Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock

Sonic Youth, from Style to Gesture. The Aesthetic Ambition of a Rock Group

Marie-Pierre Bonniol

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2509>

DOI : 10.4000/volume.2509

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2002

Pagination : 61-79

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Marie-Pierre Bonniol, « Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock », *Volume !* [En ligne], 1 : 1 | 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 14 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2509> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2509>

éditions seteun

Marie - Pierre BONNIOL, « Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1(1), 2002, p. 61-79.

Éditions Mélanie Seteun

Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock

par

Marie-Pierre BONNIOL

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Esthétique et Sciences de l'art, 2001.

Résumé. L'expérience esthétique hédoniste du rock'n'roll, en tant que musique populaire, a longtemps été réfutée par Adorno et l'école de Francfort pour son inauthenticité, sa visée de divertissement et l'acceptation hébétée qu'elle recherche. Une lecture des réalisations de Sonic Youth par la philosophie post-moderniste de Shusterman – à la suite de la réhabilitation de l'expérience par John Dewey – nous permettra de définir si les compositions de ce groupe peuvent prétendre au statut d'œuvres, par-delà les mécanismes culturels, et s'il existe un espace interstitiel, entre le style et le geste, où peuvent s'inscrire les musiques dites « nouvelles ».

Mots-clefs. *Musiques populaires – Rock – Postmodernisme – Esthétique pragmatiste – Style et geste*

L'héritage de la pensée adornienne, négative et réificatrice en ce qui concerne les musiques populaires – le jazz notamment – semble être, de façon étonnante, encore vivace actuellement : nombreux sont les philosophes et compositeurs¹ qui n'octroient qu'une qualité de l'ordre de l'hégémonie et du divertissement aux expressions populaires. Est-ce la possibilité du geste artistique qui leur est ainsi niée ?

Persuadée que le rock mérite un effort esthétique², à l'instar de l'entreprise théorique déployée par Shusterman dont nous reprendrons certaines articulations critiques, nous nous interrogerons sur le statut et le langage d'un groupe de rock, Sonic Youth, à savoir s'il est symptomatique d'une mécanique culturelle ou bien s'il dégage assez de créativité pour prétendre à un statut esthétique. Aussi, nous avons décidé pour cette recherche de définir et mettre en exergue un espace interstitiel se déployant entre les niveaux hiérarchiques consacrés de l'œuvre d'art ; soit : la musique *savante*, respectueuse et respectée, et d'autre part la musique populaire dans ses données les plus triviales, les plus divertissantes. Pouvons-nous croire en l'authenticité d'une marge hybride ? Pour y répondre, il s'agit avant tout pour nous de définir les limites de cette marge possible, c'est à dire les classifications hiérarchiques établies et traditionnelles.

Que devons nous entendre par musiques populaires ?

En effet, avant de pouvoir envisager la possibilité du geste dans des musiques populaires, il s'agit pour nous de définir ce que recouvre ce champ et ses signes, sous le couvert social ou philosophique. Aussi, est-ce une musique faite par les classes populaires ? une musique faite « *par tous les anonymes qui composent un peuple*,³ » pour le peuple ? Ou encore : est-ce la popularité d'une œuvre qui la rend populaire ? Les définitions qui sont données aux musiques populaires prennent plusieurs formes selon qu'il s'agisse d'analyse sociologique, esthétique ou encore qu'elles soient envisagées du point de vue pratique. De même, nous le verrons, elles peuvent être d'ordre positives, mais sont davantage envisagées dans un lexique de la négativité. Il est à noter, lors de l'énoncé des différentes positions, l'invariabilité du critère qui oppose les musiques populaires aux musiques *savantes*, que la question hiérarchique soit avancée ou non.⁴ En effet, en tant qu'objet de considération sociologique et sous le regard de Menger, la raison d'être sociale et artistique de la création musicale populaire « *demeure la soumission à la demande, qu'elle exprime et produit continûment par le recours à des techniques et à des thèmes musicaux et littéraires immédiatement accessibles, éternellement variés et pourtant toujours familiers*⁵ » tandis que « *la musique savante a le privilège du sens puisque son mouvement est réputé obéir aux forces du progrès, i.e. à l'accumulation de connaissances toujours plus étendues sur les lois de la matière sonore et que le créateur est décrit comme un sujet de plus en plus conscient, délivré des pesanteurs de la tradition et des pressions du marché*.⁶ » Cette définition, positive dans sa neutralité, tranche avec la tradition négative qui entoure les musiques populaires depuis la réflexion critique d'Adorno sur les industries culturelles, refusant la qualité esthétique aux *oeuvres* à la popularité certaine.

La musique populaire, inauthentique ?

Nous nous rappelons en effet de la légendaire critique d'Adorno, reprochant au jazz une nature de « *stimulant monocorde* [...] *jusque dans ses manifestations les plus complexes, une affaire très simple de formules sans cesse répétées*⁷ » niant à cette musique la possibilité de l'invention d'un langage musical, ainsi que celle de l'improvisation, qui serait impossible dans ce domaine « *de part en part usiné*.⁸ » Aussi, il est reproché au jazz, en tant que musique populaire, la standardisation de ses procédés, produisant des réactions du même ordre, poussant à la régression. Soit : « *le jazz montre une pauvreté totale*⁹ » et, ainsi, ne parviendrait pas à procurer une véritable satisfaction esthétique et ne saurait être de l'ordre de l'authenticité, les structures simples et répétitives appelant, selon Bourdieu¹⁰, à une participation passive et absente. Cette critique a largement été développée par la suite.

En effet, il apparaît dans les études sur la culture populaire réalisées par Lowenthal, Greenberg, Rosenberg et McDonald – dans le sillage ou non d'Adorno – que les plaisirs, les sensations et les expériences que l'art populaire procure seraient faux et trompeurs, en regard de l'authenticité de l'expérience *savante*. De même, de nombreuses critiques réfèrent à la brièveté de l'influence des plaisirs obtenus, reprochant aux oeuvres d'art populaire de ne pas résister à l'épreuve du temps. Le grief essentiel consiste, malgré tout, en une accusation selon laquelle l'art populaire serait trop superficiel pour engager l'intellect, se bornant à nous distraire en évitant les *réalités profondes* : sexe, mort, échec, tragédie, dans la mesure où elles seraient « *trop réelles* [...] *pour provoquer* [...] *l'acceptation hébétée qu'il recherche*.¹¹ »

Aussi, Herbert Gans¹² a compilé les accusations socioculturelles et politiques portées aux expressions populaires : effets négatifs sur la grande culture, que la culture populaire dégraderait en y empruntant son contenu ; sur le public de par sa fausseté émotionnelle ; sur la société, en abaissant le niveau de culture et en encourageant le totalitarisme. Ce qui est le plus précisément mis en cause dans le déni de création dans la culture populaire, ce sont ses conditions de production dans le cadre d'une industrie commerciale à grande échelle, induisant passivité, homogénéisation, nivellement à défaut d'autonomie et de résistance : « *c'est accuser*, dit Shusterman, *d'un point de vue esthétique*, dit Shusterman, *l'art populaire de manquer de créativité, d'originalité et d'autonomie artistique* [...] *et de rabaisser l'artiste au rang de travailleur salarié*.¹³ » Une vision panoramique des reproches philosophiques adressés à l'encontre des arts populaires « *suppose purement et simplement que* [ses] *produits ont intrinsèquement et invariablement une valeur esthétique négative*.¹⁴ »

Le rock, en tant qu'expression musicale populaire, a ses reproches spécifiques. En effet, son statut d'objet de l'industrie culturelle constitue le principal point d'attaque de cette expression musicale, et ce, dès ces débuts. Les caractéristiques du rock seraient ainsi, selon Adorno¹⁵ la rationalisation, la standardisation, synchrétisation par récupération de bribes de styles variés, homogénéisation de ces styles par une réécriture musicale et par des arrangements dont le rôle est de *pré-digérer la musique* pour mieux la vendre. De même, il est usuel de considérer le rock comme une musique faite par et pour les adolescents, catégorie sociale qui se vit prendre naissance dans les années cinquante comme « *fruit des modifications économiques de la société*¹⁶ » au

même titre que le rock'n'roll, musique alors largement produite par les adultes dans le but spécifique de conquérir le nouveau marché des *teenagers*. Ainsi, le rock apparaîtrait être comme un objet postindustriel dans sa définition donnée par Pierre Restany, c'est à dire « *orienté vers des marchés partiels et précis, de plus en plus personnalisés dans leurs codes sémiotiques [...]* Au produit standard, bon pour tous, s'est substitué le produit interactif ; l'objet capable de motiver son propre utilisateur, de déclencher un certain type de réactions sensibles et de comportements spécifiques auprès d'un certain type de consommateurs. »¹⁷ » Inauthentique, l'expérience du rock relèverait ainsi davantage du substrat économique que de l'esthétique.

Le second reproche le plus couramment usité à l'encontre du rock concerne son hédonisme : nous nous rappelons de l'allusion d'Adorno aux *jitterbugs*, insectes aux mouvements réflexes, qu'il met en corrélation avec le public des concerts de rock, acteur de sa propre extase.¹⁸ Ce qu'Adorno reproche, c'est une invitation à la régression où l'art, « *stimulus somatique* », joue un rôle utile, présentant l'écueil de se rapprocher par trop « *de la naïveté de la simple jouissance.* » De même, Allan Bloom reproche l'appel profond du rock à la *sensualité* et au *désir sexuel*, soit : son irrationalité, et son hostilité à la raison de par sa portée gratifiante sans effort intellectuel sérieux, faisant l'économie du partage des aspects les plus variés et les plus sophistiqués de la vie au profit des seuls aspects hormonaux, extatiques : « *Le fait est que le rock ne couvre que les parties génitales et le cœur là où il s'agirait de partager les plus profondes émotions que nous expérimentons tous.* »¹⁹ » Ainsi, et selon tous ces arguments, la sensualité du rock s'opposerait d'une manière franche et irréversible à l'esthétique en tant qu'expérience intellectuelle véritable.

L'esthétique pragmatiste comme réhabilitation de l'expérience.

Engagé dans un processus de légitimation des expressions populaires, Shusterman a prit le parti d'adopter, dans son ouvrage *L'art à l'état vif*, une réflexion philosophique positive en ce qui les concerne. Pour cela, il bâtit une théorie esthétique qui reprend les méthodes et les enseignements de la philosophie pragmatiste dont John Dewey est le plus éminent représentant américain, en développant son potentiel démocratique et progressiste et en s'opposant à ce qu'il nomme le marxisme austère, sombre et élitiste d'Adorno.²⁰ Se servant de l'ouvrage « *Art as experience* » comme matrice, Shusterman se donne comme but l'abolition traditionnelle entre pratique et esthétique, en étendant les limites de celle-ci. Shusterman regrette en effet la perte de la validité esthétique par l'art populaire « *simplement par le désir qui est le sien de satisfaire et de servir des besoins humains ordinaires plutôt que des fins purement artistiques* »²¹ » et propose alors une alternative à l'opposition entre valeur intrinsèque et valeur fonctionnelle, qui « *divise la société et perpétue cette division.* »²² »

Convaincu que le rôle de l'art, comme celui de la philosophie, n'est pas de critiquer la réalité mais de la changer, Dewey avançait, dès les années 30, une définition de l'art comme produit d'une interaction dynamique entre l'organisme vivant et son environnement, un mélange d'action et de réception qui entraîne une réorganisation des énergies, manifestant « *une accumulation, une tension, une conservation, une anticipation et un accomplissement* » autant de traits qui, selon Dewey, constituent la marque de l'expérience esthétique comme satisfaction globale de la créature vivante. Ainsi, le plaidoyer que mène Dewey s'accorde avec la reconnais-

sance nietzschéenne de la *physiologie de l'esthétique* et de l'excitation de la volonté (de *l'intérêt*) qu'elle provoque, pouvant ainsi légitimer du point de vue artistique une forme telle que le rock « *dont bien des gens affirment qu'il leur procure une expérience esthétique intensément satisfaisante.* »²³ »

Empruntant à Dewey l'idée d'une prédominance de l'expérience esthétique sur un ensemble d'œuvres qui constitueraient la carte d'identité historique de l'art, Shusterman souhaite en finir avec l'exclusion des arts populaires et développe ainsi une argumentation en leur faveur. En effet, Shusterman regrette que « *l'élite culturelle s'arroge le droit de déterminer, contre le jugement populaire, les limites de l'esthétique, mais aussi le pouvoir de décréter, contre l'évidence empirique, ce qu'on doit appeler une expérience réelle ou un plaisir véritable,* »²⁴ » ce qu'il assimile à une identification oppressive de l'art. De même, il s'agit pour lui déjouer les craintes totalitaires que peuvent favoriser l'acceptation hébétée d'une culture industrielle – soit : son influence pernicieuse en matière socio-culturelle et politique – en rappelant que la classe dominante de la société contemporaine est davantage constituée d'hommes d'affaires que d'artistes, et que l'art n'est plus, à l'heure actuelle, instrument de domination. De même, Shusterman regrette l'indifférenciation des concepts de *multitude* et de *masse*, l'adjectif *populaire* possédant une connotation plus positive tandis que le terme de *masse* « *suggère un agrégat indifférencié et infra-humain.* »²⁵ »

Le rock, victime d'un système de valeurs ?

Alors que, nous l'avons vu, les musiques populaires posent le problème esthétique de la fausseté, du trucage des sensations, l'expérience du rock serait, d'après Shusterman, « *intense au point de pouvoir ressembler à une possession,* »²⁶ » même si cela ne va pas évoquer la question de l'authenticité de la valeur hédoniste que nous avons vu plus haut. Car si le concert rock a ses passionnés de l'ivresse physiologique et, en cela, puisse être profondément dionysiaque, Shusterman défend la possibilité du plaisir corporel comme « *contribution décisive à l'épanouissement humain, y compris sur le plan moral et intellectuel,* »²⁷ » dénonçant en cela un ascétisme en puissance qui constituerait le corps du reproche porté au *plaisir illusoire*.

Il est certes vrai que, pour l'essentiel, le rock est « *une pratique culturelle où dominent la spontanéité des acteurs ; la débauche d'une énergie vitale non canalisée* ». Malgré tout « *le phénomène peut se révéler complexe dans sa spontanéité.* »²⁸ » En effet, comme le signale d'une juste façon Philippe Teillet²⁹, le rock ne saurait être aucunement un élément de *culture cultivée*, pas plus qu'un élément de la culture de masse. En ce qui concerne la culture de masse, le rock s'y oppose en ne pliant pas de manière systématique aux critères de la musique variétés, au diktats économiques des compagnies de discographiques internationales, présentant un potentiel de subversion qui va à l'encontre des propriétés du divertissement. Aussi, le rock ne saurait être pleinement une musique populaire, ne serait ce que parce que ses productions ont régulièrement choqué la sensibilité du public *moyen* et que cette musique fut, malgré tout, à de nombreuses reprises une voix de protestation puissamment mobilisatrice.³⁰ De même, le rock n'est bien évidemment pas un élément de *culture cultivée* de par l'accès facile de ses thèmes, son effet *jouissif*, son refus de qualifications en termes d'*art*, de *carrière*, d'*œuvre* et sa revendication éphémère et non sérieuse.

Malgré cela, il s'agit maintenant pour nous d'envisager les subtilités par lesquelles des expressions rock peuvent échapper à la mécanique radicale et homogénéisante des industries culturelles. Aussi, ils s'agiraient pour elles de ne pas viser « *à satisfaire les goûts des consommateurs plutôt qu'à développer ou à cultiver des goûts autonomes*³¹ », de développer assez de « *complexité, de subtilité, de niveaux différents de signification, pour être un tant soit peu stimulantes ou capables de soutenir un intérêt sérieux*³² », soit : de développer une expression originale qui puisse être de forme esthétique, l'imitation de schèmes n'excluant pas, aux dires de Shusterman, la créativité : « *ce qui détermine la validité esthétique des conventions, des normes génériques, [étant] de savoir si elles sont appliquées avec imagination ou non.*³³ » La musique de Sonic Youth entre-t-elle ou non, dans ce cas d'une marge créative ? A quoi correspondrait-elle ? Pourrait-elle s'affilier à la prégnance du geste ?

Un groupe de rock peut-il prétendre à l'oeuvre ?

Groupe de rock américain dit *indépendant*, Sonic Youth est considéré pour être des groupes phares des années 90. Signataire d'une quinzaine d'albums³⁴ prompts à circuler dans le réseau habituel du marché du disque, le groupe n'a jamais prétendu au disque d'or tout comme il n'a réalisé une chanson à succès. Malgré tout, leur audience est toute aussi large³⁵ – touchant le public adulte comme le public adolescent – que la portée de leur influence sur de nombreux groupes rock, Nirvana étant le plus visible de ceux-ci.³⁶ Considéré de façon consensuelle comme « *le groupe vétéran du rock innovant*³⁷ » respecté comme pouvait l'être le Velvet Underground dans les années 70, Sonic Youth présente un statut particulier, paradoxal, au sein de l'industrie de la musique rock, « *incarnant, d'une certaine façon un profond changement dans les goûts de la culture populaire américaine.*³⁸ »

Devenu *genre* dans sa notoriété, on attelle régulièrement à ce groupe une étiquette *arty*, que nous pouvons considérer comme étant d'ordre péjorative, en tant que simulacre d'*artistique* qui aurait davantage trait à la distinction sociale qu'à la créativité. Aussi, pouvons-nous nous interroger : s'agit-il, lorsque le groupe avance un corpus de références extérieures au lexique rock, d'une attitude symptomatique ou authentique ? S'agit-il de nivellement par le bas des expressions savantes ou bien d'un comportement *esthétique* ? Dans quelle mesure les productions de Sonic Youth ne seraient-elle que des sous-produits du grand art ou, à l'inverse, échapperait à la mécanique culturelle ? Sonic Youth présente-t-il une alternative aux dogmes qui érigent en mécanique consumériste les musiques populaires ? Soit : les morceaux de ce groupe peuvent-ils prétendre à être des œuvres ?

En présentant la particularité de représenter une culture mixte, c'est à dire empruntant à tous les niveaux de la hiérarchie culturelle, l'utilisation massive de références par le groupe Sonic Youth pose en effet les questions du geste, du symptôme et de l'authenticité. Mais il s'agit tout d'abord pour nous de définir les conditions dans lequel leur corpus de références s'instaure, et de désigner la possible influence new-yorkaise sur leur statut particulier.

New-York ou les conditions d'une hybridation identitaire.

Groupe américain fondé à New-York en 1981 – époque où, à l'inverse des fertiles années 60, aucun musicien ne pouvait prétendre toucher la psyché collective – Sonic Youth est de la rencontre de trois individualités formant le noyau historique et charismatique du groupe : Kim Gordon (basse, chant), Lee Ranaldo (guitare) et Thurston Moore (guitare, chant). Ces trois musiciens, nés dans le courant des années cinquante, furent rejoints au fil des années par plusieurs batteurs, dont le dernier en date se nomme Steve Shelley.

Sonic Youth présente un double postulat de départ qui semble être marqué par le sceau de l'identité rock new-yorkaise dont l'indépendance, la prégnance des hybridations et l'autosuffisance du circuit sont notoires. En effet, le groupe se positionnait, dès ses premiers essais, à la lisière des castes artistiques, en nourrissant une passion pour le punk-rock tout comme pour l'art contemporain, en empruntant son lexique tout autant aux musiques contemporaines et minimales qu'à la scène post-punk locale – représentée par des groupes comme DNA, Television, Talking Heads ou Suicide. Cet environnement d'expressions contestataires mixtes et communautaires – car tenant à la fois de la culture spontanée de la puberté et de la maturité que requiert l'expérimentation artistique – vit son existence largement facilitée par l'émergence de petits espaces alternatifs tels que le A's, la Kitchen ou la Danceteria, night-club où Philip Glass pouvait être amené à jouer devant un public de noctambules, de la même manière que le public de concerts rock pouvait largement être constitué d'artistes au fait de l'actualité musicale.

C'est dans cette dynamique interdisciplinaire ponctuelle que les membres de Sonic Youth, au même titre que d'autres jeunes gens fraîchement débarqués dans la ville, furent sensibilisés aux problématiques de l'avant-garde musicale locale, elles-mêmes positionnées en aval des procédés de composition de John Cage et de La Monte Young. Aussi, les membres de Sonic Youth furent marqués par les performances de Rhys Chatham et de Glenn Branca, musiciens utilisant des instruments rock telle la guitare électrique dans des compositions symphoniques, ainsi qu'une palette inhabituelle d'accords. New York était alors, de l'avis du producteur Brian Eno, le lieu d'expérimentations poreux comme jamais, « *d'une musique classique en mutation comme laboratoire pour la pop*³⁹ », la similarité de langage comme matrice épisodique. Aussi, de même que Frank Zappa disait se positionner régulièrement face à Varèse, Sonic Youth prit rapidement la décision de se nourrir de la création *avant-garde* pour développer une pratique de recherche, en explorant et en définissant les extrémités de la gamme de textures sonores que peut offrir la configuration – primaire – du groupe de rock, c'est à dire un chant, une basse, deux guitares et une batterie.

Cet usage d'un vocabulaire mixte de la part de Sonic Youth, amenant des éléments d'une culture *supérieure*⁴⁰ dans l'industrie des musiques populaires peut également prendre la forme de reprises de pièces contemporaines⁴¹ ou, de façon plus anecdotique, de clins d'œil iconographiques à Xenakis et Stockhausen. De même, Sonic Youth nourrit un intérêt réel pour les musiques improvisées et free-jazz, ses membres jouant régulièrement avec des musiciens de cette obédience « *totalitaire*⁴² », étant des rares acteurs de la musique rock à être acceptés par elle. Cependant, le trajet inverse est plus délicat. En effet, dans le monde de la musique rock du début des années 80 que Sonic Youth commençait à séduire par l'efficacité de leurs chansons, le

groupe passait pour « *une bande désordonnée de snobs new-yorkais*⁴³ », de « *dilettantes des beaux-arts [dissimulant] leur mollesse derrière une intention morose outrageusement élitiste* » et de « *gens intelligents qui jouent de la musique stupide*.⁴⁴ »

La possibilité d'un recul sur la mécanique populaire.

De même que Sonic Youth a, dès ses débuts, manifesté un intérêt pour la composition avant-garde et les expressions contestataires du jazz, de même ils se sont rapidement positionnés en regard des rouages de la culture populaire, et ce par le biais de leur image de marque, le plus souvent mise en couleurs par des artistes américains de leur génération. En effet, Sonic Youth a sollicité à plusieurs reprises les artistes Tony Oursler, Richard Kern, Mike Kelley et Raymond Pettibon pour réaliser leurs vidéo-clips et pochettes de disques, la commande cédant le plus souvent le pas sous la dynamique de la collaboration.⁴⁵ Mais au-delà de la manufacture de signes visuels diffusés par une importante maison de disques, *Geffen*, l'attitude des membres de Sonic Youth s'accorde avec le pendant américain de la figure de l'artiste contemporain par ses actions opératoires, son travail sur les codes populaires et son refus de la figure narcissique.

En effet, les membres de Sonic Youth ont été, à titre individuel, plusieurs fois amenés à occuper des fonctions d'opérateur, discipline orpheline dans l'industrie musicale où règne celles, davantage financières, du manager et du producteur. En effet, si le profil de cette activité curatoriale est depuis quelques temps nommé et reconnu en art, cette activité est relativement inédite dans le monde du rock où l'ego – et souvent la finance de haut vol – sont régulièrement présents à tous les stades d'évolution d'une musique, de sa création à sa représentation en passant par sa promotion. Motivés par une croyance, à l'instar de Gans, d'une capacité du public à poser ses goûts et exigences parmi l'offre de l'industrie du loisir en tant que consommateur *agent*, les membres de Sonic Youth promeuvent des initiatives musicales qu'ils jugent pertinentes, mettant à profit la notoriété de leur nom pour programmer des musiciens versés dans l'attaque des protocoles des castes musicales, « *une scène souvent confrontée à l'incompréhension*.⁴⁶ » C'est ainsi qu'à propos de l'ouverture de leurs concerts, Lee Ranaldo indique que le groupe ne cherche ni à choquer, ni à créer des contrastes de styles : « *soit nous souhaitons voir le spectacle, soit nous pensons qu'il est important de présenter un certain travail au public. Nous savons que notre public est suffisamment réceptif pour y trouver plaisir, et qu'il est ouvert à la nouveauté*.⁴⁷ » Cette motivation de Sonic Youth pour la création et l'organisation de systèmes autonomes des industries dominantes⁴⁸ a pour origine l'explosion du réseau musical alternatif au tout début des années 80, dans lequel le guitariste Thurston Moore était impliqué avec un *fanzine*. Ce système de diffusion indépendant, toujours vivace à l'heure actuelle, s'organise autour de ces revues amateurs et de labels indépendants, permettant à un jeune groupe amateur de diffuser sa musique en échappant aux rouages du commerce de grande envergure, et ainsi voir son expression rester vierge de compromis.

De même que Sonic Youth profite de sa notoriété pour programmer des initiatives qu'ils jugent pertinentes, en revêtant l'habit d'opérateur, le groupe déroge aux critères de l'emblème *rock-star*, en tant qu'homme consommé au travers de son image. Il ne s'agit pour les musiciens de Sonic Youth de sacrifier à une identité

factice leur vie privée, tout comme de noyer leur création sous le flot d'un système de mythes et d'apparences. Si, dans sa recherche de reconnaissance sociale par le biais du spectacle, la figure de la rock-star tente de transgresser les valeurs du quotidien et du travail en renonçant à devenir adulte, Sonic Youth trace un sillon dans la direction inverse et prend de la distance quant aux critères du rock comme produit mythique et culturel. L'attitude de Sonic Youth face à la symbolique du rock se situe en effet dans l'ironie⁴⁹ et le recyclage post-moderne avec, par exemple, la reprise de Madonna⁵⁰ sous le nom de Ciccone Youth. Se positionnant ainsi de volte-face ou d'un plain-pied grossier dans la culture rituelle du rock, l'attitude de Sonic Youth dénote un intérêt plus que marqué pour la culture de masse américaine – y compris en ce qui concerne sa face sombre – sous le joug d'une « *fascination venant plus d'une perspective warholienne que d'une valeur purement nominale.* »⁵¹

Par delà les disciplines et les hiérarchies : la scène artistique californienne.

Les artistes ayant collaboré avec Sonic Youth développent ce même intérêt pour les signes qui animent la culture populaire et ses adeptes. C'est de cette manière que la contribution de Mike Kelley à l'image de Sonic Youth, consistant en la réalisation de la pochette du disque « *Dirty* »⁵², met en corrélation des photos d'animaux en peluche et un cliché extrait d'une performance crue que Mike Kelley signale en rapport avec « *le genre de déviance que l'on voit sur les pochettes d'albums de rock est plus sexuelle, mais celle-ci est plus infantile.* »⁵³ La pratique de Mike Kelley, comme celle de Jim Shaw et Larry Clark, se réfère aux codes de l'adolescence, dont le rock fait partie, de par l'indécision de ses acteurs à s'inscrire dans le monde « *des règles définissant la normalité et des rapports de domination qu'implique le processus de socialisation, ne voyant absolument aucun intérêt dans le fait de s'y conformer.* »⁵⁴

De même, Mike Kelley comme d'autres artistes issus de la scène californienne – Paul Mc Carthy, Raymond Pettibon – détourne des formes culturelles établies par l'utilisation brute d'images et de codes de celles-ci, visant à annuler la pertinence de la dichotomie entre *high* et *low art*⁵⁵, lui permettant de ne renier en aucune façon son goût pubère pour la musique punk et les *comics*. Ainsi, il contre le préjugé de la supposée transparence des idiomes populaires, « *cette idée que l'on peut en avoir immédiatement la clé, et qu'ils ne constituent même pas des codes visuels* »⁵⁶. Ce possible deuil de la pertinence entre classifications admises entre art populaire et beaux-arts est un sujet qui interroge également Dan Graham, dont les analyses théoriques⁵⁷ portent davantage sur des ensembles de termes culturels que sur des médiums. Ainsi, l'on ne peut guère étiqueter les pratiques sus-citées de kitsch – comme elles ont pu l'être quelques fois – c'est à dire fonctionnant essentiellement comme un système esthétique de communication de masse, voulant plaire à tout prix et au plus grand nombre, en étant au service des idées reçues.⁵⁸

Ce partage d'une problématique concernant les codes de la production populaire entre un groupe de musique rock et des artistes de la scène californienne interroge quant au statut et au rôle social des filières scolaires à connotation artistique. Simon Frith postule celles-ci comme des lieux de rencontre et de brassage être deux populations : d'une part des jeunes gens de milieu populaire pour qui l'accès à des institutions

constitue l'espoir d'une promotion sociale, d'autre part des *héritiers* issus de milieux plus dotés en ressources culturelles et économiques, souvent en porte à faux par rapport aux filières nobles⁵⁹. Or Sonic Youth compte, à l'instar des Talking Heads, deux de ses membres diplômés d'écoles d'art : Kim Gordon de l'Otis College of Art And Design et Lee Ranaldo. Leurs cursus, disent-ils, les ont familiarisés avec les expressions musicales émergentes, sensibilisés aux notions de l'art contemporain tout autant qu'il nous incite à définir la nature de la dynamique des écoles d'art locales. En effet si lors des années soixante-dix, comme l'indique Dan Graham, « *les gens qui faisaient de l'art, qui allaient dans des écoles d'art, rencontraient et faisaient souvent partie de ceux qui faisaient la musique rock*⁶⁰ », les écoles apparaissent comme lieux d'échanges inter-disciplinaires et inter-hiérarchiques en l'absence de lieux alternatifs locaux. C'est ainsi que le centre artistique Cal-Arts⁶¹ représentait le Soho de Los Angeles, de même que l'Otis College Of Art And Design, faisait lieu de représentation de performances, lieu de réflexion pour l'art conceptuel mais aussi et essentiellement un endroit de répétition pour les groupes post-punk.

Une prétention à la prégnance du geste

Après avoir défini comment s'instaure le corpus de références dans la pratique musicale de Sonic Youth, nous allons voir comment ils tirent de leur culture et de leur connaissance du champ musical dans ses inscriptions les plus *avant-gardes*, une prétention à la prégnance du geste, c'est à dire la possibilité de son instauration au sein de structures mélodiques rock populaires. Des conditions de l'émergence de celui-ci sont en effet mis en place par le groupe et prennent différentes formes : l'utilisation de notions propres à la *grande musique*, la négation des critères mélodiques dominants et la croyance en un espace d'improvisation. Est-ce ainsi possible, pour ce groupe de rock, d'échapper au *devenir-genre* de sa discipline comme de son expression, l'identification étant devenue possible ? Est-il possible de s'extraire du savoir-faire ? Le groupe américain déploie, pour pouvoir accéder aux prismes de la créativité, plusieurs mises en conditions de ses procédés de composition.

En effet et de prime abord, Sonic Youth refuse d'avancer, au sein de sa configuration, l'absence de formation musicale, ainsi que la figure du soliste au même titre que les groupes punk féminins, « *dédaignant l'harmonie vocale, lui préférant des lignes vocales polyvalentes et interchangeableables entre les membres du groupe. [...] Le public ne peut pas identifier un membre du groupe à un instrument donné, un rôle, ou une position hiérarchique liée à l'identité du groupe.*⁶² » De même qu'ils ne se considèrent pas musiciens, au sein traditionnel et riche d'apprentissage de la fonction⁶³, le groupe modifie la lutherie de ses guitares par un système de greffes d'éléments – fils de fer, tiges de métal, baguettes de batterie, tournevis – ou l'amoindrissement de l'instrument – absence de cordes ou de frettes –, et peut se servir d'objets divers comme point de contact avec l'instrument – clefs à molette, perceuse électrique. Il s'agit ensuite, pour les musiciens, de maîtriser les sons que ceux-ci produisent d'abord accidentellement.

Aussi, les membres de Sonic Youth s'octroient dans leur propre studio la possibilité « *d'enregistrer la période de transition pendant laquelle la musique prend forme*⁶⁴ » permettant ainsi au geste de refaire surface par-delà la mécanique du savoir-faire. Aussi, ils rejoignent, de par leur autonomie technique, les caractéristiques de

la grande musique, seul endroit « où un bon musicien puisse travailler. ⁶⁵ » Cette possibilité d'indépendance qui leur est offerte leur permet d'enregistrer des sessions dégagés de la contrainte de la publication commerciale, et qui prennent ainsi davantage l'allure de *pièces* que de morceaux. ⁶⁶ De même, lorsque les membres du groupe souhaitent expérimenter de nouveau leur langage individuel propre, ils multiplient les initiatives annexes au groupe matriciel, ⁶⁷ donnant ainsi consistance à « une scène éclatée, quoique toujours confidentielle parce que repoussant toujours le moment de sa reconnaissance dans de nouvelles tentatives. ⁶⁸ » Sonic Youth peut-il prétendre, par le biais de l'installation de ces conditions, à la création ? De même, qu'en serait-il de l'improvisation, dont le groupe semble, à première vue, faire une profession ? L'impossibilité de celle-ci empêche-t-elle l'innovation ?

Innovation, gestation, progrès... authenticité ?

L'improvisation est, de l'avis de la philosophie adornienne, du ressort de l'illusion et de l'utopie. Comme *création collective*, l'improvisation n'utiliserait comme matériaux que de seules rengaines paraphrasées, « sous lesquelles le schéma transparait à tout instant. ⁶⁹ » De même, Jean-Yves Bosseur signale la permanence, dans les conditions de jeu, de l'historicité des instruments, lourds d'un passé de conventions et d'habitudes dont les musiciens seraient, au moment de l'improvisation, les *récepteurs*. Cette sédimentation représente, avec les particularités spatiales et humaines, « autant de contraintes qui peuvent devenir comme des éléments de *partition en puissance*. ⁷⁰ » C'est une réalité que ne renie pas Sonic Youth, pour qui l'improvisation consiste en un simple jeu qui n'est ni écrit ni répété, dans lequel peut surgir des traces d'un langage commun, sur lequel le groupe s'appuie parfois. ⁷¹ En effet, bien que de l'avis du groupe, toutes leurs chansons comportent un degré d'improvisation, les musiciens de Sonic Youth disent également obéir à des structures précises, étant en ce sens des chansons, bien que « dans chacune d'elles, il y [ait] un espace que les musiciens peuvent occuper s'ils ont la bonne idée au bon moment. ⁷² »

De même que l'on peut parler de musique *expérimentale* – la composition comme un agencement d'essais, ne pouvant prévoir ses résultats lors de l'exécution ⁷³ –, de même la musique de Sonic Youth semble pouvoir prétendre à l'innovation, dans sa définition esthétique, ⁷⁴ c'est à dire comme l'action de créer ou d'introduire dans un domaine artistique quelque chose de nouveau ; la chose nouvelle elle-même résultant de cette action. L'innovation a été encouragée par la notion de modernité, qui irait jusqu'à considérer comme sans valeur ce qui n'apporte pas quelque chose qui n'a jamais été fait. Ne dit-on pas d'eux qu'un de leurs principaux exploits est de « de produire une musique unique et étonnante avec les mêmes outils de base qu'utilisent les groupes à quatre membres de la planète ? ⁷⁵ » Que « personne n'avait jamais vu quelqu'un faire ça à une guitare ? » Les membres du groupe eux-mêmes se positionnent sur un mode de l'ordre du progrès, affichant pour but de former une étape nouvelle à une histoire de la musique populaire ⁷⁶, se posant la question de la création d'une musique qu'ils souhaiteraient entendre et n'ont pas la possibilité d'entendre ailleurs. ⁷⁷ En ce sens, Sonic Youth ne se situerait pas dans le rejet systématique du passé qui fait la définition du moderne, mais davantage s'inscrit dans une définition classique de l'œuvre, en étant à l'origine d'une expression nouvelle et en donnant une figure à son temps, s'inscrivant ainsi dans le champ de l'histoire.

Mais cela supposerait que l'expression du groupe de rock Sonic Youth soit du registre esthétique et serait susceptible de se présenter en tant qu'œuvre d'art, c'est à dire dérogeant aux critères qui rendent inesthétiques les productions de la musique populaire, tels que nous les avons précédemment pointés, c'est à dire la soumission à la demande, l'accessibilité, la primauté de la jouissance, la standardisation, la fausseté émotionnelle, le manque de créativité, d'originalité et d'autonomie artistique, bref : son inauthenticité. Or, nous avons vu au cours de notre pointage des caractéristiques musicales de Sonic Youth que le groupe privilégie le geste au calibrage, la forme au contenu, développe une conscience de *l'historicité rock* de son matériau guitare, et repousse diverses façons la possibilité d'achèvement de son geste, dérogeant en cela au style.⁷⁸ En cela et d'autres traits que nous avons signalé plus haut dans notre étude, la musique de Sonic Youth présente des qualités esthétiques qui caractérisent le grand art, c'est à dire l'unité et la complexité, l'intertextualité et la polysémie, avançant une ouverture de structures et un terrain d'expérimentations formelles.

Aussi, et de par le cheminement de notre développement, nous avons pu constater que la teneur esthétique de la pratique de Sonic Youth ne relèverait pas de l'imposture *arty* prompt à dégrader la grande culture par des emprunts (Gans). Nous sommes davantage convaincu que le groupe développe une attitude *esthétique*⁷⁹ par la démystification de son corpus de références et sa mise en valeur d'expressions savantes dans une place populaire, de même que nous ne pensons pas que la pratique de ce groupe relève de l'anthropologie culturelle, pour reprendre la critique adressée par Greenberg au pop-art. A l'inverse, nous serions tenté d'établir l'identité post-moderne de Sonic Youth, dont le penchant pour le recyclage, le mélange éclectique des styles, l'adhésion enthousiaste à la culture de masse, le défi lancé aux notions modernes d'autonomie esthétique et de pureté artistique, et l'accent mis sur la localisation temporelle et spatiale plutôt que sur l'universel et l'éternel sont autant de caractéristiques visibles.

Sonic Youth, une figure musicale de l'entre deux

Marie-Berthe Servier signale dans son texte « *Pertinence et culture rock*⁸⁰ » qu'une nouvelle frange musicale – nommée *innovatrice, tangente, oblique* ou *nouvelle* par la presse – aurait émergé dans les années 60 grâce à l'extension du réseau médiatique et l'accès aux études supérieures en même temps que la propagation du rock, provoquant un télescopage entre les notions de culture savante et populaire. Ainsi seraient apparus des musiciens « *recherchant dans leur pratique une troisième voie à l'alternative poussiéreuse étouffante élitisme / masse, à l'opposition caduque - ce dont ils étaient la preuve - populaire / savant. [...] Globalement, ce courant musical est savant parce qu'émanant d'une certaine culture, voire d'une érudition, au moins musicale, qu'elle est le résultat d'une démarche personnelle énoncée, d'une recherche consciente. Elle est populaire parce qu'elle est faite par qui veut : ses facteurs viennent des horizons les plus variés et, même s'ils ne fabriquent pas massivement, ils ne sont pas majoritairement élitistes.* » Le sociologue Menger soutient ce raisonnement en soulignant que « *l'ensemble des innovations apparues depuis vingt-cinq ans dans la création populaire ne tendent à amenuiser l'importance de l'infrastructure harmonique et mélodique des œuvres et donc à rendre plus artificielle et très réductrice leur évaluation selon les principes de construction de la musique savante.*⁸¹ »

Il est indéniable que Sonic Youth, en tant que groupe à la lisière des disciplines, hiérarchies et genres, semble entrer de plain-pied dans cet interstice signalé par Marie-Berthe Servier, mais davantage une scène musicale vivace, méconnue et mésestimée à cause de son hybridation. Par son trajet incessant entre public adulte et cultivé, et public adolescent à la spontanéité affichée, son double statut de groupe expérimental et de peinture du rock indépendant, Sonic Youth arrive à présenter un niveau de complexité sémantique et une ouverture de lectures prompt à toucher et intéresser différentes communautés montrant « *qu'à l'intérieur d'une époque culturelle donnée, une même oeuvre peut fonctionner soit comme art populaire, soit comme art élevé, suivant la façon dont elle est interprétée et appropriée par son public.* »⁸² Aussi, l'aspect protéiforme de la musique de Sonic Youth réussit, dans sa spontanéité, à présenter une transversale où le geste – comme marque d'une individualité dans une époque ou une communauté⁸³ – succède au style, signifiant en cela une qualité esthétique indéniable. Aussi, nous arrivons à un point de raisonnement où un souhait devient pressant : que la trajectoire de Sonic Youth puisse mettre en valeur la vitalité et la valeur d'une marge créative, et enrayer les préjugés et la méconnaissance des expressions populaires qui « *se complexifient pour mieux rendre compte des réalités sociales.* »⁸⁴ » Quite a hard challenge.

Bibliographie

Ouvrages généraux

- « *Hors-limites – l'art et la vie 1952-1994* », Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
 « *L'art au corps* » Musées de Marseille, réunion des musées nationaux, 1996.
 « *Morceaux Choisis du Fonds National d'Art Contemporain* », Le Magasin, Grenoble, 1995.
 BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Minerve, Paris, 1996.
 SOURIAU, Etienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990.
 WASQUERIEL, Emmanuel (dir.), *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, Larousse-Bordas, Paris, 1999.

Esthétique et sociologie des expressions populaires

- ADORNO, Theodor, « L'industrie culturelle », *Communications*, n°3, Le Seuil, Paris, 1964.
 ADORNO, Theodor, « Mode intemporelle – A propos du jazz », *Prismes - Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris, 1986, p. 103.
 ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, traduction française de Marc Jimenez, Klincksieck, 1989, p. 192-193.
 DUFRENNE, Mikel, « Populaire » in Souriau, Etienne (dir.), *op. cit.*, 1990.
 DURIEUX, Frédéric, « Le tout-culturel, nouvelle censure. » *Libération*, 6 décembre 1999.
<http://www.liberation.fr/quotidien/debats/decembre99/991206a.html>
 FINKIELKRAUT, Alain, *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987.
 FRANK, Thomas, *Un nouveau consensus contre l'ancien – au sujet des cultural studies*, traduit de l'américain par Georges Monry, *Omnibus* n°31, janvier 2000.
 FRITH, Simon, *Art into Pop*, Routledge, London, 1989.
 GANS, Herbert, *Popular and High Culture*, Basic, New York, 1974.
 GUIBERT, Gêrôme, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Mélanie Séteun, Nantes, 1998, 127 p.
 JIMENEZ, Marc, « Editorial Identités / Altérités », in *Harmoniques* « Musiques, identités », Ircam, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, Paris, mai 1987.

- MENGER, Pierre-Michel, « Formes et sens de la production musicale populaire », in *Harmoniques* "Musiques, identités", Ircam, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, Paris, mai 1987.
- MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch*, Denoel / Gonthier, Paris, 1971.
- Revue d'esthétique « *L'art de masse n'existe pas* », 1974, n° 3-4. Paris. 10/18.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif*, Minuit, Paris, 1991, p. 157.

Sur le rock

- ALESSANDRINI, Marjorie, *Le rock au féminin*, Albin Michel / Rock & Folk, Paris, 1980.
- AUBERT, Kathleen, « Grunge », in Wasquieriel E. (dir.), *op. cit.*, p. 250-251.
- BENETOLLO, Anne, *Rock et politique – Censure, opposition, intégration*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- BONNIOL, Marie-Pierre et ROBERT, Philippe, « Les années rouges en France », *Vibrations*, n°9, nov. 1998, p. 39-42.
- BUXTON, David, *Le rock, star-system et société de consommation*, La pensée sauvage, Grenoble, 1985.
- CHASTAGNER, Claude, *La loi du rock*, Climats, Castelnau-Le-Nez, 1998.
- DAUFOUY, Philippe et SARTON, Jean-Pierre, *Pop Music Rock*, Champ Libre, Paris, 1972.
- DION, Michel (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Kimé, 1994.
- FRITH, Simon, *Sound Effects : Youth, leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, Pantheon Books.
- GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, CNRS Editions, Paris, 1994.
- GRAHAM, Dan, « Darcy Lange : le travail et la musique », *Documents sur l'art*, n°11, p. 74.
- GRAHAM, Dan, « Rock my religion », *Ecrits d'artistes*. Le Nouveau musée / Institut, Les presses du réel, Dijon, 1993.
- GRAHAM, Dan, *Rock/music Textes*, Les presses du réel, Dijon, 1999.
- GRAHAM, Dan, « Rock/Raum », interview de l'artiste réalisée à Francfort le 11 février 1994 par Sabine Godefroy et Françoise Valéry, Editions de l'attente, Bordeaux, 1994.
- LUCAS, Jean-Michel, « Du rock à l'œuvre » in Mignon P. et Hennion A. (dir.), 1991.
- MIGNON, Patrick et HENNION, Antoine (dir.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, Vibrations, Paris, 1991.
- NEVEU, Erik, « Won't get fooled again ? Pop musique et idéologie de la génération abusée » in Mignon, P. et Hennion, A. (dir.), 1991.
- O'HARA, Craigh, *The Philosophy of Punk : More than Noise*, AK Press, San Francisco, 1995.
- RAUZIER, Valérie, *Women in punk : the greatest rock'n'roll swindle ?*, mémoire de maîtrise d'anglais, Université Paul Valéry, Montpellier III, dir. Claude Chastagnet, 1998.
- SERVIER, Marie-Berthe, « Pertinence et culture rock : les musiques nouvelles » in Mignon P. et Hennion A. (dir.), 1991.
- SKORPF TORQUE, Henry, *La pop music*, Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1975.
- TEILLET, Philippe, « Une politique culturelle du rock ? » in Mignon, Patrick et Hennion, Antoine (dir.), 1991.

Sonic Youth

- BONNIOL, Marie-Pierre, « Hello Kitten », *Rock Sound* n°13H, mai 2000, p. 36-37.
- CLOUP, Michel, « Contre le sectarisme », *Les Inrockuptibles*, supplément Sonic Youth du n°150, mai 1998.
- EISGRAU, Robin, « Thurston Moore cranks the parent rock », *Paper* n°10, USA, octobre 1995, s.p.
- ELEKES, Laszlo, *Du corps sans organes au Post-Rock*, maîtrise d'arts plastiques, dir. Jean-Claude Moineau, Université de Paris VIII, 2000.
- FOEGE, Alec, *Chaos Imminent. Biographie de Sonic Youth*, Camion Blanc, Nancy, 1995.
- GORDON, Kim in *Purple* n°3. Été 1999, p. 215.
- HANON, Vincent, « Art sonique jeune dentelle » in *Guitare & Claviers* n°196, p. 18-21
- HENRITZI, Michel, interview de Lee Ranaldo in *Revue & Corrigée* n°43, mars 2000.

LOUPIEN, Serge « L'activité sismique de Sonic Youth » in *Libération* du mercredi 8 juillet 1998, p. 36-37
 MOORE, Thurston « Top Ten Thurston Moore's Real Life Rock » in *Artforum*.
 MORRIS, Chris « Sonic Youth Ventures Through 'NYC Ghosts & Flowers' » in site internet Billboard, avril 2000.
 RANALDO, Lee, *Jrnl80s*, Soft Skull Press, New York, 1998.
 ROBERT, Richard, « L'armée des ombres », *Les Inrockuptibles*, supplément Sonic Youth du n°150, mai 1998.
 ROIZES, Philippe, « L'alliance américano-française », *Rage*, n°36, mai 1998.
 SWED, Mark, « Glorious Noise Returns » in site internet *Los Angeles Time*
 ZAHM, Olivier, « D & G Corporate Song », *Purple*, n°12, été 1997, p. 134-136.

Scène musicale new-yorkaise

BONNIOL, Marie-Pierre, « Arto loves art » in *Revue & Corrigée* n°43, mars 2000, p. 43-44.
 BULTEAU, Michel, *Flowers – d'après Warhol*, La Différence, Paris, 1989.
 BRUYN, Eric, « Conversation avec Dan Graham », New York, 23 février 1997, in Graham, Dan, *op. cit.*, 1999.
 CAUX, Jacqueline, « Glenn Branca, du mur de sons électriques à l'orchestre symphonique » in *Art Press* n°220 janvier 1997, p. 52-55
 CHATHAM, Rhys, « Is rock dead ? ». <http://thing.net/audiolab>
 LETORT, Bruno, *Musiques plurielles*, Balland, 1998.
 MARCHAIS, Dominique, « New York Rock » in Wasquieriel E. (dir.), *op. cit.*, p. 428.

Scène artistique californienne

ALBERTINI, Rosanna, « Jim Shaw, rêveries d'un artiste conceptuel », *Art Press* n°223 avril 1997, p. 47-51
 LINDGAARD, Jade, « Experimental jet-set, trash and pop-star », *Les Inrockuptibles* n°227S, du 25 au 31 janvier 2000, p. 66
 BRUGEROLLE, Marie, « Paul Mc Carthy », *Hors-Limites*.
 DEMIR, Anaïd, « Plus punk que kitsch », *Technikart* n°38, décembre 1999.
 KELLEY, Mike, « Missing Time » in *Documents sur l'art*, p. 140
 KELLEY, Mike et OURSLER, Tony in « *Das buch am Dokumenta X.* »
 KREMER, Mark, « Mike Kelley, un miroir faussé de la culture dominante » in *Art Press* n° 183, septembre 1993, p. 16-21.
 MARTIN, Timothy, « Trois hommes et un bébé : avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage. » in catalogue *Hors-limites*.
 PECOIL, Vincent, « Mike Kelley, un art mineur » in *Documents sur l'art*.
 PECOIL, Vincent, introduction à Graham, Dan, *op. cit.*, 1999.
 TRONCY, Eric, « Paul Mc Carthy, le cannibale de Los Angeles », *Art Press* n°187, janvier 1994, p. 26
 LEYDIER, Richard, « Jim Shaw au Casino Luxembourg », *Art Press* n°249, septembre 1999, p. 76-77.
 ARDENNE, Paul, « Les théâtres culturels de Tony Oursler », *Art Press* n°229, novembre 1997, p. 19-24.

Autres

DEITCH, Jeffrey, « It's time for a new vision of contemporary art spaces », interview par Giancarlo Politi in *Flash art New*.
 GAILLOT, Michel, « Du mix au métissage », *L'Animal*, n°4, p. 100.
 GROOS, Ulrike et MULLER, Markus, *Make it Funky – Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Oktagon, Bonn, 1998.
 HEMPTINNE, Pierre, « Autonomie culturelle, autonomie mentale : l'accès aux connaissances par le biais d'un centre de prêt musical », *Réseaux, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, n°85-86-87, Mons, Belgique, 1999, p. 37-49.

- HENRITZI, Michel, interview de Michael Morley in *Revue & Corrigée* n°42, décembre 1999, p. 8-10.
- MILLER, Paul, « Des palimpsestes et de la parataxe, ou comment faire un mix », *Nomad's Land*, automne hiver 1997, Paris, p. 77.
- RESTANY, Pierre, *Les objets-plus*, La différence, Paris, 1989.

Notes

- ¹ Voir l'article de Durieux, Frédéric « Le tout-culturel, nouvelle censure », *Libération* du 6 décembre 1999.
<http://www.liberation.fr/quotidien/debats/decembre99/991206a.html>
- ² Les analyses érudites portant sur le rock portent essentiellement sur sa sociologie, son économie et son inscription dans le champ politique ou d'une histoire de la culture mais plus rarement sur sa poïesis ou son esthétique. Aussi, comme le note Pierre Hemptinne, l'information musicale sur les expressions non savantes est essentiellement constituée de descriptifs privilégiant ce qui peut accrocher, laissant entr'apercevoir une expérience enrichissante et exaltante. La rareté d'études sérieuses sur le sujet est à déplorer, mais également à combler. Hemptinne, Pierre « Autonomie culturelle, autonomie mentale : l'accès aux connaissances par le biais d'un centre de prêt musical » in *Réseaux, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, n°85-86-87, Mons, Belgique, 1999, p. 37-49.
- ³ Dufrenne, Mikel « Populaire » in Souriau, Etienne (dir.) *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., Paris, 1990.
- ⁴ L'intitulé du classement des genres musicaux en Belgique est caractéristique à cet égard, opérant un discernement d'importance entre musiques savantes et musiques non-classiques, soit nos musiques populaires.
- ⁵ Menger, Pierre-Michel « Formes et sens de la production musicale populaire » in *inHarmoniques* « Musiques, identités », Ircam, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, Paris, mai 1987, p. 78.
- ⁶ *Ibid.*, p. 76.
- ⁷ Adorno, Theodor « Mode intemporelle - A propos du jazz » in *Prismes - Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris, 1986, p. 103.
- ⁸ *Ibid.*, p. 105.
- ⁹ *Ibid.*, p. 104.
- ¹⁰ Repris par Shusterman, Richard, *L'art à l'état vif*, Minuit, 1991, p. 157.
- ¹¹ Dwight Macdonald repris par Shusterman, Richard, *op.cit.*, p. 160-161.
- ¹² Gans, Herbert, *Popular and high culture*, Basic, New York, 1974.
- ¹³ Shusterman, Richard, *op. cit.*, p. 144.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 148.
- ¹⁵ Adorno, Theodor, « L'industrie culturelle », *Communications* n°3, Le Seuil, 1964.
- ¹⁶ Graham, Dan, « Rock my religion », *Ecrits d'artistes. Le nouveau musée / Institut*, Les presses du réel, 1993, p. 336-337.
- ¹⁷ Restany, Pierre, *Les Objets-Plus*, La Différence, Paris, 1989, p. 49-50.
- ¹⁸ Adorno, Theodor, « Mode intemporelle », *op.cit.*, p. 109-110.
- ¹⁹ Harrington, Jeff in Chatham, Rhys « Is rock dead ? ». <http://thing.net/audiolab>
- ²⁰ Shusterman, Richard, *op. cit.*, p.13.
- ²¹ *Ibid.*, p. 173.
- ²² *Ibid.*, p. 121.
- ²³ Shusterman, Richard, *op. cit.*, p. 93-94.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 151.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 137.

²⁶ Shusterman, Richard, *op. cit.*, p.151.

²⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁸ Lucas, Jean-Michel, « Du rock à l'oeuvre » in Mignon, Patrick et Hennion, Antoine (dir.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, Vibrations, Paris, 1991, p. 78.

²⁹ Teillet, Philippe, « Une politique culturelle du rock ? » in Mignon, Patrick et Hennion, Antoine (dir.), *op. cit.*, p. 220.

³⁰ Nous vous renvoyons aux récents ouvrages de Chastagner, Claude, *La loi du rock*, Climats, Castelnau-Le-Nez, 1998 et Benetollo, Anne, *Rock et politique - Censure, opposition, intégration*, L'Harmattan, Paris, 1999.

³¹ Shusterman, Richard, *op. cit.*, p. 165.

³² *Ibid.*, p. 163.

³³ *Ibid.*, p. 166.

³⁴ La discographie complète est disponible sur internet. <http://www.evol.org/disco.html>

³⁵ Sonic Youth draine un public numériquement significatif à ses concerts, lui arrivant régulièrement d'être programmé dans des grandes structures d'accueils de type Zénith, ainsi que dans de grandes tournées collectives de rock. De même, les membres du groupe sont apparus sous forme de caricature dans un épisode du dessin-animé The Simpsons, apparition qui signifierait en cela une certaine notoriété.

³⁶ De l'avis général, le « It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back » de Public Enemy et le « Daydream Nation » de Sonic Youth furent les deux albums les plus influents produits à New York en 1988, de même que, selon Gary Gersh, Sonic Youth est le groupe le plus influent de la musique américaine de la dernière décennie. Foege, Alec, *Chaos Imminent*, biographie de Sonic Youth, Camion Blanc, Nancy, 1995. p. 188-190.

³⁷ Morris, Chris « Sonic Youth Ventures Through 'NYC Ghosts & Flowers' » in site internet Billboard, avril 2000.

³⁸ Foege, Alec, *op.cit.*, p. 6.

³⁹ Brian Eno cité par Swed, Mark « Glorious Noise Returns » in site internet *Los Angeles Time*.

⁴⁰ Cet apport a également été avancé par des musiciens comme David Grubbs, Michael Morley ou Jim O'Rourke. De ce dernier, Thurston Moore indique qu'il est représentatif d'une génération plus jeune que celle de Sonic Youth, « attirée et informée des notions de la musique académique, avant-garde et contemporaine, tout en étant passionnée par les grands morceaux de Van Dyke Parks ou des Sparks. » Cité par Morris, Chris, *op.cit.*

⁴¹ Le double album, « Goodbye to the 20th century » (SYR4) où Sonic Youth fait des reprises de Cage, Ono, Reich, Tenney, Wolff.

⁴² Loupien, Serge « L'activité sismique de Sonic Youth » in *Libération* du mercredi 8 juillet 1998, p. 36-37.

⁴³ Foege, Alec, *op.cit.*, p. 125.

⁴⁴ Un critique du *Melody Maker* et Simon Frith du *Sunday Times* cités par Foege, Alec, *Chaos Imminent*, biographie de Sonic Youth, Camion Blanc, Nancy, 1995, p. 97.

⁴⁵ Hormis pour la pochette de l'album « Daydream Nation » reprenant deux peintures de Gerhard Richter, titrées « Kerze ».

⁴⁶ Thurston Moore cité par Loupien, Serge, *op.cit.*

⁴⁷ Interview de Lee Ranaldo par Michel Henritzi in *Revue & Corrigée*, n°43, mars 2000, p. 11.

⁴⁸ Les membres de Sonic Youth choisissent leurs premières parties de concert – le plus souvent des acteurs de la scène avant-garde, improvisée ou plus généralement expérimentale –, montent des programmations dans des clubs new yorkais, organisent des expositions de groupes et produisent des disques. Les références sont toutefois bien trop nombreuses pour être énumérées de manière exhaustive. Il est à noter toutefois qu'ils ont récemment établi des programmations au Tonic (NYC) et l'espace Mu à Eindhoven (NL) avec des ouvertures sur les arts plastiques. Aussi, leurs labels discographiques ont pour nom Ecstatic Peace (Thurston Moore), Smells Like (Steve Shelley) et SYR (Sonic Youth).

- ⁴⁹ L'ironie de Sonic Youth vis à vis du rock prend plusieurs formes : déclarer qu'ils se droguent à la mayonnaise, porter des tee-shirts de Bruce Springsteen, se faire filmer en train de mettre leurs lentilles de contact plutôt qu'en posture de débordements dionysiaques, réaliser un pastiche de leurs propres tics musicaux dans le clip de « Titanium Exposé », etc.
- ⁵⁰ Madonna était alors devenue, en l'espace d'un an, la première mégastar féminine de la pop music, une force culturelle – et économique – mondiale avec laquelle il fallait compter.
- ⁵¹ Foege, Alec, *op.cit.*, p. 164-165.
- ⁵² « Dirty » comme allusion au style grunge émergent dont Sonic Youth serait, par son exploration des textures, des parents. Kathleen Aubert donne de ce terme une définition complète dans l'ouvrage *Le siècle rebelle*, Wasquieriel E. (dir.), Larousse-Bordas, Paris, 1999.
- ⁵³ Mike Kelley cité par Foege, Alec, *op. cit.*, p. 185. La performance en question se nomme « Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood » et date de 1990.
- ⁵⁴ Pécoil, Vincent « Mike Kelley, un art mineur » in *Documents sur l'art*, p. 130-133.
- ⁵⁵ Nous gardons les dénominations américaines.
- ⁵⁶ Kremer, Mike « Mike Kelley, un miroir faussé de la culture dominante » in *Art Press*, n° 183, septembre 1993, p. 18-20.
- ⁵⁷ Graham, Dan, *Rock my religion*, *op. cit.*
- ⁵⁸ Moles, Abraham, *Psychologie du kitsch*, Denoel / Gonthier, Paris, 1971.
- ⁵⁹ Frith, Simon, *Sound Effects : Youth, leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, Pantheon Books.
- ⁶⁰ Graham, Dan « Rock/Raum », interview de l'artiste réalisée à Francfort le 11 février 1994 par Sabine Godefroy et Françoise Valéry, Editions de l'attente, Bordeaux, 1994, p. 7-9.
- ⁶¹ Pour California Institute Of The Arts. Mike Kelley et Tony Oursler y étudièrent au milieu des années soixante-dix.
- ⁶² Bruyn, Eric « Conversation avec Dan Graham », New York, 23 février 1997, in Graham, Dan, *Rock/Music textes*, Presses du Réel, Dijon, 1999, p. 74-75.
- ⁶³ Et au-même titre qu'Arto Lindsay ou Brian Eno, ce dernier étant le créateur de la méthode Oblique en production.
- ⁶⁴ Thurston Moore cité par Cloup, Michel « Contre le sectarisme » in *Les Inrockuptibles*, supplément Sonic Youth, n°150, mai 1998, p. XII.
- ⁶⁵ Glenn Branca cité par Caux, Jacqueline, « Glenn Branca, du mur de sons électrique à l'orchestre symphonique » in *Art Press*, n°220 janvier 1997, p. 52-55.
- ⁶⁶ La série SYR (pour Sonic Youth Records) publiée par le groupe présentent quelques traces de ces sessions.
- ⁶⁷ Kim Gordon joue dans les groupes Free Kitten et Harry Crews, Steve Shelley dans Mosquito, Cat Power et Two Dollar Guitar, Lee Ranaldo avec The Ex, Epic Soundtrack, William Hooker et Thuston Moore dans Dim Stars mais aussi avec Cecil Taylor et Merce Cunningham.
- ⁶⁸ Olivier Zahm, « D & G Corporate Song » in *Purple*, n°12, été 1997, p. 134-136.
- ⁶⁹ Adorno, Theodor, « Mode Intemporelle », *op.cit.*, p. 104.
- ⁷⁰ Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Minerve, 1996, p. 69-72.
- ⁷¹ Lee Ranaldo cité par Henritzi, Michel in *Revue & Corrigée*, n°43, mars 2000.
- ⁷² Lee Ranaldo cité par Hanon, Vincent « Art sonique jeune dentelle » in *Guitare & Claviers*, n°196, p. 18-21.
- ⁷³ Nous vous renvoyons à la description de la lutherie inhabituelle du groupe et de son jeu insolite, ainsi qu'à la définition de la musique expérimentale par Heinz-Klaus Metzger (1958), citée par Bosseur, Jean-Yves, *op.cit.*, p. 56-57.
- ⁷⁴ Souriau, Etienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., 1990.
- ⁷⁵ Foege, Alec, *op. cit.*, p. 16.
- ⁷⁶ Kim Gordon cité par Foege, Alec, *op. cit.*, p. 41.
- ⁷⁷ Lee Ranaldo cité par Hanon, Vincent « Art sonique jeune dentelle » in *Guitare & Claviers*, n°196, p. 18-21.

⁷⁸ Dans la mesure où les membres du groupe « ont su prendre des risques, accepter de continuer leurs recherches dans de nouveaux territoires, en des lieux inconnus de prime abord », même si un style Sonic Youth, en tant qu'entité culturelle dominante fonctionnant désormais sur le mode de l'exécution, existe. Elekes, Laszlo, *Du corps sans organes au Post-Rock*, maîtrise d'arts plastiques, dir. Moineau J.-C., Université Paris VIII, janvier 2000, p. 103-104.

⁷⁹ Si l'on considère que le rôle de cette discipline est de distribuer à tous ce qui, pour l'instant, est le privilège de quelques uns en opérant la distinction définie par Bourdieu, c'est à dire en supprimant le mauvais et en visant à la qualité et à la richesse sémantique.

⁸⁰ Servier, Marie-Berthe, « Pertinence et culture rock : les musiques nouvelles » in Mignon, Patrick et Hennion, Antoine (dir.) *Rock, de l'histoire au mythe*. Anthropos, Vibrations, Paris, 1991, p. 75-79.

⁸¹ Menger, Pierre-Michel « Formes et sens de la production musicale populaire » in *inHarmoniques* « Musiques, identités », Ircam, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, Paris, mai 1987, p. 86.

⁸² Shusterman, Richard, *op. cit.*, p. 139.

⁸³ Qu'il s'agisse de la communauté avant-garde new-yorkaise ou de l'industrie du rock.

⁸⁴ Hemptinne, Pierre, *op. cit.*

Marie-Pierre BONNIOL est directrice du *Nouveau Casino*, Paris.
mpb@seteun.net