



**HAL**  
open science

## Le Rock, au-delà du savant et du populaire

Claude Chastagner

► **To cite this version:**

Claude Chastagner. Le Rock, au-delà du savant et du populaire. Amerika - Mémoires, identités, territoires, 2012, 6. hal-04389805

**HAL Id: hal-04389805**

**<https://hal.science/hal-04389805>**

Submitted on 14 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Le rock, au-delà du savant et du populaire.**

Claude Chastagner, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, Professeur.  
**[claud.chastagner@univ-montp3.fr](mailto:claud.chastagner@univ-montp3.fr)**

Résumé : La musique rock est communément considérée come une pratique populaire s'opposant aux pratiques plus savantes comme le jazz ou la musique classique. Pourtant une telle classification s'avère plus problématique qu'opératoire. Cet article propose de nouveaux critères d'interprétation (passif / actif, original / banal, centre / marge, masse / tradition) qui permettent un nouveau regard sur ces différentes pratiques culturelles.

Abstract: Rock music is commonly considered as a popular practice, contrasting with more high-brow and learned forms such as classical music or jazz. However, such labeling turns out to be more problematic than illuminating. This paper suggests new interpretative criteria (passive / active, original / commonplace, center / margin, mass / tradition) that may help to shed a new light on these, and other, cultural practices.

Mots-clés : rock, savant, populaire, poncif, original.

Key words: rock, high-brow, low-brow, popular, mass.

On aimerait ici poser quelques questions naïves, interroger certaines évidences, oser une ou deux suggestions. Où se situe le rock aujourd'hui, soixante ans après son apparition sur la scène mondiale ? Quel est son statut ? Peut-on encore dire qu'il s'agit d'une forme populaire ? La distance temporelle, la complexité de sa généalogie, la prolifération des styles, la subtilité des références en auraient-ils fait une pratique savante ? Mais savant comme populaire, quel sens, quelle valeur donner à ces termes ?

Ces questions devraient pourtant être vite réglées : le simple bon sens suggère que le rock est une musique populaire, que le terme soit pris dans son sens quantitatif (musique appréciée par le plus grand nombre, par le plus large public), qualitatif (musique appréciée par une certaine catégorie sociale) ou essentialiste (musique possédant des caractéristiques spécifiques). Pourtant, dès cette première étape, les difficultés commencent. La pertinence du paradigme savant / populaire s'avère incertaine, ses limites vite atteintes et les risques d'erreur nombreux. Je commencerai donc par l'examen de ces trois critères, les plus communément utilisés<sup>1</sup>, pour établir une différenciation entre formes savantes et pratiques populaires avant d'envisager quelques pistes qui pourraient modifier les termes du débat et permettraient d'envisager le rock (entre autres formes culturelles) autrement que par le biais de ce clivage binaire obsolète entre savant et populaire et en dépassant l'opposition interne entre rock et pop et les antagonismes conceptuels qui en résultent : authentique / synthétique, légitime / illégitime, rebelle / récupéré<sup>2</sup>.

Reprenons pour commencer les critères habituels de « popularité » et voyons dans quelle mesure ils ne permettent pas d'établir avec certitude la nature populaire de la musique rock.

1. critère quantitatif : musique appréciée par le plus grand nombre. Il s'agit certainement du critère le plus facile à mesurer et donc le moins ambigu. De fait, sur un total de 326 millions d'unités (albums uniquement) vendues en 2010 aux États-Unis, tous supports confondus, les musiques rock / pop, au sens large du terme (c'est-à-dire en excluant la country, le rap, le jazz et la musique classique), en représentent plus de 55 pour cent<sup>3</sup>. Certes, d'autres formes musicales rivalisent avec de tels scores. Toujours pour les États-Unis, la country représente 45 millions d'unités ; Garth Brooks, artiste country, est le troisième plus gros vendeur de tous les temps avec un total de 128 millions d'albums, derrière les Beatles et Elvis Presley. Les chiffres du rap et du R&B sont tout aussi impressionnants : 65 millions d'albums au total, tandis que 2 Pac totalise 38 millions d'albums et Eminem 35. Mais de toute évidence ces musiques appartiennent elles aussi à la catégorie « populaire » et leurs chiffres de vente ne remettent aucunement en question pas plus qu'ils ne précisent le critère qualitatif utilisé pour évaluer la popularité du rock.

Il faut néanmoins souligner que si dans leur ensemble, le rock et la pop constituent une puissance économique majeure, un nombre considérable de styles ou d'artistes dont le rôle historique ou l'intérêt esthétique ne doivent pas être négligés n'atteignent, en particulier lors de la publication initiale, que des publics confidentiels et spécialisés, quelques niches minoritaires. C'est le cas par exemple des premiers albums du Velvet Underground (*The Velvet Underground and Nico*, Verve, 1967) ou de Robert Wyatt (*Rock Bottom*, Virgin, 1974) pourtant considérés aujourd'hui comme des œuvres majeures, à l'influence toujours vivace. C'est en partie l'agrégat de ces nombreux publics minoritaires qui, en parallèle du poids commercial que représentent les ventes d'Elvis Presley, des Beatles, des Eagles ou de Led Zeppelin, assurent la popularité quantitative du rock.

Par ailleurs, les ventes des musiques communément considérées comme savantes, bien que nettement plus discrètes statistiquement, ne sont pas négligeables. En 2010 toujours, alors que l'ensemble du marché s'effondre (moins 12,8%, même en tenant compte des achats en ligne), le jazz et la musique classique maintiennent leurs ventes avec respectivement 7 et 20 millions d'unités vendues aux USA. Autre indice soulignant la popularité quantitative de la musique classique, un million et demi d'auditeurs ont téléchargé les œuvres de Beethoven offertes gratuitement par la BBC. Notons par ailleurs qu'à la différence du rock, en musique classique, le succès concerne plus une œuvre spécifique qu'un enregistrement ou un interprète particuliers. Une mesure objective de la popularité de la musique classique requerrait donc le recours à des outils de mesure plus adaptés qui tiendraient compte, par exemple, des ventes cumulées sur plusieurs décennies des différentes versions d'une même œuvre. Nous obtiendrions alors des chiffres tout aussi considérables. Pourtant, la musique classique n'est que rarement qualifiée de « populaire », le terme suggérant des valeurs que les défenseurs de la culture savante, jusqu'à récemment forme officielle de la bourgeoisie et de l'intelligentsia, trouvent peu flatteuses. Car le deuxième critère applicable à la notion de « populaire », de nature qualitative, soulève des questions délicates d'ordre idéologique.

2. critère qualitatif : serait populaire toute musique appréciée par certaines classes dites « populaires ». C'est-à-dire ? Le peuple ? Et qu'est-il, ce peuple ? Une classe sociale, une communauté linguistique ou ethnique, un groupe homogène sur le plan idéologique ? Faut-il le résumer aux pauvres et aux humbles ? Même s'il s'avérait possible d'en donner une définition, quel rapport y aurait-il entre une catégorie de la population et une forme culturelle donnée ? Serait-elle produite *par* le peuple, *pour* le peuple ? Par ailleurs, lier la musique populaire à une catégorie d'individus est une entreprise idéologiquement risquée. Certains comme Allan Bloom font du peuple un synonyme de *vulgus*, la masse indifférenciée, la foule commune, sans

éducation, vulgaire<sup>4</sup>. Le terme serait alors proche du *lowbrow* américain qu'explore Michael Levine<sup>5</sup>. Il exprimerait un jugement de valeur et déboucherait sur la condamnation et le mépris. Dans le cas du rock, le mépris et la condamnation s'observent dans trois domaines :

- le domaine social : le rock comme musique des classes ouvrières urbaines ;

- le domaine racial : le rock comme musique de la jeunesse africaine-américaine ;

- le domaine spatial : le rock comme musique des régions rurales du sud aux États-Unis, ou des villes de la périphérie nord de l'Angleterre.

Bien entendu, ces trois sources de mépris se recoupent et s'appliquent de surcroît à une catégorie plus générale, celle de la jeunesse, elle aussi longtemps ignorée avant que les représentants des différentes formes de pouvoir ne la courtisent avec avidité. Néanmoins, l'émergence des idéologies démocratiques et du multiculturalisme, tout autant que l'entreprise de réhabilitation et de valorisation de la culture des classes ouvrières menée par l'université, ont donné au terme « populaire » un sens positif : le peuple est noble, authentique, non corrompu. Il en résulte que ses goûts peuvent et doivent être adoptés par les classes qui lui sont socialement, intellectuellement ou économiquement supérieures. Aimer les cultures populaires est le signe d'une conscience politique irréprochable, d'une ouverture d'esprit enviable, d'un goût esthétique pointu. Le critère qualitatif s'avère donc tout aussi difficile à manier et prompt à se retourner contre son utilisateur.

3. Reste alors le critère essentialiste : serait populaire une musique possédant des caractéristiques spécifiques qu'il serait possible de décrire comme « populaire ». Ainsi le rock serait populaire parce qu'il utilise des formes musicales simples, faciles à apprendre et à produire. On pense à la célèbre injonction de la revue punk *Sniffin' Glue* en 1977 : « this is a chord, this is another, this is a third. Now form a band. »<sup>6</sup>. Pour jouer du rock, il suffirait d'un apprentissage rapide et de la maîtrise d'un nombre réduit de codes. Par ailleurs, le rock serait une musique reposant plus sur des émotions immédiates, fugitives, de la colère à la nostalgie, et sur l'excitation du moment que sur des processus intellectuels élaborés ou des constructions et des techniques de composition complexes.

Malheureusement, sur ces points également la réalité est rétive. Il arrive que les musiciens de rock composent des pièces complexes, à l'architecture recherchée, faisant plus appel à l'appréciation intellectuelle, abstraite qu'à l'émotion. L'instrumentation du rock peut être d'une grande richesse, sa rythmique difficile. Ses techniques de composition empruntent tout autant

aux musiques savantes qu'aux arts plastiques et aux technologies de pointe. Quelques exemples : le groupe allemand Einstürzende Neubauten intègre à sa musique des bruits industriels, « Rubber Shirt » (*Sheik Yerbouti*, Zappa records, 1979) de Frank Zappa est une composition en 11/4, « Life On Mars » de David Bowie (*Hunky Dory*, RCA, 1971) utilise 35 accords différents en 3'30, « Good Vibrations » des Beach Boys (Capitol, 1966) a nécessité plusieurs mois de travail. Nous pourrions multiplier les exemples à l'infini. Notre troisième critère, essentialiste, se révèle donc lui aussi peu opératoire.

Si nous envisageons d'un point de vue historique le prisme savant / populaire, sa pertinence est tout aussi relative. Aux États-Unis, les distinctions musicales sont avant tout d'ordre fonctionnel. Dès les premiers temps de son histoire, on y parle plutôt de musiques religieuses et de musiques profanes, de musiques pour danser et de musiques de table, de musiques pour cérémonies officielles et de musiques pour fêtes privées et l'opposition savant / populaire n'a guère de sens. Bien souvent, ce sont les mêmes musiciens qui officient, pour des publics variés, mais avec des répertoires peu différenciés. Les valse françaises sont jouées par des esclaves noirs pour les bals du maître, mais ils y glissent à l'occasion des pièces de leur propre répertoire. Lorsqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le clivage *highbrow* / *lowbrow* s'affirme, il s'accompagne de multiples interactions : les compositeurs de musique classique, de Gershwin à Honneger, empruntent au jazz, à la chanson, voire aux bruits machinistes de la société moderne, tandis des thèmes tirés de leurs œuvres viennent enrichir le répertoire d'autres musiciens, y compris des simples amateurs.

L'histoire du rock se caractérise également par une intensification des échanges avec les musiques dites savantes. Philip Glass reprend David Bowie (Symphony #1 « Low », 1992, Symphony #4 « Heroes », 1996) tandis que Sonic Youth collabore avec le plasticien Christian Marclay pour un album comprenant des œuvres de Steve Reich, John Cage et Christian Wolff (*SYR4: Goodbye 20<sup>th</sup> Century*, SYR, 1999). Le Kronos Quartet enregistre Jimi Hendrix et Sigur Rós (*Kronos Quartet Plays Sigur Rós*, Nonesuch, 2007) et joue avec Nine Inch Nails (*Year Zero Remixed*, Interscope, 2007), Frank Zappa travaille avec l'Ensemble Intercontemporain de Pierre Boulez interprète Frank Zappa (*Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*, Angel, 1984), Pierre Henry utilise la musique du groupe Spooky Tooth (*Ceremony*, Island, 1969). Des compositions rock comme « Tubular Bells » de Mike Oldfield ou « Tommy » des Who font l'objet de versions pour orchestre symphonique (*The Orchestral Tubular Bells*, Virgin, 1975, *Tommy*, Ode Records, 1972). Paul McCartney a composé *Liverpool Oratorio* (EMI, 1991) et *Ecce Cor Meum* (EMI, 2006), une œuvre de musique contemporaine ; Sting a publié un album

d'airs de John Dowland, *Songs from the Labyrinth* (Deutsche Grammophon, 2006) où il est accompagné au luth par Edin Karamazov.

Les interactions s'étendent à d'autres formes artistiques, aux arts plastiques en particulier. De nombreux plasticiens montent sur des scènes rock : Yoko Ono bien sûr, mais aussi Christian Marclay, Dan Graham, Jack Goldstein, Vito Acconci, Michael Snow et échangent avec le rock des techniques de composition : collage, détournement, assemblage, répétition, citation, graffiti, échantillonnage... Des artistes majeurs ont réalisé les pochettes de groupes de rock : Peter Blake (*Sgt. Pepper Lonely Heart's Club Band*, Parlophone, 1967) et Richard Hamilton (*The Beatles*, Parlophone, 1968) pour les Beatles, Andy Warhol pour les Rolling Stones (*Sticky Fingers*, Rolling Stones/Atlantic, 1971, *Love You Live*, Rolling Stones/Atlantic, 1977) ou le Velvet Underground (*The Velvet Underground & Nico*, Verve, 1967), Robert Mapplethorpe pour Patti Smith (*Horses*, Arista, 1975)... Plus récemment, la Tate Modern a invité douze musiciens de rock (Graham Coxon, The Klaxons, The Chemical Brothers, Union of Knives, Lethal Bizzle...) à composer avec des artistes contemporains (*Tate Tracks*, 2006). Le résultat peut s'écouter au casque devant l'œuvre choisie.

Les interactions se produisent également avec le cinéma. Le cinéma expérimental de Los Angeles et de New York des années soixante a absorbé le rock pour modifier la forme filmique, la cadence des montages, introduire des effets de saturation lumineuse qui font écho à la saturation sonore. De leur côté, Michelangelo Antonioni (*Blowup*, 1966), Martin Scorsese (*Mean Streets*, 1973), Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979) ou Wim Wenders (*Les Ailes du désir*, 1987) intègre à des moments cruciaux de leurs films des œuvres de rock qui y jouent un rôle essentiel. Sans compter certains romans d'écrivains comme Hanif Kureishi (*The Buddha of Suburbia*, 1990, *The Black Album*, 1995), Jonathan Coe (*The Rotters' Club*, 2001) ou Nick Hornby (*High Fidelity*, 1995) entièrement construites autour de la musique rock.

Par ailleurs, le rock a repris à son compte les impératifs qui régissent les pratiques savantes, qu'il s'agisse comme chez les Doors de l'exacerbation romantique du moi<sup>2</sup>, de la démarche avant-gardiste chez Laurie Anderson ou encore de la déconstruction et de la fragmentation post-moderne pour Sonic Youth et Frank Zappa. Il faut enfin noter que la plupart des analystes du rock sont tout autant fans qu'universitaires et que certains groupes rock n'ont pas hésité à rendre hommage à la *French Theory* (« Jacques Derrida » de Scritti Politti, *Songs To Remember*, Rough Trade, 1982).

De surcroît peut-on encore parler de musique populaire lorsque la scène rock s'est fractionnée en une myriade de sous-genres organisés en castes hermétiques<sup>8</sup> et de variantes stylistiques dont l'accès et l'appréciation requièrent, au même titre que les œuvres de musique savante, la maîtrise de codes (esthétiques ou comportementaux) complexes et un niveau élevé d'érudition ? Il serait alors tentant de faire de la fragmentation, du mélange et du métissage la justification de l'étiquette « populaire » appliquée au rock, le terme « savant » étant réservé à des formes culturelles moins hybrides. Mais aujourd'hui que la plupart des formes savantes, de la musique aux arts plastiques, de la littérature au cinéma ont systématisé la relecture, généralisé l'emprunt et officialisé le plagiat, le clivage savant / populaire sur la base d'une différence entre le simple et le composite, le « pur » et le « impur » n'a décidément plus grand sens.

Il faudrait peut-être suggérer d'autres paradigmes, d'autres façons d'envisager les rapports entre les formes culturelles et de les classer, si tant est qu'il soit utile ou nécessaire de proposer une taxinomie sur la base du genre, dans la mesure où l'on peut s'interroger sur la finalité d'une telle démarche. Je propose néanmoins trois critères, (passif / actif, original / poncif, centre / marge) dont les termes sont plus à considérer comme les bornes d'un continuum que comme les pôles d'une stricte dichotomie. En voici, dessinées à grands traits, les caractéristiques principales.

1. Le critère passif / actif permet d'apprécier les formes culturelles selon leur degré d'investissement corporel. La corporalité y est érigée en catégorie analytique opératoire. Selon cette lecture, le rock serait du côté de l'actif. Le corps, celui du musicien comme celui du spectateur ou de l'auditeur y est présent et expressif. Le rock s'appréhende comme *musicizing*, c'est-à-dire activité, performance corporelle, où s'investissent à part égale le musicien et l'auditeur<sup>9</sup>. La frontière entre producteur et récepteur y est peu marquée. La participation du spectateur est sollicitée, encouragée, favorisée par la prédominance du rythme (même si de nombreuses œuvres de rock, parfois qualifiées de *head music*, ne reposent pas sur des formes rythmiques marquées) mais aussi par l'abandon physique et la liberté corporelle mis en scène par les artistes. En revanche, d'autres formes, pratiques ou lieux culturels caractérisés, en phase de production comme de réception, par un fort degré de contrôle physique, une restriction des manifestations corporelles et une maîtrise de l'expression vocale (musique classique, jazz, théâtre, musée, cinéma...) seraient plus à considérer comme des formes de la passivité, sans qu'aucune connotation négative ne soit attachée au terme. Notons qu'il existe une différence marquée pour les formes passives entre les codes comportementaux des producteurs et ceux des récepteurs. Contrairement au rock, pour la musique classique ou le jazz, par exemple, le musicien a souvent droit à une expressivité physique, une liberté corporelle qui n'est pas



tolérées du public. Ainsi, si le pianiste Keith Jarrett, à l'instar de Glenn Gould, murmure de façon audible le thème de la musique qu'il joue, c'est un silence et une immobilité absolus qu'il exige des auditeurs au point d'interrompre ses concerts si les raclements de gorge se font trop fréquents. Les mêmes différences s'observent également pour la danse ou les arts plastiques, avec là encore un degré de contrôle corporel exigé du public qui s'oppose à la mise en avant du corps de l'artiste.

2. Parler d'« originalité » et de « poncif » permet d'évaluer la production culturelle sans jugement de valeur (malgré les apparences), en fonction du degré de création de nouvelles formes ou de réutilisation de formes préexistantes. Le recours au terme « poncif », technique de report mise au point en peinture à partir de la Renaissance, permet de réhabiliter la reproduction, la modélisation, voire le banal. Il souligne la distance prise avec la problématique de l'original, l'exigence de nouveauté. Dans tous les domaines artistiques, le poncif, longtemps assimilé à ce qui est conventionnel, voire inauthentique, a été combattu au nom d'un radicalisme de l'original et du nouveau prôné par les avant-gardes. Mais à force de refuser les conventions, la modernité en a créé une autre, l'originalité à tout prix, ce que la critique postmoderne a dénoncé comme un échec et une impasse.

Le rock s'inscrit clairement dans les formes à poncifs, avec pour *ur*-forme la structure harmonique et tonale du blues et celle de la musique folklorique anglo-irlandaise. Mais il revendique aussi des degrés plus ou moins marqués d'originalité et de recours à l'avant-garde, à l'expérimentation, pour des impératifs esthétiques ou économiques.

La prise en compte du poncif, présent dans les cultures considérées comme savantes comme dans les cultures dites populaires, permet de les apprécier différemment. Le régime du banal n'entraîne pas nécessairement une usure ou une dévalorisation des formes artistiques, mais rend attentif à ce qui les constitue. Le paradigme original / poncif permet alors de mieux comprendre leur fonctionnement et leur spécificité et d'apprécier la subtilité de leurs différences.

3. Le paradigme marge / centre rend lui compte d'un processus communément appliqué à l'évolution des formes culturelles. Le récit canonique est le suivant : une pratique minoritaire, dé- ou ex-centrée (pour des raisons esthétiques, ethniques, sexuelles, économiques, morales, etc.) réussit à séduire une fraction du public. Dans le cas du rock, il s'agit de quelques adolescents en quête de signes identitaires qui leur seraient propres, et que suivant les époques, ils trouvent dans le rock'n'roll, le gangsta rap, le grunge, le death metal ou la techno hardcore, mais nous pourrions emprunter nos exemples à la musique classique, au cinéma, au théâtre ou

à la littérature. Là aussi les nouveaux publics se constituent autour de nouveaux artistes en rupture avec les codes et conventions en cours, de Mozart à Stravinsky, de Michel-Ange à Jackson Pollock. Ces amateurs finissent par atteindre une masse critique suffisante pour que le style en question quitte son cadre marginal d'origine et se rapproche du centre. À ce stade, tout s'emballé. Suivant les époques, représentants du pouvoir ou médias de masse s'en emparent et les publics les plus conservateurs, les plus traditionnalistes, les moins excentrés, y sont alors exposés. La forme perd le caractère confidentiel qui avait séduit la minorité initiale. Celle-ci, ou la génération qui la suit, se tourne vers une nouvelle forme marginale et le processus se répète.

Paradoxalement, malgré les différences entre genres qu'il semble souligner, ce critère révèle surtout l'absence d'une opposition autre que de surface entre marge et centre, tout au plus de brefs décalages temporels, chronologiques, et il confirme l'intensité des échanges et des interactions entre styles que nous avons déjà mentionnés. L'industrie culturelle profite de la présence de minorités de goûts et des petites structures de production indépendantes qui les accompagnent pour découvrir et tester sans risques les nouvelles tendances que ces petites structures ne pourraient de toute façon conduire à maturité par manque de moyens financiers ou de capacité organisationnelles. Pour Peter Wicke, les petites maisons de disques indépendantes ne s'opposent pas aux *majors*<sup>10</sup>. Au contraire, en compensant les lourdeurs de leur centralisme, elles en facilitent l'accès aux musiciens, qui ne se privent pas, après un premier succès chez un indépendant, de signer chez EMI ou CBS. La marge et le centre fonctionnent en complémentarité, en synergie. Il en résulte une modification de la relation entre le centre et la périphérie. Les notions de rébellion, d'authenticité et de transgression traditionnellement associées à la marge y perdent en crédibilité.

Le centre a longtemps été synonyme d'unité et d'ordre. L'opposition centre / marge, en termes de relations de pouvoir, positionnait l'opresseur au centre et l'opprimé ou le méprisé dans la marge. Ce n'est plus aussi clairement le cas. Marges et centres se sont fragmentés, se sont interpénétrés et depuis soixante ans le rock contribue à leur redéfinition. L'émergence de pratiques minoritaires au sein du *mainstream* a fait éclater cette masse homogène en autant de *substreams*. Une lecture plus classique en termes de savant ou de populaire ne fait pas apparaître avec la même acuité le travail effectué par les artistes rock. Les concepts tels que marge et centre tiennent mieux compte de l'évolution diachronique et sociale des pratiques artistiques. On est aujourd'hui tout autant dans la marge en écoutant Henry Cow qu'en jouant Buxtehude, tout autant dans le centre en adulant Pavarotti qu'en étant fan de Madonna, tout autant dans l'entre deux et le glissement en affichant son intérêt pour Arvo Pärt et les Arctic Monkeys.

Sting l'a bien compris, qui a cherché à retrouver une légitimité rock de marginal, de rebelle décalé et aventureux en chantant Dowland, plutôt qu'Elvis, en se faisant accompagner au luth plutôt qu'à la guitare électrique.

Pourtant, le paradigme marge / centre pose également problème. L'érosion des marges que postule la critique postmoderne n'est nulle part plus visible que dans le domaine artistique. Les distinctions bourdieusiennes y ont perdu de leur pertinence, du moins elles ne s'appliquent plus qu'aux écarts internes différents groupes socioculturels. La culture savante ne s'oppose plus guère à la culture de masse depuis que l'on a rebaptisé cette dernière « culture jeune », que l'élite intellectuelle et économique l'a adoptée comme modèle référentiel et que la plupart des artistes ont sciemment mis en place des stratégies de transgression des normes officielles. Les critères de discrimination entre les genres et les niveaux sont exsangues. L'existence même de seuils et de critères est contestée. L'expression *Cut'n'Mix*, titre d'un ouvrage de Dick Hebdige sur la culture caraïbe<sup>11</sup>, résume parfaitement les modalités esthétiques des dernières années du XX<sup>e</sup> siècle : découper, mélanger. Le bousculement des normes que les artistes pop ont institué s'est généralisé. Le langage de la publicité se confond avec celui de l'art. Leur palette est identique : parodie, pastiche, collage, recyclage, références intertextuelles, palimpsestes. Les musiques rock mais aussi jazz ou contemporaine constituent un paradigme éclatant de l'effacement des distinctions marquées. On s'oriente vers une conception plurielle, hybride des pratiques majoritaires, un élargissement des marges, un gauchissement des frontières. L'irruption de pratiques et de valeurs minoritaires au sein d'un *mainstream* qui leur était à l'origine hostile a fait éclater ce dernier. D'une présence uniforme, nous sommes donc passés à une prolifération des différences qui défie les catégorisations et les positionnements, y compris ceux du centre et la marge.

Reste alors la possibilité d'observer les formes culturelles au prisme de la problématique cultures de masse / cultures traditionnelles, les premières, diffusées par les médias électroniques, étant dépourvues d'ancrage spécifique, contrairement à l'enracinement spatial et temporel qui caractérise les secondes<sup>12</sup>. Depuis les années soixante et soixante-dix, la pensée libertaire revendique, au nom de la liberté, de la modernité et du progrès (ou tout simplement du *politically correct*), que l'on arrache l'individu à son contexte, qu'on le libère des réseaux de parentés, des liens ethniques, des croyances religieuses, des traditions locales et régionales et de l'enracinement au lieu. Bref, que l'on supprime toutes traces de cultures traditionnelles marquées par ces réseaux et ces liens, inscrites dans des croyances et des enracinements, et dont l'influence était jugée néfaste, entrave à la liberté. La culture de masse, dénigrée par les premiers penseurs culturels marxistes, en particulier l'école de Francfort (Theodor Adorno,

Max Horkheimer), ce qui leur valu d'être accusés d'élitisme, devint outil d'émancipation par excellence. Malgré ses liens évidents avec la structure capitaliste des sociétés occidentales contemporaines, la culture de masse, rock en tête, avait aux yeux des *babyboomers* l'avantage, outre celui d'être en apparence issue du peuple, de dissoudre les anciennes entraves à la liberté. L'électricité du rock et des nouveaux médias, leur appel à la mobilité, à la vitesse et à la transgression agissaient comme autant de vecteurs de liberté. Mais ne s'agit-il pas là d'une conception bien pauvre de la liberté qui la confond avec une simple absence de contraintes ?

Le paradigme cultures de masse / cultures traditionnelles amènerait donc à interroger le rock et les formes culturelles contemporaines sur des bases nouvelles. S'agit-il, dans le cas des cultures de masse, de formes marquées par le déracinement, le transnational, l'atemporel ou au contraire, pour les cultures traditionnelles, de formes attachées à des localismes, historiquement et socialement marquées ? Là encore, le recours à ce prisme modifie le regard porté sur les pratiques culturelles. Le sage mais factice ordonnancement qui nous faisait ainsi placer la country et le reggae dans le camp du populaire et le gagaku japonais ou Vivaldi dans celui du savant vole en éclats ; à sa place, nous y irons déposer Bob Marley et « Les Quatre saisons » côte à côte au sein des cultures de masse en raison de leur dimension transculturelle, tandis qu'un musicien de gagaku comme Masataro Togi et Bill Monroe, mandoliniste de bluegrass, se rejoindront dans les pratiques traditionnelles. Le rock et des musiques qui lui sont apparentées pourront alors s'entendre comme étant tout autant des pratiques de masse que traditionnelles. Si l'étiquette « masse » appliquée au rock trouve immédiatement sa légitimité, il peut en revanche paraître paradoxal d'insérer le rock dans les cultures traditionnelles. Pourtant, à bien des égards, c'est ainsi qu'il fonctionne aujourd'hui, selon des traditions façonnées par soixante ans d'attachement et d'emprunts à des pratiques régionales (du rockabilly au zydeco), des développements esthétiques temporellement marqués (du trip-hop au gothic) et des cultures spécifiques (du ska au reggaeton) que les nouvelles générations revisitent avec vénération ou irrespect.

Peut-être alors n'avons-nous plus besoin des catégories du savant et du populaire, avec les limites, les ambiguïtés et les jugements de valeur qui s'y attachent. Les nouveaux paradigmes que nous avons suggérés pourraient les remplacer avantageusement, tout du moins en compléter le fonctionnement souvent simpliste, en pallier les défauts les plus criants. Ils observent les formes culturelles et les pratiques artistiques et en rendent compte avec un regard qui témoigne avec une acuité accrue de leur complexité et de leur ambivalence.

## Bibliographie

Adorno, Theodor W., *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge, 1991.

Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*, New York: Simon & Schuster, 1987

Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minit, 1979.

Fonarow, Wendy, *Empire of Dirt. The Esthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006.

Gans, Herbert J., *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York: Basic, 1974.

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

Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno., *Dialectic of Enlightenment*, New York: Continuum, 1991.

Jackson, Travis, « Jass Performance as Ritual: the Blues Aesthetic and the African Diaspora », in *African Diaspora: A Musical Perspective*, ed. Ingrid Monson., 23-82, New York: Routledge, 2003.

Lasch, Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Castelnau : Climats, 2001.

Levine, Lawrence, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Middleton, Richard, *Pop Music and the Blues: A Study of the Relationship and its Significance*, London: Victor Gollancz, 1972.

Mukerji, Chandra & Michael Schudson, eds., *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley: University of California Press, 1991.

Pattison, Robert, *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*, Oxford: Oxford University Press, 1987.

Ross, Andrew, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, New York: Routledge, 1989.

Sanjek, David, "Pleasure and principles. Issues of authenticity in the analysis of rock 'n' roll," *Popular Music Studies*. Vol. 4, n° 2, Spring 1992.

Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, N.H.: University Press of New England; Wesleyan University Press, 1998.

Wicke, Peter, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

## Notes

1 Voir en particulier Middleton, Richard, *Pop Music and the Blues: A Study of the Relationship and its Significance*, London: Victor Gollancz, 1972.

2 Voir par exemple Sanjek, David, "Pleasure and principles. Issues of authenticity in the analysis of rock 'n' roll," *Popular Music Studies*. Vol. 4, n° 2, Spring 1992.

3 Les chiffres cités dans cet article proviennent des documents officiels portant sur l'année 2011 publiés par la Recording Industry Association of America.

4 Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*, New York: Simon & Schuster, 1987

5 Levine, Lawrence, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

6 Voici un accord, un second et un troisième. Maintenant, montez un groupe.

7 Voir Pattison, Robert, *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*, Oxford: Oxford University Press, 1987.

8 Voir par exemple la fragmentation du heavy metal en sous-genres dénommés black, death, doom, funeral doom, extreme, glam, gothic, groove, power, speed, stoner, thrash, Christian, drone, folk, industrial, grindcore, metalcore, Nitendocore, neo-classical, nu, post, progressive, djent, rap, sludge, Viking, etc.

9 Voir Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, N.H.: University Press of New England; Wesleyan University Press, 1998, Fonarow, Wendy, *Empire of Dirt. The Esthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006, et Jackson, Travis, « Jass Performance as Ritual: the Blues Aesthetic and the African Diaspora », in *African Diaspora: A Musical Perspective*, ed. Ingrid Monson., 23-82, New York: Routledge, 2003.

10 Wicke, Peter, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

11 Hebdige, Dick, *Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music*, London: Routledge, 1987.

12 Voir Lasch, Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Castelnau : Climats, 2001.