Hermine, Micheline (1997), *Destins de femmes, desir d'absolu*, Paris: Beauchesne.

Hirsch, Jean-François (ed.) (1971), 'La pop music' (dossier), *Musique en jeu*, 2, 66--110.

Hirschhorn, Clive (1974), *Gene Kelly: A Biography*, London: W. H. Allen.

Hooper, Mark (1998), 'Paris is Burning', *The Face*, 97-110.

IPSOS (1997), *Bilan Radio Aircheck 1997*, Paris: IPSOS Music.

Irvin, Marjory (1973), 'It's George, Not Jazz: Gershwin's Influence in Piano Music', *American Music Teacher*, 23, November-December, 1-34.

Irving, K. (1993), "'I Want Your Hands On Me": Building Equivalences Through Rap Music', in *Popular Music*, 12 (2), 105-21.

Jameson, F. (1990), 'Diva and French Socialism', in *Signatures of the Visible*, New York and London: Routledge, 55-62.

Jamet, Michel (1983), *La presse periodique en France*, Paris: A. Colin.

Jeanneney, Jean-Noel (2001), *L'Echo du siecle. Dictionnaire historique de la radio et de la television en France*, Paris: Hachette Litteratures/ARTE Editions (1st edn 1999).

Johnson, William (1996), 'More Demy: In Praise of The Young Girls of Rochefort', *Film Comment*, 22 (5), September-October, 72-76.

Jouffa, François (1978), *Le doles Story*, Neuilly: Alain Mathieu.

Jouvenet, Morgan (2001), 'Emportés par le mix. Les DJ et le travail de l'émotion', *Musique et émotion, Terrain* 37, septembre, 4, 8.

Kassabian, A. (2001), *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York and London: Routledge.

Kirgener, C. (1988), *Maurice Chevalier*, Paris: Vemal/Lebaud.

Kitwana, Bakiri (1994), *The Rap on Gangsta Rap- 'Who run it?': Gangsta Rap and Visions of Black Violence*. Chicago: Third World Press.

Knight, Diana (1985), *Flaubert's Characters*, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.

Knox, Donald (1973), *The Magic Factory: How MGM Made An American in Paris*, New York: Praeger Publishers.

Koechlin, Philippe (1992), *Memoires de Rock et Folk*, Paris, Menta.

Konstantarakos, M. (1999), 'Which Mapping of the City?: La Haine (Kassovitz, 1995) and the "Cinema de banlieue"', in Powrie, Phil (ed.), *Contemporary French Cinema: Continuity and Difference*, Oxford: Oxford University Press, 152-61.

Labarde, Philippe (1998), 'Interview: Les quotas encore en question', *Vive la Radio*, March.

Lack, R. (1997), *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*, London: Quartet.

Lacombe, Alain (1984), *La Chanson dans le cinema fran;ais*, Paris: Import Diffusion Music.

Lacombe, A., and Porcile, F. (1995), *Les Musiques du cinema fran;ais*, Paris: Bordas.

Laing, Dave (1986), 'The Music Industry and the "Cultural Imperialism" Thesis', in *Media, Culture and Society*, 8 (3), 331-41.

-- (1992), "'Sadness", *Scorpions and Single Markets: National and Transnational Trends in European Popular Music*', *Popular Music*, 11 (2), 127-40.

Lapassade, Georges, and Rousselot, Philippe (1990), *Le Rap, ou la fureur de dire*, Paris: Editions Loris Talman.

La Rochefoucauld (1976), *Maximes et reflexions diverses*, Paris: Gallimard.

Layani, Jacques (1987), *Uo Ferre - la Memoire et le temps*, Collection Paroles et musiques, Paris: Seghers.

Le Boterf, H. (1997), *La Vie parisienne sous l'Occupation*. Paris: Editions France-Empire.

Le Gall, Yves (1966), 'La presse a grand tirage et les magazines', in *Mass media 1. La Presse d'aujourd'hui*, Paris: Bloud & Gay, 19-63.

Le Goff, Jean-Pierre (1995), *Le Mythe de l'entreprise*, Paris: La Decouverte.

Le Guem, Philippe (ed.) (2002), *La celebration. CEuvres cultes et culture fan*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. Le sens social.

Lebreuf, D. and Samyn, C. (2001). 'Dix ans de musique en television: 1990-2000', *Dossiers de l'audiovisuel* (97). 21-26.

Legrand, Michel (1990), 'Pianissimo', *Cahiers du cinema*, 438, 44-45.

Legras, M. (1994), 'Leo, Come on, Boy ... · Chorus: Les Cahiers de la chanson', Breziolles: Les Editions du Verbe.

Lentin, Eric (1995), *Rave*, Montpellier: Climats.

Letailleux, Laurent (2001), 'Les varietes a la television', *Dossiers de l'audiovisuel* (97), 17-21.

Letellier, C. (1993), *Uo Ferre: L' Unique et sa solitude*, Paris: Nizet.

Light, Alan (1992), 'About a Salary or Reality? - Rap's Recurrent Conflict', in A. DeCurtis (ed.), *Present Tense: Rock 'n' Roll and Culture*. London: Duke University Press, 219-34.

Lindeperg, Sylvie, and Marshall, Bill (2000), 'Time, History and Memory in Les Parapluies de Cherbourg', in Bill Marshall and R. Stilwell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter: Intellect Books, 98-106.

Lloyd, C. (1997), 'Maurice Chevalier et l'Occupation', in *La Culture populaire en France*, ed. P. Whyte and C. Lloyd, *Durham Modern Languages Series*, 79-92.

---(2001), 'Comic Songs in the Occupation', *Journal of European Studies*, 31, 379-93.

Londres, Albert (1994), *Marseille, porte du Sud*, Paris: Le Serpent a plumes; 1st published 1927, Editions de France.

Looseley, David (1995), *The Politics of Music*, Oxford/New York: Berg.

-- (2003), *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford and New York: Berg.

Lull, J. (1995) *Media, Communication, Culture: a global approach*, Cambridge: Polity.

Madiot, Beatrice (1991), 'Les musiciens de jazz et de rock', in Patrick Mignon and Antoine Hennion (eds), *Rock: de l'histoire au mythe*, Paris: Anthropos, coll. Vibration, 6, 183-93.

Magny, Joel (1990), 'En ville, la tragedie', *Cahiers du cinema*, 438, 34-36.

Marc, Edmond (1972), *La Chanson française*, Paris: Hatier.

Marny, Jacques (1965), *Les adolescents d'aujourd'hui*, Paris: Le Centurion.

Marshall, Bill, and Stilwell, Robynn (eds) (2000), *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter: Intellect Books.

Marshall, P. (1993), *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, London: Fontana.

Martin, Jean-Clement, and Suaud, Charles (1992), 'Le Puy du Fou, l'interminable reinvention du pays an vendéen', *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 93, June, 21-37.

Mauboussin, Elisabeth (1999), 'Quel avenir pour les quotas de diffusion de chansons d'expression française?', *Ugipresse* (162), June, II, 76-77.

Maupassant, Guy de (1983), *La Maison Tellier*, Paris: Albin Michel.

Menger, Pierre-Michel (1983), *Le paradoxe du musicien*, Paris: Flammarion.

Mesnil, Michel (1991), 'Demy ou le genie du lieu', *Esprit*, 1, 31-36.

Messier, Jean-Marie (2001), 'Vivre la diversité culturelle', *Le Monde*, 10 April, 1.

Middleton, Richard (2000), 'Musical Belongings: Western Music and its Low-Other', in Georgina Born and Dave Hesmondhalgh (eds), *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley, CA: University of

California Press, 59-85.

--(2003), 'Locating the People? Music and the Popular', in Richard Middleton, Trevor Herbert and Martin Clayton (eds), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 251-62.

--, Herbert, Trevor, and Clayton, Martin (eds) (2003), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.

Mignon, Patrick (1988), 'La production sociale du rock', *Cahiers Jeunesse et Sociétés*, 10, February, 3-32.

___ (1991), 'Paris/Givors: le rock local', in Mignon and Hennion (eds), *Rock: de l'histoire au mythe*, Paris: Anthropos, coll. Vibration, 197-216.

-- (1997), 'Evolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques', *Politiques publiques et musiques amplifiées*, A dem, FL: Gema, 23-31.

--, and Hennion, Antoine (eds) (1991), *Rock: de l'histoire au mythe*, Paris: Anthropos, coll. Vibration, 6.

Miller, G. (1988), *Les Pousse-au-jour du Maréchal Pétain*, Paris: Livre de poche.

Millot, Virginie (1997), 'Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du hip-hop lyonnais', unpublished doctoral thesis, University of Lyon II.

-- (2002), 'La mise en scène des cultures urbaines ou la fabrique institutionnelle du métissage', *L'Observatoire*, 22, Spring, 14-22.

Milton, G. (1951), *T'en fais pas Bouboule*, Paris: Editions de la Vigie.

Morel, A. (1993), 'Politiques culturelles, production de l'image et développement local', in

J.-P. Gaudin (ed.), *Les nouvelles politiques urbaines*, Paris: PUF, 68-74.

Morin, Edgar (1972), *Les Stars*, Paris: Seuil.

Morley, D., and Robins, K. (1995), *Spaces of Identity: Global media, electronic landscapes and cultural boundaries*, London: Routledge.

Mortaigne, Veronique (1996), 'Le complexe de la chanson française', Le Monde, 18 April.

13.

--(1996), 'La musique est le principal loisir des Français', Le Monde, 19 July, 21.

-- (1998), 'La Commission nationale des musiques actuelles vient de rendre son rapport', Le Monde, 18 September, 29.

--(1998), 'La musique occupe la première place dans les loisirs des jeunes', Le Monde,

22 July, 22.

-- (1999), 'La chanson, éternelle oubliée', Le Monde, 9 November, 16.

-- (2001), 'Le droit d'auteur est-il dépassé?', Le Monde, 2 August, 1.

-- (2001), 'L'idée est de réunir notre offre musicale autour d'un label "France"', Le Monde, 22 January, 24.

--and Sylvain Siclier (2001), 'Le financement de la culture mis à mal par l'Internet', Le Monde, 18 January, 17.

Musso, Pierre(2000), 'Vivendi-Universal: l'Amérique gagnante', Le Monde, 8 December,

17.

Mussou, Claude (2001), 'M6 gardera-t-elle le tempo', Dossiers de l'audiovisuel (97), 38-40.

Negus, Keith (1992), *Producing Pop: culture and conflict in the popular music industry*,

London: Edward Arnold.

Obadia, E. (1991), 'IAM: Planète Mars', *BEST Hors série* no. 2, 82-85.

O'Shaughnessy, M. (2001), 'The Parisian popular as reactionary modernisation', *Studies*

in *French Cinema*, 1 (2), 80-88.

Paizis, George (1998): 'Romantic novels'. in Alex Hughes and Keith Reader (eds), *Encyclopedia of Contemporary French Culture*, London and New York: Routledge, 474.

Papadimitriou, Lydia (2000), 'More than a Pale Imitation: Narrative. Music and Dance in Two Greek Film Musicals of the 1960s', in Bill Marshall and Robynn Stilwell (eds). *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter: Intellect Books, 117-24.

Pascal, Rene (1964), 'Les journaux des fans', *Esprit*, 2 (NS), 247-52.

Peelaert, Guy and Cohn, Nik (1974), *Rock Dream*, New York: Popular Library, 1973. French trans. Paris: Albin Michel, 1982.

Perkins, E. (ed.) (1994), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia: Temple University Press.

Perrault, G. (1987), *Paris sous l'Occupation*, Paris: Belfond.

Pessis, J. (1992), *Pierre Dac*, Paris: Editions Fran~ois Bourin.

Peterson, Richard A. (1991). 'Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissanced u rock'. in Patrick Mignon and Antoine Hennion (eds), *Rock: de l'histoire au mythe*, Paris: Anthropos, coli. *Vibration*, 6, 9-39.

Piaf, Edith (1994). *L'Hymne a l'amour*, Paris: Librairie Generale Fran~aise.

Pires. Mat (1997). 'Les stars noires et Salut les copains, 1962-1968', *Communication et langages*, III, 59-71.

-- (1998), 'Popular music reviewing in the French press, 1956-1996', unpublished PhD thesis, University of Surrey.

Pistone, Daniele (2000), 'De l'histoire sociale de la musique a la sociologie musicale: bilans et perspectives', in Anne-Marie Green (ed.), *Musique et sociologie. Enjeux methodologiques et approches empiriques*, Paris: L'Harmattan, coli. *Logiquessociales*, 83.

Pluvinage-Patemoestre, Anne (1971). *L'adolescente et sa presse. Analyse de contenu des publications destinees aux jeunes*, Brussels: Editions de l'Institut de sociologie de l' Universite libre.

- Poirrier, Philippe (ed.) (2002), *Les collectivités locales et la culture*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la culture, La Documentation Française.
- Powrie, P. (1997), *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford: Clarendon Press.
- (2001), *Jean-Jacques Bécineix*, Manchester: Manchester University Press.
- Ragache, G. and J.-R. (1988), *La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation*, Paris: Hachette.
- Raskin, R. (1991), 'Le Chant des partisans', *Folklore*, 102, 62-76.
- Rifkin, Adrian (1993). *Street Noises*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- Rioux, J.-P. (ed.) (1990). *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris: Editions Complexe.
- Rioux, L. (1994). *50 ans de chanson française*, Paris: L'Arc hi pel.
- Ritzer, George (1993), *The McDonaldization of Society*, Newbury Park, CA: Pine Forge Press.
- Rizzardo, R. (1995), 'Identités et politiques culturelles', in J.-P. Saez, *Identités, cultures et territoires*, Paris: Desclée de Brouwer.
- Robine, M. (1994). *Anthologie de la chanson française: des trouveres aux grands auteurs du dix-neuvième siècle*, Paris: Alban Michel.
- (1994), 'Ni Dieu ni maître' Chorus: *Les Cahiers de la chanson*, Breziolles: Les Editions du Verbe.
- Rochard, L. (1996), *Brassens: orfèvre des mots*, Pont-Scorff: 'Imprim'art'.
- Rose, Tricia (1990), 'Never Trust a Big Butt and a Smile', in *Camera Obscura*, 23, May, 108-31.
- (1994), *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Rositi, Franco (1969), 'Studio sull' ambivalenza culturale-II caso della cultura giovanile',
 Ikon, 19 (71), 9-38.

Ross, A. and Rose, T. (eds) (1994), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*,
 London: Routledge.

Ross, Kristin (1995), *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, London: October Books.

Roussel, Daniel (1995), 'L'Etat, le Rock et la chanson', *Regards sur l'actualité*.

Saez, Guy (1992), 'Etat, villes et culture: un modèle métropolitain d'intervention publique', contribution to the conference *Decentralisation, regionalisation et action culturelle municipale*, Montreal, 12, 13 and 14 December.

-- (1994), 'Le dilemme culturel de la métropole : villes, identités et politiques publiques', in M. Bassand and J.-Ph. Leresche, *Les Faces cachées de l'urbain*, Bern: P. Lang.

-- (1995), 'Villes et culture: un gouvernement par la coopération', *Pouvoirs*, 73, 115.

Said, Edward (1978), *Orientalism*, New York: Vintage.

Sallez, A. (1991), *Brassens*, Paris: Solar.

Sartre, J.-P. (1948), *Situations II, Qu'est-ce que la littérature*, Paris: Gallimard.

Saumade, Frédéric (1998), 'Le rock, ou comment se formalise une passion moderne', in
 Christian Bromberger (ed.), *Passions ordinaires*, Paris: Hachette Littératures, 309-29.

Seca, Jean-Marie (1988), *Vocations rock*, Paris: Meridiens Klincksieck.

--(2001), *Les musiciens underground*, Paris: PUF, coll. 'Psychologie sociale', 3.

Sermonte, J.-P (1988), *Brassens: le prince et le croque-note*, Paris: Editions du rocher.

Seve, A. (1975). *Toute une vie pour la chanson*, Paris: Editions du centurion.

Shusterman, Richard (1991), *L'art à l'écart vif*, Paris: Minuit.

Siclier, Sylvain (2000), 'La Sacems 'allie quatre sociétés 'auteurs pour protéger le droit

des createurs sur Internet'. *Le Monde*, 28 December, 24.

Simsi, S. (2000), *Cine-Passions: 7e art et industrie de 1945-2000*, Paris: Editions Dixit

SNEP (1997), *L'Economie du disque*, Paris: SNEP (Syndical national de l'edition phonographique).

Sotinel, Thomas (1990). 'Le blues de la presse rock', *Le Monde*, 1 August, 6.

Stephens, Greg (1992), 'Interracial Dialogue in Rap Music: Call and Response in a Multicultural Style' in *New Formations*, 16, Spring, 62-79.

Stokes, Martin (2003), 'Globalisation and the Politics of World Music', in Richard Middleton, Trevor Herbert and Martin Clayton (eds), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 297-308.

Strazulla, Jerome (1998), *La Techno*, Paris: Casterman.

Strode, Louise (1999), 'Language, Cultural Policy and National Identity in France, 1989-1997', unpublished PhD thesis, University of Loughborough.

Suquet, Patrick (1998), 'Moins de titres francophones à la radio en 1997', *Ecran Total*, 11 February.

Swedenburg, Ted (1992), 'Homies in the 'hood: Rap's Commodification of Insubordination', *New Formations*, 18, Winter, 53-66.

Taboulay, Camille (1990), 'Lettre d'une inconnue', *Cahiers du cinema*, 438, 48-51.
--(1996), *Le cinema enchante de Jacques Demy*, Paris: Cahiers du cinema.

Tanner, Tony (1979), *Adultery and the Novel*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.

Tarr, C. (1999). 'Ethnicity and identity in the "Cinema de banlieue"'. in Phil Powrie (ed.).

Contemporary French Cinema: Continuity and Difference, Oxford: Oxford University Press, 162-73.

Teillet, Philippe (1991), 'Une politique culturelle du rock', in Patrick Mignon and Antoine

- Hennion (eds), *Rock: de l'histoire au myrthe*, Paris: Anthropos, coll. Vibration.
- (1992), 'Le discours culture! et le rock, l' experience des limites de la politique culturelle de l'Etat', PhD thesis, University of Rennes.
- (1996), 'L'Etat culture! et les musiques d'aujourd'hui', in Alain Darn! (ed.), *Musique et politique. Les repertoires de l'identite*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Res Publica, 120.
- (1999), "'Musiques amplifiees", "musiques actuelles", "musiques populaires", "musiques d'aujourd'hui", etc. ou la querelle des principes de vision et de division', in *Actes des 2eme rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiees/actuelles*, La Scene. Le Magazine professionnel des spectacles, Hors serie, Ed. Millenaire, Avril, 115.
- (1999), *Politiques publiques et musiques amplifiees/actuelles*, hors serie La Scene.
- (2002), 'Elements pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiees', in Philippe Poirrier (ed.), *Les collectivites locales et la culture; les formes de l' institutionnalisation, 19eme-20eme*, La Documentation Fran~aise/Comite d'histoire du ministere de la Culture, 361-93.
- (2002), 'Les cultes musicaux. La contribution de l'appareil de commentaires a la construction de cultes: l'exemple de la presse rock', in Philippe Le Guem (ed.), *La celebration. CEuvres cultes et culture fan*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Thornton, Sarah (1996), *Club Cultures: Music, Media and subcultural Capital*, London: Wesleyan University Press / University Press of New England.
- Todorov, T. (1995), *Les Abus de la memoire*, Paris: Arlea.
- Toop, David (2000), *Rap Attack 3: From African rap to global hip-hop*, London: Serpent's Tail.
- Toubiana, Serge (1982), 'Jacques Demy ou le retour au pays des reves', *Cahiers du Cinema*, 341, 5-13.
- (1990), 'Jacques Demy ou le bel entetement', *Cahiers du cinema*, 438, 4-5.

- (1990), 'Le premier qui m' ait vue ... Entretien avec Catherine Deneuve', *Cahiers du cinema*, 438, 38-41.
- Touche, Marc (1998), *Memoire Vive*, Annecy: Association Musiques Amplifiees/Le Brise Glace.
- Valerian, P. (1996), *Chansons et chanteurs des annees noires*, Mallemort: Editions Proanima.
- Van Moppes, M. (1944), *Chansons de la BBC*, Paris: Editions Pierre Tremeois.
- Vecchiali, Paul (1990), 'Le touche Demy', *Cahiers du cinema*, 438, 42-43.
- Vemillat, F., and Charpentreau, J. (1977), *La Chanson française*, 2e edition revue et corrigee, Que Sais-Je? n. 1453, Paris: Presses Universitaires de France.
- Vicherat, Mathias (2001), *Pour une analyse textuelle du rap*, Paris: Harmattan.
- Victor, C., and Regoli, J. (1978), *20 Ans de rock français*, Paris: Albin Michel.
- Vincendeau, Ginette (1987), 'The mise-en-scene of suffering: French chanteuses realistes,' in *New Formations*, 3, Winter, 107-28.
- (2000), *Stars and Stardom in French Cinema*, London: Continuum.
- Vincent, François (1986), 'Rock & Folk, du pareil au meme .. .', *La Revue des revues*, 2, November, 55.
- Vovelle, M. (1998), 'La Marseillaise: War or Peace', in P. Nora (ed.), *Realms of Memory*, vol. 3, *Symbols*, English edn, ed. L. R. Kritzmann and trans. A. Goldhammer, New York: Columbia University Press.
- Warne, Chris (1997), 'Articulating Identity from the Margins: Le Mouvement and the Rise of Hip-hop and Ragga in France,' in Sheila Perry and Maire Cross (eds), *Voices of France*, London: Cassell, 141-54.
- Yonnet, P. (1985), *Jeux. modes et masses: La société française et le moderne 1945-1985*,

Paris: Gallimard.

Zago, Leonie (1995), 'Musiques actuelles et politiques culturelles a Rennes, 1983-1995',

unpublished Political Science dissertation at the Institut d'Etudes Politiques de Rennes.

Zilbertin, Olivier (1999), 'Trois questions a Catherine Keer-Vignale, membre du directoire de la Sacem'. Le Monde, 24 February, 2.

Zook, K. B. (1992), 'Reconstructionso f NationalistT houghti n Black Music and Culture·.

in ReebeeG arofalo(ed.), Rockin' the Boat: MassM usic and Mass MovementsB,oston:

South End Press.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А. Едіт Піаф



Зображення згенероване неймережею «Grok» за авторським промтом