Document généré le 12 oct. 2024 02:31

Revue musicale OICRM

revue musicale oicrm

Dialectique de la pop, d'Agnès Gayraud, Paris, Cité de la musique – Philharmonie de Paris/La Découverte, 2018, 521 pages

Alice Boccara-Lefèvre

Volume 8, numéro 2, 2021

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1084975ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1084975ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Boccara-Lefèvre, A. (2021). Compte rendu de [*Dialectique de la pop*, d'Agnès Gayraud, Paris, Cité de la musique – Philharmonie de Paris/La Découverte, 2018, 521 pages]. *Revue musicale OICRM*, *8*(2), 158–164. https://doi.org/10.7202/1084975ar

© Revue musicale OICRM, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Dialectique de la pop, d'Agnès Gayraud

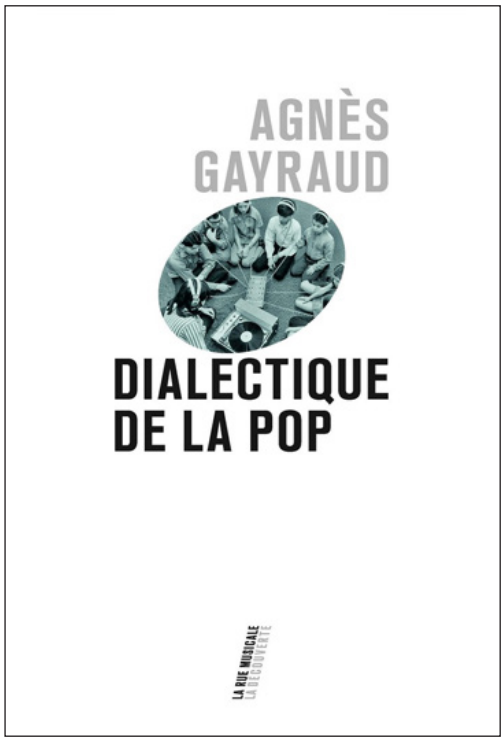
Paris, Cité de la musique – Philharmonie de Paris/ La Découverte, 2018, 521 pages

Alice Boccara-Lefèvre

Mots clés : Musique pop ; Theodor W. Adorno ; esthétique musicale ; popularité ; musiques du monde.

Keywords: Popular music; Theodor W. Adorno; aesthetics of music; popularity; world music.

L'ouvrage d'Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, est une somme d'esthétique musicale au projet à la fois vaste et humble : « dégager la forme pop, en prenant le temps des médiations » (« Introduction », p. 9), c'est-à-dire définir sous un angle avant tout esthétique mais informé historiquement et sociologiquement la pop, cet objet musical à la fois si proche de nous et si vaste qu'on peine à le définir formellement. À la fois culture et industrie, émancipation formelle et respect des normes, succès commercial et refus de s'y plier : la complexité et les nombreux paradoxes de la pop la rendent souvent difficile à appréhender au-delà d'une analyse circonscrite à un courant musical particulier ou à un·e interprète. Pourtant, la pop se pense elle-même, de façon réflexive et dialectique. C'est là tout l'enjeu du livre, qui applique une démarche philosophique à l'étude de la pop en s'intéressant aux paradoxes qui la fondent.



L'ouvrage est divisé en deux parties inégales : la première, plus courte et intitulée « Forme » (p. 37-145), est principalement consacrée à mieux définir la pop, puis à

des définitions de concepts tels que « populaire », « moderne », « communauté ». La deuxième partie, bien plus conséquente, est intitulée « Figures » (p. 149-470). Cette deuxième partie, qui suit un ordre chronologique et retrace ainsi l'histoire de la pop, consiste en une série d'exemples et de « figures » au sens aristotélicien – le philosophe grec considérant la *forme* d'un objet comme son essence, ses qualités intrinsèques, et ses *figures* comme autant d'aspects que l'objet peut prendre. Un index des notions ainsi que des œuvres pop citées complète l'ouvrage – mais on regrettera l'absence d'une bibliographie regroupant les travaux scientifiques pourtant abondamment cités.

Proposer une nouvelle grille conceptuelle d'analyse de la pop au prisme de la philosophie de Theodor W. Adorno : un défi ambitieux et à contre-courant de l'héritage du philosophe

Pour remédier à ce qui apparaît comme un angle mort de la production scientifique, Agnès Gayraud, à la fois philosophe de formation (elle est l'autrice d'une thèse (2010) sur Theodor W. Adorno) et musicienne professionnelle qui se produit sous son alias La Féline, s'est donné la tâche d'élaborer de nouvelles catégories formelles et conceptuelles propres à la pop et à son analyse esthétique – ce à quoi s'attelle toute la première partie de cet ouvrage. L'idée première qui fonde la position de l'autrice consiste à « redéfinir l'idée d'œuvre, [en déplaçant] l'opposition classique entre l'original et la copie » (p. 8) à l'aune des techniques d'enregistrement, de reproduction et de diffusion apparues au tournant du XXe siècle, et d'ainsi « penser la forme enregistrée de la musique populaire, pour en penser la spécificité en tant qu'*art* » – sur le modèle de la distinction ontologique qui s'est opérée à l'aube du XXe siècle entre la peinture et la photographie, ou encore entre le théâtre et le cinéma. Dans la lignée des travaux de Philip Tagg (1982), cette ligne de démarcation historique tracée par l'irruption de nouvelles technologies d'enregistrement et l'apparition concomitante d'une industrie culturelle de masse est aujourd'hui classique, et l'ouvrage de Gayraud reprend à son compte toute une tradition de travaux sociologiques et musicologiques qui ont étudié les musiques populaires en les inscrivant dans leurs contextes technologiques, historiques et sociologiques. Si les sujets et les œuvres étudiées ont déjà fait l'objet de nombreux ouvrages, c'est donc plutôt du côté de la méthode que cet ouvrage comble un vide, en ce qu'il propose d'étudier la pop au prisme de la philosophie esthétique. Transposant ainsi à la musique les propos de Walter Benjamin ([1939]2009) sur l'art photographique en lien avec sa « reproductibilité mécanique » (ou « technique », selon les traductions) au contraire de la peinture, l'ouvrage se fonde sur cette idée qui consiste à faire de la musique pop un art musical distinct de la musique savante, qui ne peut s'appréhender selon les mêmes critères esthétiques, ontologiques et formels que cette dernière.

Toujours dans la lignée des philosophes marxistes de l'École de Francfort, l'objectif du livre est clair et posé dès le début de l'ouvrage : prouver que la pop possède une réflexivité en soi, qu'elle est intrinsèquement dialectique, à la fois « pop » et « anti-pop » (du titre des deux premiers chapitres de la première partie de l'ouvrage), c'est-à-dire qu'en étant à la fois un art et une industrie, elle est une forme

plébiscitaire qui vise le plus grand nombre en même temps qu'elle produit sa propre critique émancipée et réflexive sur sa dépendance envers l'industrie et la publicité. Ainsi, Gayraud construit toute sa première partie dans un dialogue avec d'une part la philosophie d'Adorno, premier théoricien de la « musique populaire légère » mais aussi son plus grand détracteur, et d'autre part avec les œuvres pop elles-mêmes. La philosophie de l'École de Francfort a en effet été fondatrice dans le renouvellement d'une esthétique adaptée aux productions culturelles modernes, inscrites dans une industrie. Mais elle l'a fait en adoptant une posture paradoxale – hissant au rang d'objets dignes d'une étude scientifique les cultures populaires de masse tout en les dénigrant et en les considérant comme les catalyseurs d'une régression intellectuelle (Adorno [1941]2002). L'autrice opère donc ici un retournement : en partant des œuvres elles-mêmes, elle se sert de la philosophie adornienne pour défendre – et non dénigrer – la musique pop.

Tracer les contours d'une esthétique de la pop par ses œuvres et ses interprètes

Après cette première partie foncièrement philosophique, la deuxième partie de l'ouvrage peut se lire comme une histoire critique et raisonnée de la pop, où les concepts définis dans la première partie sont mis à l'épreuve des œuvres. L'autrice y étudie les principales tensions qui traversent l'histoire de la pop – l'authenticité, la modernité, le sujet, le succès (le *hit*) et le progrès – à travers plusieurs exemples historiques. Cette partie s'ouvre ainsi sur une étude historique et esthétique de la figure du *hillbilly* venue de la musique *country*, en y étudiant les paradoxes pop quant à la question des racines et du rapport à l'authenticité, au folklore et à l'enregistrement – la *country* étant à la fois une reconstruction nostalgique *a posteriori* d'un patrimoine musical disparu et fantasmé, et le genre le plus plébiscité par les représentant·e·s vivant·e·s de l'Amérique « authentique » que cette même musique viendrait caricaturer et figer. S'attardant notamment sur la question de l'« aura » (au sens de Walter Benjamin, d'un effet de présence) d'une œuvre, Gayraud décrit ainsi l'action double et paradoxale qu'a l'enregistrement sur la musique pop : il la déracine et la déterritorialise tout en lui conférant une nouvelle proximité par une certaine esthétique brute de l'enregistrement (grésillements du disque, voix chaude, simplicité de l'instrumentarium).

Une autre dimension particulièrement intéressante et souvent délaissée qu'étudie Gayraud, est ce qu'elle nomme « le sujet pop » (p. 221-298). Si on aurait pu craindre, du fait de sa formation philosophique, une définition façonnée par celle du sujet romantique ou encore du sujet cartésien, les caractéristiques principales du sujet pop sont d'abord définies par l'autrice sur un plan sociologique (âge, classe sociale, genre) : la pop est avant tout l'expression d'un sujet situé, fortement incarné par sa voix (l'enregistrement studio) et son corps (les clips et les performances scéniques). Reprenant ici les apports des *performance studies* appliquées à la musique (voir notamment Auslander 2010 et Cook 2003) qui étudient la musique au prisme de son incorporation dans les interprètes, l'autrice considère que la pop ne peut se détacher d'un corps et d'une voix, fût-elle robotique, modifiée, de synthèse. C'est pourquoi la notion d'expression y prend un sens nouveau, à contre-pied de

sa définition romantique : en visant le particulier (par le fait de situer la prise de parole du sujet pop) avant l'universel, « l'expression [de l'œuvre pop] communique moins une émotion qu'une immersion » (p. 232). Cela a une implication sur les plans esthétique et politique, car le sujet pop se trouve entre la figure du porte-parole et celle de l'artiste, entre le représentant d'une communauté politique et le fondateur d'une esthétique nouvelle. Cette caractéristique du sujet pop, Gayraud la nomme le « génie démocratique » (p. 255-85), notion en tension située à l'articulation de la représentation d'une communauté particulière, de l'horizon d'un succès commercial mondial, et d'un idéal utopique d'universalité et de réconciliation. Ce paradoxe, souvent étudié ponctuellement par les musicologues et sociologues de la musique, est pourtant très rarement aussi finement défini et analysé que dans cet ouvrage.

Le populaire, le succès et la pop

Une autre « figure » étudiée par l'autrice est ce que l'on considère le plus communément comme étant *le* marqueur déterminant d'une œuvre pop : le « *hit* » (succès commercial et populaire). L'autrice revient ici sur un paradoxe propre à la pop, qui tient au fait que toute œuvre pop oscille entre revendication de son idiosyncrasie et de ses particularismes (autant esthétiques que sociologiques) tout en visant la « réconciliation de l'art et du plébiscite » (p. 299), c'est-à-dire à l'accession au statut d'œuvre universelle par le succès commercial mondial. Bien sûr, « l'histoire de la pop ne s'identifie pas à celle de ses tubes », mais en tant qu'horizon vecteur ou « Graal esthétique » (*ibid.*), le *hit* est une notion incontournable dans toute pensée des musiques populaires. Ne serait-ce que dans son nom, toute musique pop vise à être le plus populaire possible, de sorte que le succès « accomplit l'œuvre pop, la *réalise.* Dans le *hit* en effet, la musique populaire s'actualise comme musique *populaire* » (p. 300, italiques de l'autrice). Ainsi, et c'est là une idée assez novatrice, la question du succès commercial dépasse de loin les seules préoccupations industrielles et commerciales, pour devenir une question d'esthétique.

À partir de ce constat, l'autrice tente donc d'esquisser une « esthétique des *hits* », tout en posant le fait que « le hit n'est pas l'œuvre : c'est un fonctionnement esthétique de l'œuvre » (p. 303), de sorte qu'une œuvre peut être pop sans être un *hit*, mais visera toujours à l'être. Ce fonctionnement a été étudié par beaucoup d'autres musicologues spécialistes de *popular music*, notamment dans le sillage des approches plus formalistes de Richard Middleton ou d'Allan F. Moore, pour qui l'analyse musicale doit porter sur le son musical lui-même, pour ensuite, à la lumière de son contexte historique, social et culturel, pouvoir mettre à jour sa signification (Middleton 1990 ; Moore 2003). Reprenant ces travaux musicologiques, l'autrice mêle donc des analyses formalistes avec des approches plus sociologiques, cherchant les raisons du succès des *hits* dans des traits formels – comme la simplicité (feinte ou non), un accent sur l'accroche de la chanson (le *hook*), la réitération et l'adresse directe à l'auditeur·rice) – aussi bien que dans l'aspect collectif de la fabrication de la musique pop en lien avec son public (p. 330-343).

Fidèle là encore à la philosophie marxiste dialectique, l'analyse des *hits* menée par l'autrice se double d'une analyse des « contre-hits ». Gayraud revient notamment sur le

début des années 2000, et la naissance d'un R'n'B à la fois expérimental et commercial. Ainsi le morceau *Countdown* de Beyoncé (2011) se fait à la fois *hit* et « contre-hit » par sa maîtrise et sa déconstruction de la recette du succès : « d'une durée formatée de 3 minutes 32 secondes, le morceau pousse l'éclectisme et le glamour pop à un degré de conscience de soi qui confine à l'expérimentation » (p. 357). Démonstration d'une maîtrise extrême des codes du *hit*, le morceau montre aussi ses ficelles, en fonctionnant comme un collage brut de plusieurs hits miniatures. De sorte que le morceau, qui a rencontré un grand succès à la fois populaire, commercial et critique, peut être considéré à la fois comme expérimental et comme un *hit* – montrant par-là que l'histoire des succès pop est aussi faite de ruptures expérimentales (à succès).

Pop et progrès : vers un renouvellement épistémologique

C'est là un énième paradoxe de la musique pop : comment l'avant-garde et l'expérimental y sont toujours des valeurs cardinales, alors même que le *hit* et sa reproductibilité massive font partie de ses conditions d'existence ? L'autrice clôt son ouvrage (p. 367-475) en étudiant ce paradoxe en lien avec la question de progrès. Renouant le dialogue avec la philosophie d'Adorno selon qui le progrès en musique (et plus largement en art) n'est pas une *amélioration* mais une *rupture*, le progrès en pop se jouerait surtout selon l'autrice au niveau de l'élargissement de son répertoire : de plus en plus d'œuvres sont considérées comme pop tandis que d'autres se retrouvent « métissées » et intégrées à des formes pop plus traditionnelles du genre. Ainsi, la pop ne se prêterait pas tant à une analyse historique linéaire qu'à une histoire par « à coups » et élargissements soudains de son répertoire et de sa forme. La fin de l'ouvrage propose plusieurs pistes d'analyse de l'évolution de la pop hors d'une conception linéaire de l'histoire, où l'autrice propose d'écrire une histoire de la pop à partir de « récits subjectifs érudits » (p. 445) ou d'« archipels » (p. 448). Sans que ce soit explicité par Agnès Gayraud, on pense ici aux théories féministes et *queer* de l'histoire de l'art et des mouvements intellectuels, qui tentent justement de les reconsidérer non plus comme des processus linéaires, mais comme des constellations et des lignes brisées, en prônant une certaine intersectionnalité des questionnements et problématiques, autant politiques qu'intellectuels (voir notamment Fraisse 2018, puis dans son sillage Alfonsi 2019).

La question de l'appropriation culturelle au prisme de la philosophie occidentale : limites méthodologiques

Si dès le titre la dénomination même de musique « pop » laisse présager au lecteur un corpus de musiques venant plutôt de la musique occidentale, ce cadrage culturel n'est jamais réellement explicité par l'autrice. Pourtant cet aspect aurait mérité un propos dès l'introduction de l'ouvrage, et manque régulièrement lors de la lecture. Car si l'ouvrage mobilise de nombreux exemples de différents continents et époques, ce sont quasiment toutes des œuvres musicales et des auteurs-interprètes occidentaux·ales. Un chapitre de la deuxième partie est plus particulièrement centré sur cette question (« Couleur locale mondialisée », p. 200-219), s'intéressant à la façon dont les musiques

dites « du monde » ou « *world music* » se sont intégrées puis ont été récupérées par l'industrie musicale pop – mais cela arrive bien tard dans l'économie générale du livre. L'autrice y propose une analyse historique du mouvement de la *world music*, fondée à la fois sur la reprise, par des musicien·nes occidentaux·ales, de musiques extraoccidentales ou « folkloriques », mais aussi sur la diffusion internationale de genres et de groupes de musique originaires de territoires extra-occidentaux, jusqu'à la revendication d'un métissage par ces deux parties – qui peut aller jusqu'à une lutte entre revendication d'une authenticité esthétique et historique entre musicien·nes occidentaux·ales et extraoccidentaux·ales. Ainsi, Gayraud prend l'exemple de l'album *Graceland* (1986) de Paul Simon, un album au succès international, fondateur de la *world music*, à la démarche explicitement politique et antiraciste, *et* qui a été accusé de réappropriation culturelle. Ce faisant, l'autrice mène une analyse à la fois politique et sociologique du contexte de production et de diffusion de cet album (la lutte contre l'apartheid sud-africain), sans toutefois perdre son but de vue, à savoir la description esthétique de la spécificité de la pop qui fonctionne par l'intégration continue de matériaux musicaux externes. Si Gayraud rappelle ici encore que le jugement esthétique d'une œuvre pop se double nécessairement d'une analyse historique, géographique et politique, on peut justement lui reprocher de ne pas appliquer ce principe à sa propre démarche. Car la méthode philosophique de l'autrice, dans la droite lignée de l'École de Francfort, est très clairement issue d'un contexte intellectuel et culturel européen qui privilégie une vision auctoriale des œuvres d'art. Or les questions plus pragmatiques posées par l'auctorialité comme la distribution des *royalties* ne sont pas évoquées, alors même que c'est souvent sur ce terrain que se joue la lutte pour la revendication intellectuelle de telle musique extraoccidentale réutilisée par des musicien·nes pop au détriment des producteur·rices premier·es de cette musique.

Construire des ponts entre musicologie, sociologie et philosophie : un public à trouver ?

Le livre, par sa longueur, pourrait rebuter un public large et non expert. Pourtant, le style fluide et les exemples musicaux, en grande majorité tirés de la culture populaire occidentale, peuvent attirer un public de non spécialistes. D'autant que l'autrice ne procède jamais à aucune analyse purement musicologique, de sorte que l'on n'attend pas des lecteur·rice·s de savoir lire la musique. Mais cet « avantage », qui semble prometteur du point de vue de la large portée de l'ouvrage, a aussi son revers : pour un public de musicologues, le manque de discussions et d'analyses avec les œuvres et les travaux antérieurs qui leur ont été consacrés est parfois un peu frustrant. On regrettera en particulier l'absence d'un chapitre spécifiquement dédié à l'écoute de la musique pop – dans le sillage de ce que propose le musicologue et philosophe Peter Szendy (Szendy 2001 ; 2008), dont la démarche philosophique appliquée aux musiques populaires n'est pas sans rappeler celle d'Agnès Gayraud. Néanmoins, les références et les discussions épistémologiques sont foisonnantes, nécessitant une bonne connaissance préalable à la fois de la pensée des philosophes de l'École de Francfort, et des travaux plus récents des musicologues et sociologues de la musique populaire. Et bien que les nombreuses notes de bas de page viennent apporter des

clés de compréhension, elles renforcent aussi l'impression de s'attaquer à une vaste somme parfois un peu aride, l'ouvrage étant entièrement constitué de textes, sans aucune image (ni pochettes ni photographies de concerts, par exemple), alors même que l'incarnation par les chanteurs et chanteuses pop et la question de leur présence scénique et de leur image est une des thématiques de l'ouvrage. On se demande ainsi parfois quel public est visé par cet ouvrage. Mais c'est un flou qui semble volontairement entretenu par la collection « Culture sonore » (dans laquelle *Dialectique de la pop* est publié), qui rassemble des ouvrages partageant tous à la fois une visée grand public et une certaine rigueur scientifique. Finalement, c'est un ouvrage qui semble plutôt destiné à des philosophes de formation et à un public érudit s'intéressant à l'esthétique, au populaire, et à la musique. C'est dans ce pont lancé entre les disciplines que se situe la force de l'ouvrage, qui propose de renouveler l'analyse de la pop en mêlant un objet – l'étude des musiques populaires – traditionnellement investigué par des musicologues et des sociologues – et la méthode d'analyse esthétique, encore aujourd'hui très largement réservée à la discipline philosophique et à l'histoire de la musique occidentale de tradition académique.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. ([1941]2002), « On Popular Music », dans *Essays on Music*, Berkeley, University of California Press, p. 437-469.

Alfonsi, Isabelle (2019), *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, préface de Geneviève Fraisse, Paris, B42.

Auslander, Philip (2004), « Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, nº 1, p. 1-13, https://doi.org/10.1080/1026716032000128674.

Benjamin, Walter ([1939]2009), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*, traduit de l'allemand par Lambert Dousson, Paris, Gallimard.

Cook, Nicholas (2003), « Music as Performance », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York, Routledge, p. 148-159.

Fraisse, Geneviève (2018), *La suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Éditions du Seuil.

Gayraud, Agnès (2010), *La critique de la subjectivité et de ses figures chez T. W. Adorno. Une construction moderne*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press.

Moore, Allan F. (dir.) (2003), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, https://doi.org/10.1017/CBO9780511482014.

Szendy, Peter (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit.

Szendy, Peter (2008), *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Éditions de Minuit.

Tagg, Philip (1982), « Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol. 2, p. 37-67, https://doi.org/10.1017/S0261143000001227.