**Chapitre 4. Le champ musical dans les conditions socio-culturelles et politiques**

**1. Une histoire profonde du champ musical**

**1.1. Les différentes logiques des agents sociaux : 1700-1914**

***1.1.4 L’espace du spectacle « toléré » : le café-concert***

La chanson de rue ne peut échapper à la censure sous le Seconde Empire. En effet, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, la chanson populaire commence à se diffuser dans un espace sédentaire pour le divertissement : le « café-concert ». L’origine de cet établissement remonte à 1791 où le monopole des théâtres est aboli. Cependant, la prospérité du café-concert coïncide avec l’apparition du régime autoritaire du Second Empire qui dura du 2 décembre 1852 à septembre 1870. Le café-concert est un lieu de tolérance où des idées révolutionnaires sont masquées par un spectacle léger et ludique. À vrai dire, Louis-Napoléon III veut réprimer la culture populaire qui est révolutionnaire. En effet, pour l’empereur, la chanson populaire semble être au cœur de ce mouvement révolutionnaire du peuple. Dans ce contexte politique, la censure de la chanson est déguisée, mais de plus en plus présente. Elle se met en œuvre grâce au passage de la loi du 30 Juillet et du décret du 31 décembre 1852 :

« La commission d’examen avait principalement à combattre les tendances continues des auteurs à chercher des situations et des effets scéniques :

1o dans l’antagonisme des classes inférieures et des hautes classes où ces dernières sont invariablement sacrifiées ;

2o dans les attaques contre le principe d’autorité, contre la religion, la famille, la magistrature, l’armée, en un mot contre les institutions sur lesquelles repose la société ;

3o dans la peinture plus ou moins hardie des mœurs dépravées des femmes galantes et de la vie de désordre que l’on présente souvent à la jeunesse sous des couleurs d’autant plus dangereuses qu’elles sont plus attrayantes. » [[1]](#footnote-2)

Dans cette surveillance, le « café-concert » est toléré comme l’espace de la culture populaire du Seconde Empire. Theresa et Yvette Guilbert figurent parmi des chanteuses remarquables de cette époque. Cet espace de spectacle voit naître des vedettes du peuple dans cette période qui valse entre la censure et la tolérance. Theresa, la première grande vedette de l’histoire du café-concert, répond au goût du peuple en développant une stratégie propre. Elle chante la « romance » alors à la mode. Elle fait rire et pleurer le peuple en soulignant des évidences historiques de l’époque, telles que « l’exploitation des ouvriers, des personnes ivres, la multiplication des enfants abandonnés et des femmes contraintes à se prostituer ».[[2]](#footnote-3) Jules Vallès donne une explication sur la raison de la popularité de la première étoile du café-concert dans *le Figaro* :

« Pourquoi Thérésa a-t-elle, tout d’un coup, conquis cette réputation bruyante ? C’est à sa tournure et à son accent plébéien qu’il faut attribuer sa popularité ; c’est une femme du peuple…Une femme vient, originale à sa manière qui n’est pas taillée sur le patron des roucouleuses banales. […]Elle représente la vie telle qu’elle est à la cuisine, à la halle ou au champ de foire. Elle sent le faubourg et le village, l’étable et la corne, et en ce temps de réalisme, elle a le mérite d’être une interprète énergétique et brutale de la réalité. » [[3]](#footnote-4)

Les vedettes comme Thérésa et Yvette Gilbert participent d'une commercialisation du café-concert. Carol Gouspy (2003) explique que Thérésa multiplie les accords de publicité pour des produits de consommation courants comme des liqueurs, des potages et des limonades.[[4]](#footnote-5) Elle montre que la particularité spatiale (un cadre exigu et proche du public) du café-concert entraîne la stratégie corporelle des interprètes. Par exemple, Félix Mayol (1872-1941), un chanteur au visage rond, un toupet sur le crâne, chante les chansons du célèbre compositeur Delmet avec une fleur à la boutonnière et des gestes précieux de ses petites mains grasses :

*Les mains de femmes*

*Je le proclame*

*Sont des bijoux*

*Dont je suis fou.*

Le chanteur donne une explication sur la stratégie corporelle et phonique que les interprètes doivent employer à l’interprétation des chansons :

« La chansonnette exige avant tout de la part de celui qui l’interprète un dicton impeccable. Tandis que les ténors et les barytons d’envergure peuvent se permettre des défaillances de mémoire quant au livret et ont la faculté de prononcer des onomatopées sans que le public y prenne garde, la partition retenant toute son attention, les chansonniers – je prends ce mot dans son sens propre : interprète de chansons – doivent non seulement posséder une élocution claire et nette, il leur faut également pratiquer l’art de dire qui consiste à insister sur les mots qui passeront la rampe, à glisser sur la grivoiserie excessive, bref à donner de la valeur à des couplets qui ne produiraient aucun effet à la lecture. » [[5]](#footnote-6)

La stratégie de l’expressivité des chanteurs se focalise non seulement sur la technique acoustique de la voix mais aussi sur celle de l’imagination des mots . Tout fait alors sens. La réflexion de Félix Mayol sur la stratégie rhétorique de la chanson illumine la raison de la reproduction de la chanson populaire.

Alors que la culture populaire est en plein boum dans le café-concert, l’esprit des chansonniers ne disparaît pas sous le régime autoritaire. Après la mort de Pierre Jean de Béranger en 1857, le flambeau de la chanson contestataire a été repris par Jean Baptise Clément et Antoine Renard. Spécialement, la nausée de la politique militaire des Parisiens culmine après la défaite de la première bataille du Bourget en 1870. Dans ces circonstances socio-politiques, l’esprit engagé de Pierre-Jean de Béranger a été relayé par une chanson de Jean-Baptiste Clément. Il écrite une chanson symbolique en 1866 qui a été chantée renouvellement en tant que chant militaire à la Commune de Paris. C’est « le temps des cerises ». Cette chanson grâce aux paroles militaires devient reprise par des interprètes plus tard. En 1871, la chanson révolutionnaire intitulée « L’internationale » a été rédigée par Eugène Pottier, composée par Pierre Degeyter. La contestation montre d’un cran dans les revendications. Dans le contexte politique, le chant est toujours près des mouvements sociaux dans l’histoire française.

***1.1.2 Le music-hall, un processus d’autonomisation des espaces du spectacle***

Étions-nous déjà dans une logique de marchandisation à l’âge du café-concert ? Nous pouvons apercevoir un présage de la mutation historique dans l’espace du spectacle dans une remarque de Taine en 1855 dans *Paris, Capitale du capitale du XIXe siècle* de Walter Benjamin. Taine remarque que les expositions universelles sont « les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche. L’Europe s’est déplacé pour voir des marchandises. » Le changement de contexte socio-culturel et économique influence de plus en plus l’espace du spectacle. Le capitalisme change la donne culturelle. Cependant, la concurrence entre les espaces de spectacles ne se réalise pas encore. La suprématie culturelle du théâtre a été sauvegardée par la loi. En fait, l’ordonnance de police du 17 novembre 1849 oblige les vedettes et les propriétaires de café-concert aux compilations issues du répertoire des théâtres lyriques.[[6]](#footnote-7) Jusqu’en 1867, le café-concert est encore sous surveillance. D’ailleurs, plus de 60 000 chansons populaires sont encore interdites en 1889. [[7]](#footnote-8) Néanmoins, le changement des espaces de spectacle commence en 1867.

« C’est un établissement spécial, qui tient du café-concert par ses consommations et son orchestre, un des meilleurs de Paris. Son répertoire courant se compose de ballets, de pantomimes, d’exercices gymnastiques et d’exhibitions de toute nature. Son promenoir, où se coudoient les petites dames les plus connus du quartier Bréda, a le privilège d’attirer tout le clan des étrangers de passage dans la capitale… Ce qui fait des Folies Bergère le véritable turf de la galanterie parisienne… »[[8]](#footnote-9)

L’apparition du music-hall a un rapport avec les turbulences socio-politiques et économiques vers la fin du XIXe siècle. Après l'abrogation de la loi garantissant la suprématie culturelle du théâtre, le café-concert devient exposé à la marchandisation. Il envisage un diverstissement autre que le répertoire léger pour attirer le public. Les expositions internationales en 1855 et 1867 incitent au changement des espaces de spectacles vers des spectacles plus divers et internationaux. En tant que facteur interne dans la société française, le prolétariat urbain a besoin de divertissement. Dans ces circonstances socio-politiques, le café-concert se transforme de plus en plus en « music-hall ». L’apparition de l’espace nouveau du spectacle coïncide avec l’arrivée du modernisme du nouveau siècle qui repose sur le progrès technique.

***1.1.3 Autre espace culturel, autre logique : le music-hall et le cabaret***

Rien n’est perdu pour autant pour les cafés concerts. Près de 250 à 300 cafés concerts s’ouvrent à Paris et en banlieue en rénovant leur décoration à la fin du XIXe siècle. Chaque quartier de Paris possédait son café-concert : « La Scala » et « l’Eldorado », boulevard de Strasbourg, le « Ba-ta-clan », boulevard Voltaire, la« Gaieté », rue Rochechouart, l’« Alhambra », faubourg du Temple, les « Folies-Bobino », rue de Fleure, etc. Certains d’entre eux furent luxurieux et adaptés au goût de la classe aisée. [[9]](#footnote-10) Dans *Mémoire de la Chanson*, Martine Pénet décrit le café-concert de la façon suivante :

« On a adopté l’usage de la corbeille encadrées de plantes vertes, quelques poseuses sont chargés de remplir la scène pour donner l’illusion d’un salon bourgeois. » [[10]](#footnote-11)

Mais on voit aussi des orages. La « Grande dépression » commence vers la fin en France du XIXe siècle. Pendant les années 1880-1890, plusieurs indices montrent une récession brusque : 5 474 sociétés créées en 1882 se réduisent à 4 416 en 1889 ; la population active âgée de 15 à 64 ans diminue. En 1883, Paris compte presque 200 000 chômeurs.[[11]](#footnote-12) Dans ces circonstances de crise économique, les acteurs du spectacle sont des figures d’espoir qui suscitent chez le peuple une gaîté irréelle, un espoir ou une illusion. Cependant, près de 60 000 chansons sont encore interdites en 1889. La IIIe République reste encore assez réactionnaire, surveillée par les monarchistes.

Le café-concert fait place au music-hall. Le contexte politique permet l’autonomisation de l’espace du spectacle. C’est à partir de l’année 1906 que la censure préalable à toute chanson est abolie. Rappelons la loi sur la laïcité de 1905 qui a ouvert la voie au libéralisme culturel. On donne la parole au peuple sans l’accord de l’Église et des royalistes devenus de véritables pièces de musées. Par la suite, les espaces musicaux et de spectacle deviennent plus lucratifs. Les petites salles de café-concert, selon la revue « *Le Théâtre* », publiée en 1894, gagnent jusqu’à 100 000 franc par mois.[[12]](#footnote-13) Cela crée une véritable émulation pour des artistes devenus suractifs. Les artistes comme les chanteurs, les comédiens, les musiciens, les costumiers travaillant dans plusieurs centaines d’établissements pullulent.

Pourtant, malgré cette ambiance de logique économique, la chanson engagée se bat contre la sottise, l’injustice et la muflerie dans un autre espace rempli de l’esprit de la littérature. C’est le cabaret à Montmartre. Parmi les cabarets dans les années 1880 à 1900, on trouve le « Chat-Noir » qui constitue sa propre école chansonnière emplie de littérarité critique. Ainsi, c’est en 1881 que Rodolphe Salis fonde le cabaret le « Chat-Noir ». Après le succès, il s’installe à nouveau rue de Laval en 1885. Aristide Bruant, un chansonnier de l’école du « Chat-Noir », fonda lui aussi en 1885 un cabaret nommé « Le Mirliton » dans les locaux de l’ancien « Chat-Noir ». D’ailleurs, il publie la chanson intitulée « Le Mirliton » en 1893 qui illustre les ouvriers paveurs de la fin du XIXe siècle dans une perspective naturaliste. Maurice Donnay donne une description du le « Chat-Noir » :

«Chansons vives, livres, satiriques, blagueuses, gouailleuses, frondeuses, pénétrées d’irrespect envers toutes les puissances et toutes les gloires imméritées, en continuelle réaction contre la sottise, l’injustice et la mufleurie, telle fut ce qu’on pourrait appeler l’école chansonnière du Chat-Noir. » [[13]](#footnote-14)

***1.1.4 Un processus d’autonomisation du milieu du spectacle***

Après cet univers de gouaille, un autre univers culturel apparaît en France au début du XXe siècle. Les choses évoluent. L’image remplace de plus en plus le son. Entre 1910 et 1920, les deux tiers des cafés-concerts deviennent des cinémas. Le music-hall va mieux. Il s’est développé après 1900, et il est animé par un regain d'intérêt pour l’opérette.[[14]](#footnote-15) Selon le dictionnaire de l’Académie française (7ème édition, 1878-1879), ce genre de spectacle se défini comme une « composition dramatique dont l’action est gaie ou comique et la misère » liée au vaudeville. L’opérette contient de la pantomime et de la chanson satirique destinée à la politique. Mais cet établissement théâtral a pour but de donner au public ouvrier un spectacle surréel qui fait oublier la vie quotidienne. C’est un effet de consolation grâce à une médiation de l’opéra. Le début du XXe siècle s’étourdit du progrès socio-culturel et technologique.

Sous un autre aspect, l’apparition du music-hall signifie l’apparition d’un espace de médium international. La pénétration de la musique des afro-américains en France commença avec la performance des Virginia Minstrels à Paris en 1844. Un article de « *L’illustration* » publié en 1844 décrit cette troupe musicale de *ménestrels* :

« Il s’est passé au théâtre du Palais Royal quelque chose d’assez bizarre ; nous voulons parler de l’apparition des ménestrels de la Virginie. D’abord, ils ont l’air de nègres ; mais méfiez-vous-en, ce sont des nègres qui déteignent ; un homme digne de foi m’a certifié qu’il les avait vus, de ses propres yeux vus, se barbouiller de noir dans la coulisse…Les voici tous quatre qui entrent en scène ; l’un racle du violon, l’autre d’une espèce de guitare, le troisième agite des petits bâtons en forme de castagnettes, et je ne sais plus ce que fait le quatrième, pas grand-chose, j’imagine, à l’exemple de ses trois confrères. » [[15]](#footnote-16)

L’attente du progrès culturelle commence distinctement à partir de l’exposition universelle de 1867. La ville de Paris est devenue une porte naturelle de la pénétration de la musique d’afro-américaine. Le music-hall propose un espace symbolique de la globalisation dans le sens où il favorise d’échanges internationaux des artistes. Après cette vague afro-américaine en Europe au XIXème siècle, les échanges internationaux entre artistes augmentent au début du XXème siècle.

Comment peut-on expliquer cette mutation de la chanson en France? En somme, la chanson est un outil praxéologique à l'usage de la classe dominée. L’esprit praxéologique de la chanson remonte au XVIIIe siècle. Pour la classe dominante, elle est un instrument de distinction. Au XIXe siècle, la chanson est un instrument symbolique destiné à transmettre une idéologie politique vers un champ républicain ainsi que vers un champ royaliste. Monarchistes et républicains se battent encore pour avoir accès au pouvoir politique. Du côté du champ républicain, la conscience de l’inégalité du peuple est plus que jamais exaltée après les révolutions de 1789, 1830, 1848 et 1870. On ne compte plus alors les fièvres révolutionnaires. On conteste, on critique et on le chante. Paris et sa scène deviennent le véritable chef d’orchestre d’une contestation permanente. Le socialisme est également en hausse en raison de l’industrialisation, elle-même alimentée par l’urbanisation. Il gagne du terrain en France. En raison de la répartition inégale entre les ouvriers et les capitalistes, les socialistes font de la réorganisation de l’économie une priorité.

Les choses changent au début du XXème siècle. L’espace musical doit être face à la mutation socio-culturelle et aussi technologique. La chanson est toujours au cœur des logiques de communautés sociales : les chansons d’anarchistes et socialistes. Les convictions des militants anarchistes s’appuient sur la justice et la liberté obtenues par « une éducation préalable du peuple » comme le souligne Proudhon dès 1852. [[16]](#footnote-17) La chanson politique se consacre aux militants anarchistes comme chant des ouvrières reflétant l’esprit de Proudhon et de Fourier. Nous pouvons noter la fonction pragmatique des chansons politiques, comme Jacques Attali (ancien -conseiller du Président Mitterrand, puis de N. Sarkozy) dit de la fonction de la musique comme c’est « It’s primary fuction is not to be sought in aesthetics ( …) but in the effectiveness of its participation in social regulation*. »* [[17]](#footnote-18)

Enfin, nous pouvons dire que le champ musical est au cœur des logiques différentes. Du point de vue de la classe dominante, la musique n’est rien d’autre qu’un moyen de justifier l’inégalité des ressources dont les agents dominants disposent pour satisfaire leur légitimité politique et sociale. C’est « l’art pour l’art ». Cependant, d’un autre côté, pour les ouvriers, la chanson est « un medium symbolique structurant » dans les conditions de possibilité. Leur potentiel se répercute sur la parole. Le progrès technique et les effondrements idéologiques inaugurent la « Belle époque ». La modernité artistique et littéraire rêve d’une ère nouvelle cristallisée par Cézanne, Matisse et Igor Stravinsky, Marcel Proust. L’espoir de l’« ère nouvelle » rappel la voix de Tino Rossi dans sa chanson « Reviens !» (1910). L’Amérique donne aussi le ton en France. Le monde musical se heurte à un tournant culturel : le jazz. Après l’entrée du « cake-walk » dans la capitale, en 1911, un spectacle international « afro-américaine » saisie le public de l’« Olympia » par les « Dolly Sisters ». [[18]](#footnote-19) Les musiciens et les médiateurs du champ musical sont lancés dans la course du foisonnement musical avec un déferlement de la musique d’Amérique.

**Chapitre 3. La méthodologie**

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié les cadres théoriques sur la mémoire comme l’accumulation de l’expérience historique. La mémoire qui est l’essence fondamentale de la création musicale donne naissance à l’horizon d’attente du musicien. En effet, elle n’est pas simplement une histoire du corps ou une accumulation de l’expérience du passé, mais fait inévitablement anticiper, espérer et même imaginer. L’horizon d’attente est en quelque sorte une autre face de la mémoire et s’étend vers une imagination qui peut réaliser la création du futur inédit. C’est par une action double de la mémoire et de l’imagination que l’horizon d’attente de l’agent se forme et se renouvelle à chaque présent.

**Les** **conditions de possibilité de 1939 à 1952 comme l’espace d’expérience**

Figure 0 : model théorique de la création de la chanson

L’horizon d’attente du musicien assume pleinement une fonction à la fois esthétique et sociale de la musique qui est la « Restauration ». C’est l’imagination dont la force fait émerger l’action créative et praxéologique dans les conditions environnementales comme la structure. Les messages musicaux du musicien sont donc issus de cette imagination, mas cela dans les conditions de possibilité structurées. Les matériaux musicaux montrent indirectement les conditions environnementales de 1939 à 1952. Dans cette optique, nous formulons nos questions pour entamer notre analyse des chansons françaises de 1939 à 1952.

**1.2. Le corpus : les chansons françaises comme l’horizon d’attente objectif**

Nous avons déjà exploré les métamorphoses de la mémoire individuelle, activées de l’accumulation continue de l’expérience. La mémoire est une source inépuisable à la création de la musique. Elle alimente sans cesse l’horizon d’attente du musicien comme l’histoire du corps avec imagination. Il semble donc certaine que la musique possède inévitablement une facette rhétorique imprégnée de l’horizon d’attente qui est objective avec l’intention socio-esthétique du musicien, actualisés ou réactualisés ou même créés selon les conditions environnementales. Les matériaux musicaux comme les paroles sont un moyen des pratiques de l’horizon d’attente du musicien. Mais également, ils représentent le penchant habituel de l’esprit inconscient d’un groupe de musiciens dans une situation relationnelle. La musique est la réalisation de cet horizon d’attente objectif dans les situations relationnelles.

De ce point de vue, nous analyserons les chansons en tant que pratiques de l’horizon d’attente du musicien. Par conséquent, analyser les chansons françaises présuppose comprendre l’horizon d’attente du musicien français. Afin de comprendre l’horizon d’attente des musiciens français, nous choisissons un corpus des chansons françaises publiées dans une période de 1939 à 1952. C’est un choix qui n’est pas sans raison. Car, cette période marque des points d’inflexion historiques à plusieurs dimensions, à savoir socio-culturels, politiques, économiques et technologiques. C’est donc une période intéressante à plusieurs niveaux qui nous offre un terreau fécond d’analyse dans la dynamique sociale. On baptise les chansons françaises publiées à cette époque en général « les chansons d’auteur ». [[19]](#footnote-20) Il est donc possible de dire que le corpus que nous construisons donnerait un exemple significatif dont l’analyse permet de comprendre mieux la musique comme fait social. Notre analyse se penchera davantage sur les modalités variables de ces chansons au regard de la pratique de l’horizon de l’attente des musiciens français.

En ce qui concerne les matériaux d’analyse circonscrits par le corpus, nous consultons premièrement les livres titrés *un siècle de chansons françaises* soutenues de 1939 à 1952 soutenus par la CSDEM (Chambre syndicale de l’édition musicale), l’ACDMF (Association pour la création et la diffusion de la musique française) et la CEMF (Chambre syndicale des éditeurs de musique de France). Afin de voir les contextes historiques de 1939 à 1958, nous consultons des articles et des livres qui touchent directement ou indirectement notre sujet. Au besoin, nous tentons supplémentairement de consulter de ressources audiovisuelles concernant les gestes sur la scène et la voix des interprètes fournies par INA et par « YouTube ».

Afin de compléter la représentativité du corpus, nous utiliserons les Big datas : le programme « Ngram Viewer ».[[20]](#footnote-21) « Ngram Viewer » nous permet de considérer combien la mémoire collective des Français sur une chanson est forte et durable. En tant qu’échantillon de la popularité d’une période, Nous filtrerons à travers « Ngram Viewer » des noms les compositeurs, les paroliers, les musiciens interprètes et les interprètes de 1939 à 1952. Cet outil offrirait un moyen d’évaluer le poids de la rhétorique de la chanson à l’optique de la mémoire collective. Nous examinerons macroscopiquement des courbes obtenues à long terme (par exemple, l’année 1942 où une chanson est registrée au SACEM sera examinée sur une période plus large de 1930 à 2008) tout en observant également des courbes à court terme (par exemple, l’année 1942 sera observée sur la période de 1941 à 1943). Au cas où plusieurs chansons d’un musicien seraient enregistrées à SACEM en certaine année, nous consulterons le nombre de référence de « YouTube » pour choisir une chanson parmi d’autres chansons d’un musicien. Si une courbe est apparue par un nom du musicien à « Ngram Viewer » en hausse sur une période définie, elle signifie que ses chansons ont un caractère rhétorique qui réussit à durer de façon continue ou évolutive dans la mémoire collective des Français. Ainsi, la singularité d’une rhétorique des chansons françaises de 1939 à 1952 sera expliquée par rapport avec la temporalité que les chansons constituent (par exemple, le passé, le présent, le futur ou l’intemporalité).

**1.3. La construction des cadres d’analyse**

**1.3.1. L’analyse des conditions de possibilité de 1939 à 1952**

Il est temps de présenter une méthode concrète pour notre analyse des chansons de 1939 à 1952. En fait, il y a récemment quelques études intéressantes sur la parole de la musique. Anthony Pecqueux (2003) a mené une recherche sur la politique du rap français, tout en montrant sa genèse à l’optique historique et anthropologique.[[21]](#footnote-22) Ensuite, Olivier Roueff (2005) s’est appliqué à l’examen de la mobilisation d’une mémoire publique en Jazz en y réfléchissant dans un cadre théorique des capitaux symboliques mis en avant par Pierre Bourdieu. Il essaie de démontrer le processus d’institutionnalisation du Jazz en France et les logiques de mobilisation de ce genre musical. D’un autre côté, avec l’approche sociologique et anthropologique, Stéphane Dorin (2005) a donné spécialement une réflexion sur l’expressivité vocale-linguistique des interprètes des chansons réalistes. [[22]](#footnote-23) Après Stéphane Dorin, en 2007, Joël July (2007) s’est focalisé, dans son livre intitulé *esthétique de la chanson française contemporaine,* sur l’esthétique des chansons françaises. Mais, son étude est d’illuminer des éléments formels internes sans l’élaboration d’une théorie esthétique.

Ainsi, nous constatons qu’il y a encore des espaces vides à remplir pour une recherche et une méthode d’analyse en matière de la chanson. A notre avis, il serait intéressant de mener une étude sur la chanson française sous l’angle de l’horizon d’attente du musicien qui départ de la mémoire individuelle. Pour ce faire, il faudrait une réflexion sur les matériaux musicaux ainsi que les pratiques de l’horizon d’attente du musicien formées dans les conditions environnementales. Ainsi, nous partons de l’hypothèse que la prise de conscience du temps du musicien soit inscrite inévitablement directement dans les paroles. C’est dans cette lacune que notre optique se positionne. L’optique sociologique qui est la nôtre, c’est que les conditions de possibilité constituent l’horizon d’attente objectif et analogique des individus dans un groupe. Dans ces situations sociales, ils réalisent l’horizon d’attente objectif. L’horizon d’attente objectif, une conciliation des chances sociales des individus entre l’anticipation subjective et l’attente objective. Les agents sociaux ne peuvent pas agir librement avec ses intentions propres. Leur comportement semble libre est en fait conditionné par les lois fonctionnés dans la vie sociale.

Comme le dit Pierre Bourdieu, les expériences des agents sociaux sont conditionnées et limitées par l’« état du système des possibilités. »[[23]](#footnote-24), c’est-à-dire que le pouvoir symbolique des agents sociaux est limité par les possibles auxquelles ils essaient d’accéder dans un horizon d’attente objectif et dans les relations sociales. Si les agents sont localisés dans un domaine du spectacle, cela veut dire que les sensibilités musicales et l’expression sont déterminées par un terrain d’expérience possible des musiciens dans leurs positions sociales. En effet, les espérances subjectives et les chances objectives sont réparties différemment selon les positions sociales des musiciens. Les conditions de possibilités différentes génèrent une stratégie différente dans les paroles et l’arrangement des instruments musicaux.

Dans cette étude, nous démontrerons l’horizon d’attente des musiciens influencé par « l’état du système des possibilités » à travers l’analyse des contextes situationnels de 1939 à 1952 et de la rhétorique des chansons française, c’est-à-dire que les pratiques musicales prises par les agents musicaux sont des actes stratégiques dans des conditions situationnelles en vue d'obtenir du pouvoir symbolique. Sur ce point, une remarque de Pierre Bourdieu nous aide à dégager un sens social du produit musical : la musique devient « un instrument de communication et un medium symbolique à la fois structuré et aussi structurant, au titre de condition de possibilité. » [[24]](#footnote-25)

Poussons jusqu'à un point plus profond le point de vue sociologique sur le travail créatif. Le talent musical étant considéré comme inné ou spontané, sa réalisation peut-elle s’appuyer seulement sur ce don ? Les musiciens, comme tout agent social, ne peuvent pas échapper aux relations sociales constituées dans le champ musical. Même si leur don musical incite les musiciens à jouer librement dans le champ musical, il n’est pas facile de surmonter leurs positions socio-culturelles inégales dues à une répartition inégale de capitaux culturels ou de pouvoir. Les musiciens déjà disposés dans un système de relation sociale agissent d’une manière constituée d'habitus. Le meilleur des choix possibles qu’ils peuvent espérer est conditionné par leur horizon d’attente objectif. En l'occurence, le meilleur des choix possibles entre les agents musicaux est déterminé par le système de production du spectacle. Dans ce cas, le meilleur des choix possible entre agents musicaux n’est pas identique, c’est-à-dire que le meilleur des choix possibles n’est pas interchangeable entre des agents musicaux dont les positions sociales et le capital et le pouvoir sont différents. Les pratiques des agents semblant une extériorisation de l’intention libre sont conditionnées et déterminées par leurs relations situationnelles. Les pratiques sont donc des actes reproduisant le code culturel d’un groupe dans la structure structurée.

Mais, également, l’action humaine est praxéologique dans la mesure où elle vise fondamentalement au pouvoir symbolique dans les situations relationnelles. Le point de vue sociologique de Pierre Bourdieu n’est pas donc une optique soulignant le structuralisme. Ce sont des « possibilités » qui caractérisent l’optique propre « praxéologique » de Pierre Bourdieu. Il montre bien l’essence de l’action humaine dans la vie pragmatique de la société. Dans cette mesure, la musique est une action pragmatique générée entre une anticipation subjective et la possibilité objective de l’agent. À l'égard de l’actualisation de l’horizon d’attente objectif de l’action humaine de Pierre Bourdieu, il convient de citer un passage de Pierre Bourdieu : « D’un côté, le don du créateur se vit comme refus de l’intérêt, du calcul égoïste, et exaltation de la générosité gratuite et sans retour ; de l’autre, il n’exclut jamais complètement la conscience de la logique de l’échange. »[[25]](#footnote-26) L’action de l’agent dans la structure ne peut pas se définir pas comme automatique. Elle s’approche de l’expression de l’intention propre limitée dans les situations relationnelles.

Nous analyserons d’abord les conditions de possibilité qui systématisent l’action de l’agent et qui constituent l’horizon d’attente objectif des musiciens d’un groupe dans un temps limité : de 1939 à 1952. Dans cette étude, l’analyse des conditions de possibilité s’effectuera selon deux axes : diachronique et synchronique. L’analyse diachronique sera encore divisée en deux périodes : 1939-1944(sous l’Occupation) et 1945-1952(après la Libération). Toutefois, afin de contextualiser le champ musical de 1939 à 1952 dans l’histoire française, nous essayerons de donner une évolution macroscopique à travers une description des contextes historiques à partir des années 1800. L’analyse synchronique sera divisé en quarts parties : socio-culturelles, politiques, économiques et techniques.

**1.3.2. L’analyse des figures rhétoriques et de la temporalité des paroles**

Réfléchissons plus profondément sur l’horizon d’attente objectif du musicien en localisant les matériaux musicaux. Qu’est-ce que l’action de « musiquer » comme les enchaînements des notes, le rythme, et l’incarnation de la voix avec l’intention et des messages langagiers ? Comment pouvons-nous mettre en lumière de manière nouvelle et adéquate ces matériaux musicaux, longtemps considérés comme un produit du talent inné ? Est-il possible de l’entendre l’action de musiquer dans l’optique « praxéologique » dans les conditions de possibilité ? Faire de la musique dans le champ, en tant que l’action significative, c’est actualiser l’horizon d’attente objectif des musiciens avec la rhétorique de la musique dans leurs positions sociales. Les matériaux musicaux sont l’ensemble des modalités rhétoriques « possibles » des musiciens qu’ils peuvent choisir objectivement. Ils agissent librement dans un terrain d’anticipation limité pour accéder au pouvoir symbolique. Leur inspiration musicale provient de l’expérience précédente dans l’espace d’expérience limité. Ils incorporent le passé en tant que ressource conventionnelle. .Par exemple, le savoir théorique, technique et culturel à la création de la musique. Cependant, les musiciens anticipent le futur en se fondant sur les conditions de possibilité auxquelles ils sont soumis. Cela veut dire que les actions des membres d’un groupe sont ajustées conformément à une situation relationnelle. L’action de faire de la musique des musiciens d’un groupe est donc un acte analogique qui anticipe les « chances appropriées ».[[26]](#footnote-27) Dans cette optique, les matériaux musicaux sont un produit présentifié qui est possible dans les conditions données. C’est dans cette mesure que nous nous focaliserons sur les matériaux musicaux qui sont le témoin de l’ensemble de la pratique du musicien dans la réalité.

La réalisation de l’horizon d’attente objectif se rapport à la stratégie du « sens pratique » de Pierre Bourdieu. Qu’est-ce qui génère des figures rhétoriques différentes chez les musiciens ? Quel est le rapport entre les variétés des figures rhétoriques dans ces conditions de possibilité ? Selon ce sociologue, l’individu membre d’un groupe agit avec une stratégie habituée dans sa position sociale. Cependant, la réalisation de l’horizon d’attente devrait être comprise comme une action pragmatique pour accéder au pouvoir. En effet, l’agent agit en cherchant également à maximiser l’accumulation des valeurs économiques et sociales dans les conditions de possibilité. Les conditions de « possibilité » se rapportent à la stratégie selon Pierre Bourdieu. La stratégie est « l’ensemble des pratiques phénoménalement très différentes par lesquelles les individus ou les familles tendent, inconsciemment et consciemment, à conserver ou à augmenter leur patrimoine et, corrélativement à maintenir ou à améliorer leur position »[[27]](#footnote-28). En tant qu'« habitus rationnel », la stratégie est une logique praxéologique adoptée par des agents agissants dans « le présent du monde présumé ».[[28]](#footnote-29) Lorsque des agents tendent à agir dans le système, ils perçoivent le sens de l’avenir probable constitué dans une relation prolongée à un monde structuré selon la catégorie du possible et de l’impossible. Revenons encore à la musique. Le musicien constitue ses matériaux musicaux dans une « stratégie effective » dans des conditions de possibilité. Ils ont toujours un « rapport aux possibles qui est un rapport aux pouvoirs. » [[29]](#footnote-30) Comme nous l'avons déjà élaboré à propos de la rhétorique musicale, la « Restauration », la valeur sociale et esthétique de la musique est réalisée par l’habitus rationnel des différents musiciens (compositeur, parolier, interprète ou musicien-interprète). La temporalité reflétée directement dans les paroles vise inévitablement à un certain point temporel (passé, présent, futur, temps intemporel), ce qui consiste à réaliser un monde idéal qui ne pourrait jamais être détruit par la réalité. Donc, le temps de la musique (dans cette étude, les chansons françaises de 1939 à 1952) est l’expression « ajustée » d’un espace idéal dans le temps atemporel au sein des situations sociales.

Nous analyserons les chansons françaises de 1939 à 1952 comme contenus extériorisés de l’horizon d’attente du musicien. Dans une dimension de figure rhétorique, nous analyserons des mots ou des phrases figurés. Ils donneront une nouvelle signification à ces mots selon les contextes. L’analyse des modalités d’énoncés montrera comment des messages à dire sont constitués dans les conditions environnementales. Ensuite l’analyse des mots ou phrases figurés laissera la place à celle des chansons françaises dans une dimension structurale. Par rapport à la dimension de la rhétorique musicale, il conviendra d’analyser la structure musicale de la chanson, la temporalité des paroles et la rhétorique de gestes comme l’expressivité de la voix ou la technique des mains (si c'est nécessaire). Dans cette dimension, il faudra également examiner la prise de conscience du temps sur les paroles en tant qu’actualisation de l’horizon d’attente du musicien qui pourrait aboutir à la « Restauration ».

**Conclusion**

***Les faits musicaux à dire à la rhétorique des paroles en musique***

Quels faits généraux pouvons-nous déduire de cette étude ? Les faits généraux que cette étude a essayé de déduire se résument en cinq éléments. Premièrement, la temporalité des paroles est directement liée au contrôle des informations par le pouvoir politique. Dans l’espace d’expérience limité, l’agent social n’anticipe que les possibles ; c’est-à-dire que son horizon d’attente devient restreint. La domination des informations est celle des paroles. L’expression symptomatique de faire éloge du passé coïncide directement avec l’apparition des autorités autoritaires. La médiatisation des informations qui valorise toujours le passé fait tourner la conscience du temps vers le passé. D’ailleurs, l’éloge du passé par l’intermédiaire politique appesantit la sensibilité sur la réalité. C’est la politique de « trop de mémoire » qui marche. Les chansons de Maurice Chevalier « Ça fait d’excellents Français » (1939), « Ça s’est passé un dimanche » (1939) et « Paris sera toujours Paris » (1940) sont fidèles à cette politique de trop de mémoire. En revanche, l’intemporalité des paroles caractérise l’horizon d’attente élargi du musicien. La croissance de probabilité des possibles signifie l’horizon d’attente ouvert du musicien. Cet horizon d’attente élargi fait former plus d’espoir futur dans le présent. Les situations en état de mutation économique et politique font naître les chansons d’Edith Piaf après la Libération comme « La vie en Rose » (1946), « l’hymne de l’amour » (1949) et « Padam, Pamm » (1951).

Deuxièmement, la politique de « trop de mémoire » implique toujours l’exclusion d’une mémoire des membres sociaux. Comme l’a remarqué Paul Ricœur, « trop de mémoire » se rapporte à la mémoire artificielle. Dans les espaces publics, lorsque certaines mémoires sont intentionnellement mobilisées et valorisées, d’autres mémoires sont exclues. La politique de» « trop de mémoire » est accompagnée par les régimes autoritaires comme le Seconde Empire, le régime de Vichy, etc. Quand s’effectue la politique de « trop de mémoire », nous pouvons donc rappeler des agents sociaux dans les champs effacés ou du moins oubliés qui ont essayé néanmoins de réaliser l’horizon d’attente dans la réalité.

Troisièmement, lorsque le discours politique accompagne la mémoire collective dans les médias et des informations, « la politique de la sensation » s’exécute simultanément. C’est-à-dire que la culture populaire est politiquement tolérée par le pouvoir politique en vue de la répression du mouvement social animé par le peuple. Nous avons marqué « la politique de la sensation » dans l’histoire française. Par exemple, le café-concert est intentionnellement toléré en tant que l’espace du spectacle par le régime autoritaire sous le Seconde Empire qui diffuse simultanément la poésie traditionnelle en 1852. Car, à cette époque, la chanson de la rue comme a été l’objet du contrôle politique. Ensuite, le music-hall et le Hot Club de France sous l’Occupation ont été laissé également déferler lorsque les deux régimes (Vichy et Nazi) font éloge la musique classique. Nous constatons que la culture populaire est un outil de propagande ; dans l’histoire française, le régime autoritaire tend à propager intentionnellement la poésie traditionnelle ou le chant de travail du temps passé. C’est ce que nous appelons la politique de « trop de mémoire ». La politique de « trop de mémoire » accompagne donc clandestinement « la politique de sensation » afin de banaliser la vie quotidienne de la sensualité dans le peuple. L’explosion de la sensation montre un exemple de la contraction de l’horizon d’attente qui ne permet pas de concevoir l’espoir ou le changement vers le futur.

Quatrièmement, à une dimension rhétorique, la vie d’une chanson est toujours déterminée par la probabilité d’interprétation nouvelle. C’est la probabilité d’interprétation nouvelle qui permet à une chanson de se survivre avec le temps. La probabilité d’interprétation dépend d’un « espace d’interprétation » dans une œuvre musicale. La métaphore peut fonctionner dans cet espace d’interprétation. Par exemple, « Ça fait d’excellents Français » et « Douce France » avaient eu en commun la popularité exceptionnelle d’autant plus qu’elles sont sorties sous l’Occupation. Cependant, lorsque la première chanson évoque simplement la mémoire collective de drôle de guerre à l’époque, la deuxième chanson nous fournit plus de disponibilité pour « remake » avec la probabilité d’interprétation dans les contextes différentes mais similaires.

Enfin, Cinquièmement, « le niveau de l’indépendance » de la production de la musique définit la liberté de la conscience du temps. L’individu peut temporaliser l’expérience perceptive et créer du temps esthétique. Comme le musicien –interprète représentatif à cet égard sous l’Occupation, Charles Trenet, il crée du temps esthétique par le travail créatif plus autonome. Il se donne la liberté rhétorique en dehors du courant dominant de la rhétorique. Sous la grande tendance rhétorique qui imite et répète le discours monotone du passé ou lieu commun, il réalise une vie passionnelle en créant un monde alternatif avec sa vision imaginative. La chanson « Il pleut dans ma chambre » (1939) montre un monde idéal contre la réalité. Il ne suit pas la rhétorique typique. Il se donne la liberté créative, malgré la situation critique, pour produire une musique qui va jusqu’à sa fonction ultime que nous avons appelé la « Restauration ». Après la Libération, les auteurs-compositeurs-interprètes comme Georges Brassens, Barbara ont les paroles originales avec leur autonomie à la production de la chanson. Si un travail créatif se partage entre des musiciens, la première intention d’un musicien, soit compositeur, soit parolier, se modifie ou se transforme par un autre musicien qui participe à la production ou reproduction de la musique. Ainsi, la volonté pour la « Restauration » comme la praxie de la musique est facile à disparaître dans le système de production.

***Quelle mémoire, quelle rhétorique de la temporalité au XXIème siècle ?***

De quoi parlent-elles les chansons françaises à l’heure actuelle ? Qui crée la chanson française et qui la consomme en 2016 ? Nous pouvons nous interroger les questions en terminant cette étude. Définitivement, on voit plus fréquemment dans la société contemporaine la diffusion de l’esprit nomade qui incite plus facilement au déménagement et au changement des membres sociaux. La société française a déjà éprouvé la mutation des membres sociaux à partir de la fin du XIX siècle. Notre intérêt est de savoir quel est le rapport entre la mutation sociale qui constitue les conditions de la production musicale et la rhétorique des chansons françaises. Au fil du temps, on voit la mort et la naissance des membres sociaux. La mémoire collective n’échapperait donc pas à l’évolution des cadres sociaux. Comme les résultats de cette étude, la chanson française et ses matériaux musicaux montrent un schème de pensée, de perception des Français. L’évolution de la vie des Français signifie celle de la mémoire collective. Le rap français et son discours reflètent l’évolution de la mémoire collective sur laquelle ce genre musical s’appuie. Le rap français traite leur problème original par la sensibilité ethnologique. La popularisation du rap français comme genre musical devrait être comprise comme la constitution nouvelle de la mémoire collective.

La musique française du XXIème siècle est inévitablement un espace où toutes les prises de conscience et toutes les mémoires entre les générations s’entremêlent. Sous l’influence des conditions environnementales socio-culturelles, politiques, économiques et technologiques, des compositeurs et des paroliers avec l’horizon d’attente participent à la production de la chanson. Savoir qui compose, et savoir de quoi le chanteur et la chanteuse parlent à un moment actuel, c’est pour savoir comment la société française connaît la mutation des membres sociaux et de la mémoire collective. C’est pourquoi l’analyse de notre sujet, c’est-à-dire des modalités rhétoriques des chansons et aussi de la temporalité reste encore intéressante. À l’heure actuelle, plus que jamais, des musiciens sont exposés à l’acculturation culturelle. L’expérience sur l’hétérogénéité culturelle par rencontre ainsi que l’évolution des médias et de l’internet incitent de plus en plus à l’apparition de l’âge nouvel de la chanson française du XXIème Siècle. La fusion entre des genres s’accélère. Au contraire, la distinction entre la musique dite savante et la musique populaire s’atténue.

Cependant, on verra encore la musique dite « publique » sur les médias publics. Par exemple, quelle musique défile-t-elle à la télévision au nouvel an ? Quels musiciens montent-ils sur les programmes des médias publics aux jours fériés ou exceptionnels ? C’est une question un peu politique. La chanson populaire a été politiquement mobilisée pour évoquer ou constituer ou détourner la mémoire collective dans l’histoire française tout comme la poésie populaire. D’ailleurs, elle a été tolérée sous le régime autoritaire. À l’heure actuelle, on voit Julien Dorée, Stromaie, mais également Jean Jacques Goldman et Johny Holiday. Que signifie ça ? Les musiciens sur les médias publics représentent respectivement des groupes sociaux qui se divisent par le temps et la culture temporelle. Mais, ils incitent à la solidarité nationale entre des membres sociaux qui sont en mutation vers l’hétérogénéité. Théoriquement, l’hétérogénéité des musiciens signifie l’apparition de la diversité du récit dans la chanson française du XXIème Siècle. Néanmoins, il y aurait une rhétorique dominante dans l’espace musical. La mutation de la société favorise paradoxalement le renforcement d’une rhétorique des paroles qui évoque la mémoire « demandée » par les médias. Car, le renforcement de cette mémoire est justifié au nom de la solidarité des membres sociaux. La domination de la mémoire se produit encore dans les médias. C’est-à-dire que les médias auront recours à la mémoire collective « désirable » d’autant plus que la société française s’oriente vers la mutation socio-culturelle et politique.

La chanson française du XXIème siècle doit répondre à la demande des consciences des membres sociaux qui se situent dans une tension entre le futur et le passé. Elle contiendra inévitablement autres modalités de la métaphore et de la rhétorique de l’agent agissent dans le champ musical ainsi que dans l’évolution sociale. C’est ce qui est sociologiquement significatif à l’analyse rhétorique des chansons françaises de la nouvelle génération.

1. François CARADEC, Alain WEILL. *Le café- concert, 1848-1914*, Fayard, 2007, pp. 142-143 [↑](#footnote-ref-2)
2. Jean-Pierre MOULIN. *Une histoire de la Chanson française, Des troubadours au rap.* Éditions Cabédita, 2004, p. p.34. [↑](#footnote-ref-3)
3. François CARADEC et Alain WEILL. *op. cit*. p. 157. [↑](#footnote-ref-4)
4. Carol GOUSPY. *La représentation des chanteurs au café-concert : les genres de la romancière comique et la diseuse*. Volume !, 2003, p.30. [↑](#footnote-ref-5)
5. Felix MAYOL. *La chanson Parisienne*. Musica-Noël, numéro spécial « La chanson », paris, 1913.p.256. [↑](#footnote-ref-6)
6. Carol GOUSPY. *La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse*. 2003, *Volume !,* p. 32. [↑](#footnote-ref-7)
7. Elisabeth PILLET. *Cafés-concerts et cabarerts*. Romantiseme, n°75, 1992, p. 43. [↑](#footnote-ref-8)
8. François CARADEC et Alain XEILL. *op.cit*. p.247. [↑](#footnote-ref-9)
9. Elisabeth PILLET. cafés-concerts et cabarets. *Romantisme,* 1992, p.43. [↑](#footnote-ref-10)
10. Jean-Pierre MOULIN. *Une histoire de la chanson française, Des troubadours au rap.* Éditions cabédita, 2004, p. 34. [↑](#footnote-ref-11)
11. Hubert BONIN. *La Grande dépression française du XIXème siècle : réflexion sur sa datation et sur sa fonction*. Histoire, économie et société, p.515-516. [↑](#footnote-ref-12)
12. François CARADEC et Alain WEILL. *op. cit*. p. 279. [↑](#footnote-ref-13)
13. Jean-Pierre Moulin. *Une histoire de la Chanson française, Des troubadours au rap.* Édition Cabédita, 2004, p. 41. [↑](#footnote-ref-14)
14. Claude DUNETON. *Un siècle de chansons françaises, 1879 -1919*. CSDEM, 2003. [↑](#footnote-ref-15)
15. *L’illustration*, n°72, vol. 3. 1844. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Id.* p. 330. [↑](#footnote-ref-17)
17. Jacques ATTALI. *Noise : the political economy of music.* Traduit par. B. Massumi, Minneapolis : Univeristy of Minnesota Press, 1985. [↑](#footnote-ref-18)
18. Jean-Pierre MOULIN. *Une histoire de la Chanson française, Des troubadours au rap*. Édition Cabédita, 2004, p.48. [↑](#footnote-ref-19)
19. Bertrand BONNIEUX. Pascal CORDEREIX et Élisabeth GIULIANI. *Souvenirs, souvenirs, Cent ans de chanson française.* Paris : Découvertes Gallimard, BnF, 2004, p.43. [↑](#footnote-ref-20)
20. Inventé par Google, cet outil est conçu spécialement pour l’analyse de l’évolution linguistique et socio-culturelle. Depuis 2004, cet outil est reconnu pour avoir numérisé plus de 15 millions de livres de Google. Il nous permet surtout de voir l’évolution de la mémoire de l’humanité qui est au cœur de notre étude. Car cet outil lexico-métrique offre la possibilité de traitements algorithmiques accélérés et d’enregistrements massifs d’information connectés à l’édition mondiale. La science de fouilles de données (data mining), la science de réseaux (les graphes obtenus par l’Internet), et leur mise à jour par des « datas  centers », furent crées par la collaboration des  laboratoires « Google » et de l’université d’Harvard en 2010 : cela ouvre donc des perspectives inédites sur des rapports entre la culture et le numérique. [↑](#footnote-ref-21)
21. Anthony PECQUEUX. *La politique incarnée du Rap*. Thèse de l’EHESS, 2003. [↑](#footnote-ref-22)
22. Stéphane DORIN. *Catherine Dutheil-pessin, La chanson réaliste. Sociologie d’un genre*. Volume ! [en ligne], 2005, pp.1-3. [↑](#footnote-ref-23)
23. Pierre BOURDIEU. *Raisons pratiques.* Éditions du Seuil, 1994, p.70. [↑](#footnote-ref-24)
24. Pierre BOURDIEU. *Genèse et structure du champ religieux*. Revue française de sociologie, 1971, p.295. [↑](#footnote-ref-25)
25. Pierre BOURDIEU. *Méditations pascaliennes.* Éditions du Seuil, 1997, p.277. [↑](#footnote-ref-26)
26. Pierre BOURDIEU. *Le sens pratique*. Les Éditions de Minuit, 1980, p. 108. [↑](#footnote-ref-27)
27. Alain DEWERPE. *La stratégie chez Pierre Bourdieu*. Enquête, 1996, p. 2. [↑](#footnote-ref-28)
28. Pierre BOURDIEU. *op.cit*. p. 108. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-30)