VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 1 | 2013

Écoutes

« Écouter avec les yeux » : sur quelques problèmes de l'intertextualité radicale

Listening With their Eyes: Problems for Radical Intertextuality

Theodore Gracyk

Traducteur : Alexandre Tanase

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3724>

DOI : 10.4000/volume.3724

ISSN : 1950-568X

Cet article est une traduction de :

Listening With their Eyes: Problems for Radical Intertextuality - URL : <https://journals.openedition.org/volume/3633> [en]

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 23-44

ISBN : 978-2-913169-34-0

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Theodore Gracyk, « « Écouter avec les yeux » : sur quelques problèmes de l'intertextualité radicale », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2015, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3724> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3724>

Tous droits réservés

« Ils écoutent avec leurs yeux » : sur quelques problèmes de l'intertextualité radicale

par

Theodore Gracyk

Université d'État du Minnesota (Moorhead)

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Alexandre Tanase

Résumé : Tout produit culturel implique des pré-décesseurs et des influences, et la musique populaire ne déroge pas à cette règle. Dans le cas du rock, le sens d'un disque ou d'une chanson ne dépend donc pas moins de l'intertextualité que dans celui de tout autre cas de communication signifiante. Cet article soutient qu'il faut refuser la position radicale selon laquelle tout lien intertextuel est d'égale importance. Si cela était vrai, alors l'expérience consistant à écouter de la musique n'aurait plus qu'une importance limitée pour en déterminer la signification. L'auteur défend une version moins radicale de l'intertextualité : prenant le rock comme exemple de musique populaire, il montre que cette version moins radicale rend mieux compte de la raison pour laquelle les amateurs de rock écoutent cette musique.

Mots-clés : *adaptation – appropriation – emprunt, esthétique, écoute – auditeur, création collective – interaction, reprise – pastiche – parodie, intertextualité (musicale), philosophie, réception, représentation (visuelle), texte.*

Abstract: Every cultural product has antecedents and influences, and popular music is no exception. Consequently, the meaning of a rock song or recording is no less intertextual than any other meaningful communication. This paper argues that we should resist the racial conclusion that every intertextual link is of equal importance, for if that is the case then the experience of listening to music is of limited relevance to its meaning. Focusing on rock music as an example of popular music, the paper argues that a less radical intertextuality makes better sense of why fans listen to rock music.

Keywords: *adaptation – appropriation – borrowing, aesthetics, collective creation – interaction, cover version – pastiche – parody, intertextuality (musical), listening – auditor, philosophy, reception, representation (visual), text.*

MTV ne passait que des groupes chevelus, et on voulait qu'ils acceptent nos morceaux...

Les gens écoutaient avec les yeux, au lieu de leurs oreilles.

Chip Z'Nuff des Enuff Z'Nuff in Ali 1997 : 119.

La signifiante d'un échantillon

de musique populaire – et de toute communication insérée dans un ensemble culturel – dépend des liens intertextuels qu'il entretient avec d'autres textes signifiants. Pour paraphraser Paul Ziff : le sens d'une chanson ou d'un disque dépend de la signification d'une variété d'autres chansons ou disques dans la même langue (Ziff 1967 : 7). « La langue » ce sera, dans la suite de cet article, ce vaste mouvement de musique populaire que l'on range sous le nom de « rock ». L'idée est alors, en un mot, la suivante : l'intertextualité est tout aussi nécessaire pour dégager le sens d'une chanson de U2 que pour comprendre un texte de la grande tradition, celui du cycle wagnérien par exemple. Toutefois, dans le cas de U2, l'intertextualité met la chanson en rapport avec un ensemble disparate de textes, au rang desquels figure une gamme importante de textes visuels et d'objets matériels. Ainsi, le sens de « The Fly » (1991) n'est pas séparable du type de lunettes de soleil portées par Bono pendant le *ZOO TV Tour*. On peut conclure d'un exemple comme celui-ci que texte musical et non-musical ont une importance équivalente pour déterminer le sens d'une chanson ou d'un concert de rock. Toutefois, si l'intertextualité auditive ne présente pas d'importance particulière, alors écouter la musique n'a pas non plus de statut à part quand il s'agit de la comprendre. Ainsi, Lawrence Grossberg remarque que pour une grande partie des *popular music studies* « cela ne semble faire aucune

ou presque aucune différence [...] que l'objet étudié soit de la musique » (Grossberg 1999 : 106).

Cet article essaye de remettre en question l'idée selon laquelle écouter les propriétés auditives du rock est accessoire pour qui veut le comprendre. On mobilisera dans ce but la philosophie du langage du ^{xx}e siècle, et plus particulièrement les débats relatifs au holisme de la signification, également connu sous le nom de holisme sémantique, sur lequel semble s'appuyer l'une des principales approches de l'intertextualité que j'appellerai la thèse de l'intertextualité radicale. Cette dernière approche n'est pas probante, car elle revient à nier la possibilité même de communiquer de façon signifiante.

L'intertextualité radicale consiste à tenir ensemble les trois thèses suivantes :

1. Tout texte imite des textes précédents, et « porte » en un sens sur ces textes. Et puisque nous n'aurons jamais accès à l'ensemble des textes mis en jeu, le sens de n'importe quel texte est fondamentalement indéterminé. Terry Eagleton résume ainsi cette idée : le texte moderne « est une galaxie plurielle, diffuse [...] [et] chaque mot, phrase ou segment est une reprise d'autres écrits [...] Un écrit n'a pas de frontières clairement définies : il déborde constamment sur les œuvres regroupées autour de lui et fait naître des centaines de perspectives différentes qui s'estompent et disparaissent. »

« Ils écoutent avec leurs yeux »

(Eagleton 1983 : 137) Eagleton parle ici de la littérature - son propos peut toutefois être étendu à d'autres media.

2. Parmi les différentes « œuvres regroupées autour de lui », aucune ne contribue plus qu'une autre à la construction du sens d'un texte : il n'y a pas de « hiérarchie de "niveaux" textuels décidant de ce qui est plus ou moins significatif. » (Eagleton 1983 : 137)
3. La « mort de l'auteur », théorisée par Barthes et à laquelle on fait souvent référence. Barthes résume ainsi cette notion : « il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur. » (Barthes 1968 : 45¹)

Je soutiens pour ma part une version modérée de l'intertextualité radicale, qui rejette la deuxième thèse, et modifie les deux autres. Admettre que « l'auteur » (le musicien) et « le lecteur » (ici l'auditeur) sont d'égale importance dans la détermination du sens me semble à la fois plus plausible, et préférable d'un point de vue pragmatique. J'ai essayé de montrer ailleurs qu'il est important d'attribuer des intentions ainsi qu'un contexte culturel aux musiciens qui « écrivent » des énoncés musicaux (Gracyk 2001 & 2007). Ma cible sera donc ici la deuxième des trois thèses de l'intertextualité radicale.

L'intertextualité radicale et l'écoute

Richard Middleton fait le diagnostic suivant : si « les *cultural studies* ignorent [la musique], c'est qu'elles sont tenues en respect par son caractère

particulier. » (Middleton 1990 : v). (On peut considérer cette absence comme la victoire, sur le plan théorique, du grand « I hate music/ It's got too many notes² » des Replacements.) Mais ce refus, des tenants de l'intertextualité radicale, d'accorder à l'intertextualité musicale une importance particulière aboutit malheureusement à l'idée selon laquelle les amateurs de rock ne répondent pas à la musique comme musique, et que la plupart d'entre eux n'écoutent pas le rock en raison de ses propriétés musicales spécifiques. Les chansons et les disques ne font que tenir une position dans le jeu culturel. Cette façon de voir renforce le stéréotype selon lequel le rock n'offre pas d'intérêt sur le plan musical.

David Shumway revendique explicitement cette conséquence de l'intertextualité radicale : « Je ne me contente pas simplement de dire que le rock est une forme musicale impure ; j'affirme même que le rock n'est pas principalement une forme musicale. » (Shumway 1991 : 759) Shumway généralise ici ce qu'un critique affirme au sujet des Pretenders : « la clef pour comprendre la musique des Pretenders n'a jamais été leur musique. » (Carson 1981 : 93) Mais si ceux qui écoutent du rock ne répondent pas en fait à la musique, alors l'écoute n'a aucune priorité quand il s'agit de tisser des liens intertextuels. Roxy Music, ce peut être aussi seulement leurs pochettes d'albums, et il n'est plus possible de critiquer John Taylor, le bassiste de Duran Duran, quand il dit : « Dans la pop, le photographe est quelqu'un d'important. A l'époque où Duran Duran s'est mis à faire des disques, les vidéos étaient encore plus importantes... Roxy Music a eu de l'importance pour

les groupes anglais post-années 1970, à cause des pochettes de leurs albums. » (Cohen 194 : 137) Pour ma part, j'ai toujours aimé la voix de Brian Ferry et les soli de Phil Manzanera.

Shumway nous encourage ainsi à considérer le rock non pas comme de la musique, mais comme « une pratique culturelle historiquement située », qui mêle de façon unique des éléments sociaux particuliers, comme par exemple la culture jeune des années 1950 et suivantes, et des développements technologiques divers (Shumway 1991 : 755). C'est ainsi que malgré un intérêt musical relativement limité et une météo plutôt déplorable, le Woodstock originel est réinterprété de nos jours comme la rencontre complexe entre la culture jeune et la technologie moderne (Shumway 1991 : 754). Je reconnais bien évidemment ce que le mythe de Woodstock doit à l'éternel retour de l'événement dans le documentaire qui a suivi, mais Shumway va plus loin : pour lui, c'est l'ensemble de cet agencement de musique, de gens, et de documentaire qui constitue un « cas » de rock and roll. Autrement dit, Woodstock n'est pas un festival de rock, dont on a par ailleurs un documentaire. En fait, Woodstock est un cas paradigmatique de rock and roll précisément parce qu'on y retrouve à la fois la culture jeune et sa diffusion par le biais de l'image. Woodstock, par ailleurs, est aussi un exemple remarquable de la pratique culturelle consistant à faire dialoguer public et interprètes dans le cadre d'un événement participatif. Dans les termes de Barthes, on pourrait dire que Woodstock était un texte « scriptible » (qui engage le public à « écrire » son propre texte par assemblage) plutôt qu'un texte « lisible » (fait pour que le public se concentre sur

ce que l'auteur a voulu signifier). Tout cela est discutable – comme si le festival n'eût pas été un festival rock si la foule avait été moindre, si elle s'était mieux conduite et avait eu une place moins importante dans le documentaire.

Comme le montre le champ spécialisé des *Madonna studies*, une autre tendance consiste à considérer que ce sont les interprètes qui constituent le texte central, et sont porteurs de la signification (Shumway 1991 : 765). Madonna et R.E.M. sont porteurs de significations spécifiques, « différentes de celles des autres groupes ou interprètes de rock & roll » (Shumway 1991 : 760). Mais « artiste » ici ne veut jamais dire l'être humain en chair et en os, mais une autre construction intertextuelle : « Madonna [...] est un réseau de significations intertextuelles qui s'affranchit des frontières médiatiques, "elle" est le signe constitué par la télévision, le cinéma, les disques, la presse et l'industrie publicitaire. » (Fiske 2011 : 110) Madonna, c'est l'espace intertextuel mettant en jeu « l'agrégat de l'ensemble [de ses apparences] et une part essentielle des lectures faites par chacun ». On peut aussi reprendre l'exemple des magnifiques analyses de Pamela Wilson au sujet des significations multiples de la *persona* construite par Dolly Parton (Wilson 1995). On n'y trouvera malheureusement pas un seul mot indiquant que le fait de chanter ou d'être musicienne joue un quelconque rôle dans la construction intertextuelle qui a pour nom Dolly Parton.

De plus, l'intertextualité générale devient plus importante que l'intertextualité *spécifique*³. Bien que le clip de Madonna pour « Material Girl » soit l'hypertexte d'une fameuse scène où l'on voit Marilyn Monroe danser et chanter, Fiske consi-

« Ils écoutent avec leurs yeux »

dère que l'on peut se passer de ce texte source. En effet, le clip « fait référence à l'imagerie de la star blonde et sexy au sein de notre culture [...] et aux liens intertextuels avec tous les autres textes qui participent ou se servent de ce que peut signifier "une blonde" dans notre culture » (Fiske 2011 : 109). Or dire cela nous fait passer des détails textuels aux types symboliques. Cela reviendrait à dire, si l'on suit ce raisonnement, qu'un clip de Lenny Kravitz reprend et emploie tous les textes en rapport avec « le » mâle afro-américain aux États-Unis. La présence de Heather Graham dans le clip de « American Woman » en 1999 semble ainsi, en raison de ses connotations sexuelles et raciales avoir autant de rapport intertextuel avec *Naissance d'une Nation* qu'avec *Austin Powers* : L'espion qui m'a tirée (qui constitue son contexte intertextuel spécifique), ou la chanson d'origine des Guess Who dont Kravitz fait une reprise.

C'est ce que défend la deuxième thèse de l'intertextualité radicale. La musique n'est qu'un terrain à partir duquel on peut explorer toute une gamme de textes associés, qui sont *tous* également pertinents pour saisir les significations d'une musique. Mais si tout lien intertextuel est d'importance égale, alors l'aspect proprement musical de la musique n'a qu'une importance limitée dans la prise en compte du sens qu'elle peut avoir. La découverte *musicale* n'a pratiquement aucun rôle à jouer dans la découverte du sens, et rend sans intérêt tout ce qui échappe au commentaire textuel (puisque seul le réseau intertextuel est porteur de sens, et non les détails qui échappent à ce réseau). Le sens que l'auditeur a de la forme musicale, ou son intérêt pour toute une profusion de détails à jamais inef-

fables n'ont plus, ou très peu, de signification⁴. La signification émerge à partir du moment où l'on peut localiser une chanson ou un disque au sein d'un bagage [*apparatus*] culturel plus large, et lui assigner une place parmi le jeu de textes en cours. Si un autre « texte » ou type de discours s'était formé à partir de la rencontre des mêmes éléments, comme l'évolution technique ou la culture jeune, ce texte aurait été entièrement équivalent au rock and roll. Imaginons par exemple qu'Elvis ait été un catcheur professionnel, et que le catch ait joué – en tant que pratique culturelle diffusée par les différents canaux des médias de masse – le même rôle qu'a historiquement joué la musique que nous appelons le rock. Ce « texte » aurait alors la même fonction que le rock, puisqu'il aurait la même *signification*. On peut dire par conséquent que l'intertextualité radicale traite la musique existante comme le prétexte du rock, non comme son texte.

Le holisme global

Il m'arrivait d'aller à des interviews où, littéralement, on ne parlait pas d'une seule chanson. J'ai alors compris que certains s'intéressaient à nous non pas pour notre musique, mais pour le symbole que représentait Living Colour.

Vernon Reid, guitariste de Living Colour dans
Breskin 1993

Ce qui m'ennuie probablement le plus dans ma relation avec les médias ou les critiques, c'est leur absence d'intérêt pour la musique elle-même [...] : la discussion ne porte que rarement sur la musique ou le travail d'écriture des chansons. A lire la presse, on a l'impression que ce sur quoi je travaille en fait est accessoire.

Ani DiFranco dans Hamilton 1997 : 150

L'un des principaux enseignements de l'ethnomusicologie est que la musique est une pratique culturelle signifiante, parce qu'elle est un élément essentiel « grâce auquel les individus sont collectivement poussés à penser et s'organiser eux-mêmes » (Shepherd 1991 : 113).

Si l'on va au concert ou en club, c'est souvent parce qu'il s'agit d'arènes sociales, d'endroits où il faut être vu, plutôt que de lieux où l'on peut entendre de la musique. Dire cela n'est pas une critique : la musique a joué un rôle culturel ancillaire pendant des millénaires avant d'obtenir suffisamment de prestige pour exiger de nous une attention esthétique sans partage – et dans de nombreux contextes, la musique ne reste qu'un accompagnement de l'événement principal.

Je souhaiterais néanmoins remettre en question la position de Shumway quand il affirme de façon hyperbolique que le rock « n'est pas principalement une forme musicale ». Comme Peter Van der Merwe l'a dit au sujet du blues, son triomphe au royaume de la musique populaire laisse par ailleurs « la question musicale sans réponse » :

« Il est possible que les adolescents des années 1950 qui écoutaient du rock and roll aient exercé leur tout nouveau pouvoir d'achat, et aient exprimé leur rébellion face aux valeurs bourgeoises de leurs parents. Mais ils ont aussi montré qu'ils aimaient le blues à 12 mesures, les notes bleues, un certain type de syncope et certains contours mélodiques. » (Van der Merwe 1989 : 214)

Précisément : ses qualités musicales font des réponses au rock un assemblage de traditions musicales apparentées qui se chevauchent. Parmi les plaisirs essentiels que donne le rock, il y a le

plaisir musical. Il m'est impossible d'abandonner au nom d'une théorie ma conviction que toute étude du rock, de sa puissance et de sa popularité, doit accorder une place centrale à l'expérience auditive de la musique – le fait de l'écouter en étant attentif à ses *spécificités*. L'intertextualité radicale, je le crains, implique au contraire que l'écoute n'a qu'une importance marginale pour comprendre la puissance de la musique rock et la façon dont elle a été reçue.

J'ai indiqué plus haut que mon principal problème avec l'intertextualité radicale porte sur sa deuxième thèse, qui implique un holisme de la signification. Le holisme affirme que la signification de chaque parole ou de chaque texte ne se constitue que relativement à son rôle au sein de la totalité de la langue : « La signification d'un énoncé dépend pour être constituée de sa relation à tous les autres énoncés de la langue. » (Peacocke 1997 : 227⁵) Beaucoup de tenants du holisme global reconnaissent de surcroît l'importance des relations d'un énoncé au domaine non-linguistique. Mais le point important est que c'est le *système* qui est signifiant, plutôt que les unités qui le composent⁶. Ce holisme global, qui représente la plus radicale des versions du holisme, sous-tend la seconde thèse de l'intertextualité radicale. Contre le holisme global, je soutiens une position plus modérée, le holisme local, et corrélativement je milite pour un appel limité à l'intertextualité. Le holisme local affirme que la signification d'une expression ou d'un énoncé dépend de la signification de *quelques* autres énoncés ou paroles dans la même langue⁷. Admettre que le holisme local est plus plausible que le holisme global permet alors

« Ils écoutent avec leurs yeux »

d'affirmer que l'intertextualité *musicale* est prioritaire pour une écoute signifiante.

Pour un holisme local

Cela fait longtemps que l'on accuse les textes « lisibles » de situer le sens dans un monde hors de portée (en l'occurrence le monde intérieur, *privé*, de l'intention artistique). Je ne suis pas convaincu que toute référence à l'intention de l'artiste pose ce problème, mais je crains que ce soit le cas pour les études qui privilégient les textes « scriptibles ». L'intertextualité radicale fait appel soit au système entier (avec pour conséquence de mettre la signification hors de portée sur un plan synchronique, abstrait), soit à la « réécriture » que met en œuvre tout lecteur, cela en vue de s'assurer un fondement temporaire pour la signification. Mais cet accent mis sur le rôle du public pose au holisme global un problème bien connu, qui se pose donc aussi à l'intertextualité radicale.

Examinons l'idée selon laquelle les différences entre *artistes* sont fondamentales : « tandis que la plupart des auditeurs de "Radio Free Europe" n'ont aucune idée de ce dont parle la chanson, ils ont en revanche déjà saisi ce que R.E.M. veut dire, au sens de groupe distinct de tous les autres groupes ou musiciens de rock & roll. » (Shumway 1991 : 760). Or le chant de Michael Stipe était si inarticulé sur les premiers disques de R.E.M. qu'il revenait à chacun d'essayer de deviner quels étaient les mots qu'il prononçait. Nous sommes donc invités à conclure que, comme pour un opéra dans une langue étrangère, le public sait que les mots ont un

sens et cherchent à identifier un « récit » dans la performance. On suppose généralement que c'est l'image du groupe qui apporte cette signification narrative. La « signification » de cette image, en retour, n'émerge qu'en relation avec l'ensemble du bagage propre au rock and roll.

Si l'on prend pour argent comptant cette théorie, se pose alors la question de savoir comment un holiste global peut avoir jamais compris une quelconque signification. La notion d'intertextualité présuppose que les membres du public arrivent à trouver la signification de l'œuvre, tout en semblant par ailleurs nier la possibilité même de ne jamais *entrer* dans une langue « étrangère ». Cette objection a été faite en réponse à Quine, qui défend le holisme à partir de l'exemple devenu classique du linguiste immergé dans une culture étrangère et qui doit rédiger un manuel de traduction. Quine soutient le holisme global en affirmant que deux manuels de traduction incompatibles entre eux peuvent néanmoins traduire de façon également efficace la langue d'origine. Quine en déduit qu'il n'y a jamais, pour un énoncé dans la langue étrangère, d'énoncé anglais qui lui corresponde « naturellement », et que par conséquent il n'y a jamais de détermination factuelle permettant d'affirmer qu'une traduction est « la bonne ».

Pourtant, le linguiste de terrain décrit par Quine connaît déjà l'anglais et peut articuler des hypothèses complexes en vue d'évaluer des énoncés avec lesquels il n'est pas familier. Il y a là une présupposition que Wittgenstein avait déjà repérée dans la réflexion augustinienne sur les noms propres et la référence, qui écarte trop facilement la question de savoir comment nous sommes jamais entrés dans le

système langagier (Wittgenstein 1953 : Remarque 32). Comment celui qui utilise le langage acquiert-il le contexte lui permettant de procéder à une réécriture scriptible, et encore moins à une interprétation lisible? Pourtant, toute personne qui use du langage est bien à un moment « entrée » dans le langage, pendant son enfance, avec sa langue maternelle. Un enfant d'un an élevé dans un foyer où l'on parle anglais arrive à comprendre un « non » véhément avant de comprendre l'ensemble de la grammaire de l'anglais, ou la société qui l'entoure. Après quelque temps, les amateurs de rock maîtrisent les fondamentaux *musicaux* du rock. Il doit donc y avoir un moyen d'identifier les énoncés comme des unités signifiantes, avec une signification authentiquement stable. Et il doit être possible de le faire avant de maîtriser l'ensemble de la langue (Dresner 200). Si nous étions libres (comme « lecteurs ») de « réécrire » n'importe quel texte, alors nous n'attribuerions jamais aucune signification à aucun texte, de façon à nous guider ultérieurement dans notre exploration du dédale de l'intertextualité⁸.

En un mot, si le holisme global est vrai, alors l'intertextualité radicale qui lui est attachée ne peut expliquer comment qui que ce soit peut déjà commencer à s'intéresser à n'importe quel domaine de la culture populaire. Il doit être possible de dégager *du* sens d'une chanson des débuts de R.E.M. (ou d'un de leur clips, d'un livre particulier, d'un épisode de série télé ou de n'importe quoi d'autre) avant d'être capable de déterminer sa place au sein de l'ensemble du système. Certes, « Losing My Religion » contient des allusions et une polysémie complexe, et dans les faits, les fans n'abordent pas

au début l'ensemble des significations possibles de textes de ce genre. Mais saisir *du* sens, ce n'est pas rien, c'est déjà quelque chose : la compréhension peut être suffisante sans être exhaustive (Genette 1982 : 450). Une théorie de l'intertextualité radicale n'a pas à s'appliquer à l'ensemble des textes rock sous prétexte qu'il nous faudrait utiliser l'intertextualité pour rendre compte de ses textes les plus complexes et les plus intéressants.

Prenons l'exemple de Billy Corgan et de la reprise par les Smashing Pumpkins de « Dreaming ». Comme Pete Townshend, Lou Ree et Johnny Rotten/John Lydon, Corgan est un être intelligent qui peut s'exprimer. Mais il ne prétend pas pour autant avoir l'ensemble de la culture rock dans sa tête. Il faudrait lui poser la question pour s'en assurer, mais on peut raisonnablement penser qu'il a écouté les Beatles et Cheap Trick plus que les Vaselines, et Led Zeppelin plus qu'Aztec Camera. Corgan décrit ainsi le caractère limité de son horizon en tant qu'habitant du Midwest, et son point d'entrée dans le rock :

« On n'a pas passé notre adolescence à sortir, être cool, aller aux concerts... notre seul contact avec la musique alternative c'était les Smith, The Cure et un peu Bauhaus. On ne savait pas qu'il y avait une scène underground, ou un mouvement punk-rock à L.A. La culture qui nous entourait n'était pas propice à l'expérimentation. Ce à quoi elle était propice, c'était des phrases du type : "Je peux pas venir à votre concert, parce que je dois bosser demain à 9 heures." » (Marks 1996 : 56)

Ce qui a formé Corgan sur le plan musical, ce fut la radio. Il est donc bien naturel qu'il ait repris « Dreaming » de Blondie, plutôt qu'une obscure chanson comme « Kidnapper ». La fragmentation

« Ils écoutent avec leurs yeux »

due aux radios commerciales, qui juxtaposent des bouts de musique isolés et sans rapports entre eux, implique que les auditeurs élucident le sens de ces morceaux avec très peu d'éléments concernant leur place dans la culture rock prise dans son ensemble. Ignorant en grande partie la musique qui a poussé certains vers la musique alternative, et coupé de la subculture qui a encouragé cette musique, Corgan a néanmoins « saisi » les implications centrales de la New Wave qu'il entendait. Sa reprise de « Dreaming », lente, menaçante, révèle la face sombre de la chanson, sa part de névrose. De façon ironique, la musique de cette reprise est plus proche de Bauhaus que de Blondie. Ainsi, Corgan a saisi à partir d'un échantillon très limité de la New Wave une partie de ce que cette musique veut dire, tant dans ses aspects légers que dans son côté plus sombre. Corgan n'a pas repéré la situation de ce texte par rapport à tous les autres textes appartenant au même langage. Il l'a simplement suffisamment compris pour avoir bon à un premier niveau.

Un exemple comme celui-ci milite en faveur du holisme local. Comme Quine l'a finalement admis, la signification émerge à partir de « morceaux », ou d'amas relativement modestes, de tel ou tel langage. On ne gagne rien à mobiliser le bagage d'une langue donnée dans son ensemble (Quine 1991). En gros, on ne peut comprendre que la signification de « gift » en anglais est différente de celle de « Gift » en allemand, qu'après avoir observé que l'ensemble des phrases dans lesquelles ces termes apparaissent sont énoncées en relation à des faits très différents : quelqu'un qui parle l'anglais utilisera ce mot à Noël, lors d'un mariage ou encore d'un anniversaire, dans des

phrases parlant de paquets ou d'emballage, tandis qu'un locuteur allemand utilisera ce terme en rapport avec l'arsenic ou la strychnine. On comprend alors que le terme allemand « Gift » signifie « poison », sans avoir de connaissance particulière en chimie organique. De même, la rencontre de Corgan avec Cure ou Bauhaus – en contraste ce qu'il entendait à la radio FM en général – a été suffisante pour lui donner une bonne idée de ce que ces groupes voulaient dire. Et ce qu'ils voulaient dire à un niveau élémentaire ne reposait pas sur la capacité de Corgan à distinguer ces groupes des Germs ou des Vaselines, ou à explicitement saisir le type particulier de rock auquel ils appartiennent.

Certes, recontextualiser un disque peut conduire à produire de nouvelles significations (Gracyk 2001 : 51-66). Mais tous les changements de contexte ne sont pas aussi riches en termes de signification. Le holisme local n'exclut pas la possibilité de meilleures lectures, ou de pires, en particulier lorsqu'il est question, comme chez Quine, de traduire les significations dans une autre langue (Quine 1960). Si, à la suite de Wittgenstein, on admet que ce que nous pensons être une seule langue (l'anglais, par exemple) recouvre en fait une multitude de jeux de langage, il devient plausible de considérer la plupart des métatextes (Genette 1982 : 10) comme des traductions troquées (par exemple quand nous décrivons une musique). Mais pour les locuteurs qui en restent au langage musical, l'écoutant sans y ajouter de nouveau texte, il n'y a pas de « traduction », et par conséquent pas d'indétermination de la signification. On pourrait répliquer que cette expérience est toujours une « réécriture », à cette différence près que le nouveau texte reste un

texte « privé ». Mais soutenir cela implique soit de se replier sur la croyance naïve en un langage privé, soit d'admettre qu'il existe, en principe, une méthode permettant d'exprimer publiquement ce nouveau texte. Il semble alors que la « réécriture » engendre un métatexte rédigé dans une langue différente, et qu'il est alors possible d'évaluer la justesse de la traduction⁹. Postuler des textes musicaux scriptibles n'implique pas que les significations musicales soient à ce point glissantes.

La section suivante aborde de façon plus détaillée un exemple d'intertextualité radicale.

Le problème de substitution

Il n'est pas à la mode de défendre une forme modérée d'intertextualité ainsi que le holisme local, en partie parce que certains des travaux les plus importants sur les musiques populaires présupposent une version radicale de l'intertextualité, et le holisme global qu'elle implique. Certains théoriciens accordent une grande importance au fait que l'on ne peut jamais directement dégager des implications sociales à partir de la musique (Grossberg 1997 : 5, 67). En effet, s'il était possible de le faire, nous n'aurions pas à nous tourner vers le public pour fixer les significations. L'intertextualité radicale affirme que le public construit le texte rock en attribuant à chaque instance de cette musique une place dans le réseau plus large des pratiques culturelles et de leurs présupposés. En un mot, la signification de la musique est toujours fonction du contexte. Mais quelle extension faut-il donner à ce « réseau » d'intertextualité pour donner du sens au

rock ? D'après le holisme global, le réseau s'étend à l'ensemble de la langue. Mais comment tracer une frontière délimitant la « langue » du rock ?

La position de Grossberg implique que cette frontière n'existe pas :

« Considérer le rock and roll comme un ensemble de textes musicaux dont les effets peuvent être lus à la surface ou situés dans la seule relation entre musique et amateur présuppose déjà une interprétation de ce qu'est sa place au sein d'un bagage [*apparatus*] défini associé au rock and roll. Il faut plutôt considérer que les effets et l'identité d'une musique ne peuvent être décrits que dans le cadre de ce bagage, qui associe des fragments épars appartenant à des pratiques sociales, culturelles et matérielles relevant de domaines hétérogènes. » (Grossberg 1984 : 236-237¹⁰)

Grossberg intitule ce bagage « la construction rock » [*rock formation*] (1997 : 16-17). Chez Shumway, cela donne l'idée selon laquelle le rock est une pratique discursive et culturelle, en plus d'être un système de signes (Shumway 1991 : 756).

Cette idée selon laquelle la signification demande comme support la totalité de ce bagage hétérogène (qui inclut, sans s'y réduire, les activités musicales de son public spécifique) pose aux moins trois problèmes distincts. Premièrement, un problème de circularité, qui apparaît quand on essaie de préciser ce qu'est concrètement cette « langue » ou cette « construction rock » qui donne aux textes particuliers leur(s) signification(s). Le holisme global affirme que tout texte de la langue est pertinent pour déterminer la signification de n'importe quel autre texte, et soutient par conséquent l'intertextualité radicale quand elle prétend que les textes individuels n'ont pas de limites clairement définies.

« Ils écoutent avec leurs yeux »

nies. Mais pour que ce texte puisse valoir comme texte, il faut qu'il exemplifie une langue ou une formation discursive. Le statut de texte requiert par conséquent des frontières séparant les différentes langues. Avec le holisme global, le travail consistant à situer les textes au sein d'une langue (c'est-à-dire le travail consistant à déterminer quels autres textes sont pertinents d'un point de vue intertextuel) court le risque de devenir circulaire et dépourvu de sens.

Deuxièmement, se pose la question de savoir *de qui* sont les « descriptions » des effets que produit une musique. Bien que Grossberg choisisse de les ignorer, certaines significations émergent *effectivement* « au sein de la seule relation entre musique et amateur », des significations qui *sont* « lues à la surface » par les amateurs au sein du bon contexte culturel – des significations *qui n'ont même pas à être lues* sans ce contexte. Et notre perspective bien informée sur le plan théorétique leur *substitue des significations différentes* quand nous relions des fragments à la lumière d'un bagage rock plus large. Nos descriptions théorétiquement informées peuvent être une interprétation informée d'un texte sans être une interprétation d'un texte rock. Il s'agit la plupart du temps d'interprétations du bagage culturel ou du langage qui le sous-tend. J'appelle cette difficulté le problème de substitution.

Troisièmement, Grossberg postule l'existence d'un architexte globalisant, évoluant avec l'histoire (ce que Genette nomme « l'architextualité d'un texte », c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales nécessaires à la localisation d'un texte au sein de la totalité des textes – Genette 1982 : 7; 11). Mais

cet appel à l'architextualité désamorce la seconde thèse de l'intertextualité radicale, puisqu'elle accorde une priorité à certaines choses dans le travail d'interprétation. Le « bagage » interprétatif ne peut constituer le cadre de l'interprétation que s'il peut être employé sans référence à l'ensemble des autres textes de la langue – ce qui revient à dire qu'il doit être compris au moyen d'une forme ou d'une autre de holisme local¹¹. Ces trois problèmes requièrent une explication.

Le holisme global : une forme appauvrie d'explication

Le problème de la circularité est familier pour ceux qui connaissent les débats autour de la théorie institutionnelle de l'art (Dickie 1974 & 1984). Car faire de la construction rock ou de toute autre construction culturelle un élément essentiel dans la constitution d'un texte comme appartenant au rock revient à développer une théorie institutionnelle du rock : le rock est tout ce que la construction rock pose comme tel¹². Comme on l'a souvent remarqué, les théories institutionnelles de l'art sont dans l'obligation de rester muettes concernant le type d'œuvres en question. La « définition » est alors creuse dans la mesure où absolument tout peut en constituer une instanciation. Il en va de même pour les arts populaires. Une théorie qui emprunte ses délimitations aux tractations sociales¹³ enlève à la théorie sa capacité à prédire quelles qualités esthétiques auront de l'importance pour le public, facilitant leur incorporation à la construction rock.

On pourrait penser qu'il suffirait de prendre des exemples appartenant sans ambiguïté au rock pour identifier son public, et ensuite de partir du public pour identifier les facteurs contextuels à l'origine du sens. (Le linguiste de terrain imaginé par Quine ne peut définir la signification des expressions employées par les autochtones qu'en interagissant avec eux et en observant leur interaction avec l'environnement qui les entoure). Malheureusement, Grossberg prétend qu'identifier une musique comme appartenant au rock « présuppose déjà une interprétation de ce qu'est sa place au sein d'un bagage défini associé au rock and roll ». Mais si un texte a une signification à l'intérieur d'une langue (à l'intérieur de la construction rock) parce que le public l'interprète déjà à partir de la construction rock, l'on en arrive à l'idée triviale selon laquelle ce que le public rock s'approprie est tout ce que le public rock s'approprie. Il nous faut consulter le public pour savoir quels sont les textes au sein de la construction rock ; mais quand le public consulte lui-même cette construction, le fait-il directement, ou en observant le reste du public ?

Une réponse évidente consisterait à considérer l'architextualité comme un élément essentiel de la signification tout en refusant l'idée que chaque texte est toujours déjà situé au sein d'une langue. Autrement dit, nous devrions admettre qu'il existe bien des genres et des conventions identifiables, dotés de propriétés objectives, avec différents textes illustrant ces conventions à un degré variable. Cependant des choix bien informés en ce qui concerne la présence ou l'absence de ces traits n'impliquent pas de connaître la situation précise du texte musical dans le langage complet.

Par exemple, quand les Beatles apparurent pour la première fois au *Ed Sullivan Show* en février 1964 (événement particulier dans l'histoire du rock s'il en est), le public vit aussi tout au long de l'émission beaucoup de choses qui ne relevaient pas du rock. Des familles entières se retrouvaient pour regarder l'émission ; enfants et parents composaient, d'un point de vue littéral, un unique public. Mais en fait, devant les Beatles, les plus âgés faisaient des plaisanteries sur leurs cheveux, tandis que les amateurs de rock s'identifiaient à leur performance, de la même façon que les membres des Beatles s'étaient eux-mêmes reconnus dans la musique d'Elvis, de Chuck Berry et de Little Richard. Peu d'adolescents ou de pré-adolescents en revanche s'identifiaient aux parades d'animaux, aux saynètes de vaudeville, aux acrobates et aux jongleurs d'assiette. Mais chaque membre du public faisait la distinction entre le rock et ce qui n'en est pas, découvrait par là du sens, sans regarder la construction rock. Car ce bagage était encore en pleine évolution. Si la construction rock est un langage, il faut alors prendre en compte sa capacité d'évoluer¹⁴. Cette évolution implique de pouvoir dévier par rapport à la langue ou la construction de départ. Pour être originaux, les nouveaux textes violent les règles de la langue préexistante.

En somme, il faut être particulièrement sceptique face à toute version faisant de l'intertextualité un *déjà*¹⁵, et qui considère que tout texte est toujours déjà écrit et lu (Barthes 1970 : 134-136). Le public qui regardait les Beatles au *Ed Sullivan Show* savait bien que les Beatles étaient différents des autres groupes filmés durant la même émission, et différents du rock and roll qui se faisait aux États-Unis,

« Ils écoutent avec leurs yeux »

par exemple celui d'Elvis. Les propriétés réelles de cette musique étaient aussi importantes que n'importe quel bagage, car le public avait un contact direct avec cette musique, antérieurement la maturation de la construction rock. Par conséquent, un holisme local (un niveau d'intertextualité moindre que celui du holisme global) devrait parfois suffire à fixer le sens des textes rock, parmi lesquels les textes qui s'éloignent du langage pré-existant.

Contrairement au holisme global, le holisme local soutient qu'il existe des limites à ce que les auditeurs de rock peuvent considérer comme appartenant à ce genre à un moment donné (prenez par exemple la scène de *Retour vers le futur*, quand Marty, le personnage joué par Michael J. Fox, commence à jouer un air de Chuck Berry au bal du lycée et l'enrichit d'un solo de heavy metal à la guitare. Les adolescents dans la salle le prennent pour un type venu de Mars, ce qui, en un sens, est exact). Certaines, au moins, des qualités propres à une musique (et cela peut inclure des propriétés « invisibles » ou imperceptibles comme l'année de l'enregistrement ou la personne qui l'a écrite) sont pertinentes quand il s'agit de la présenter comme un texte rock. Les questions de tempo et de *beat* étaient particulièrement importantes au début pour déterminer si une chanson appartenait au rock and roll (Willis 1990 : 50-52). Il serait stupéfiant d'apprendre que « Try a Little Tenderness » de Bing Crosby puisse être *jamais* considéré par les fans de Led Zeppelin comme du rock. Les fans réagissent aux différences esthétiques, et la relative pauvreté de nos débats verbaux au sujet de ces qualités les rend tout sauf hors de propos. (Tout ce dont on ne trouve pas le

reflet dans d'autres textes n'a pas de signification intertextuelle, et est alors jugé sans pertinence relativement à la signification.)

Le holisme global doit paradoxalement considérer que si Bing Crosby a un quelconque lien intertextuel avec la construction rock, alors il fait partie du bagage rock. Or de tels liens existent : David Bowie se produisit une fois chez Bing Crosby pour une émission spéciale Noël en 1977 (pour une interprétation en duo de « Little Drummer Boy »). Crosby et Otis Redding ont tous deux interprété « Try a Little Tenderness ». Plus d'un universitaire a étudié le fait que les disques d'Elton John se sont mieux vendus que « White Christmas » de Crosby. Ainsi l'enregistrement par Crosby en 1946 de « Don't Fence Me In » de Cole Porter fait tout autant partie du réseau rock que celui de David Byrne en 1991. Il ne faut alors pas être surpris si les théoriciens de l'intertextualité radicale en arrivent à penser que le rock n'est pas principalement une forme musicale.

Prenons un problème étroitement apparenté. La musique rock est l'objet de commentaires verbaux. Puisque le holisme global affirme que tout texte de la langue est pertinent pour établir celui de n'importe quel autre, il s'ensuit que « la langue » qui donne sa signification au rock doit inclure à la fois l'ensemble de la musique rock et tous les énoncés produits en anglais. Il lui faut en outre inclure toutes les propositions faites dans toutes les langues au sein desquelles un commentaire a été fait au sujet du rock.

L'absurdité de cette position apparaîtra mieux si on distingue, dans l'étiquette « musique rock », la signification et la référence. Une description par

l'institution présuppose de délimiter un ensemble d'objets relativement au reste; elle atteint son but quand elle arrive à saisir de façon correcte l'ensemble des cas auquel le terme fait référence. La holisme global trace par exemple une telle limite entre ce qui appartient à une langue et ce qui appartient à une autre langue. Mais un holisme qui embrasserait *l'ensemble* des références intertextuelles efface toute distinction. On peut bien alors parler de « musique rock », parler d'une « construction rock », mais le terme de rock a perdu tout fonction classificatoire. « Musique rock » désigne alors une classe d'objets parfaitement arbitraire. La situation est la même que dans ces ventes aux enchères où les pouvoirs publics mettent en vente des boîtes scellées sans que l'on puisse voir ce qu'il y a dedans. L'acheteur peut faire des offres sur « le contenu de la boîte 42 ». On peut faire référence à ce contenu avec succès au moyen de cette description, mais cette réussite réside entièrement dans notre capacité à isoler la boîte. À part ce qu'on peut deviner grâce aux dimensions de la boîte et à son poids quand on la déplace, nous ne pouvons pas savoir ce qu'il y a dedans; la description n'a aucune signification hors de sa fonction ostensive. Mais une désignation ostensive dont le geste renvoie à tout est un acte vide de signification.

Dans le cadre du holisme global, « rock » fonctionne comme un nom propre plutôt que comme un nom commun. Le terme ne peut rien décrire sans convoquer la langue dans son ensemble, et peut-être tout langage. Une définition ostensive, cependant, n'est utile que s'il existe des manifestations empiriques auxquelles on peut directe-

ment renvoyer. Avec le holisme global, tout ce qui possède un lien intertextuel semble relever de la désignation ostensive. Pire encore, beaucoup de formulations de l'intertextualité radicale nient même cela, car elle nient que le jeu sans fin des textes puisse dénoter une réalité non textuelle. Le holisme global revient en fait à abandonner toute explication de ce qu'est le rock, de ses attraits ou de ce qu'il signifie pour son public¹⁶.

Le holisme local et l'immédiateté du sens

Reprenons pour finir l'idée selon laquelle il n'y a pas d'ordre hiérarchique entre les textes et donc que chaque acte d'interprétation par un membre du public contraint le texte et le constitue, en fixant temporairement sa signification. Ce passage du holisme global vers une théorie de la « réécriture » pose un problème de substitution.

L'intertextualité radicale affirme que les significations restent indéterminées tant que le public ne les a pas fixées. Or puisque la construction rock engendre trop de liens intertextuels pour que les musiciens ou les producteurs puissent maîtriser les lectures produites par les auditeurs (deuxième thèse), alors toute « lecture » est nécessairement sélective et partielle, *constituant* ou co-crédant le texte (troisième thèse). Fiske note ainsi que les fans les plus jeunes de Madonna n'ont jamais vu de films de Marilyn, et que celle-ci ne joue donc aucun rôle dans leur façon d'interpréter le clip de « Material Girl ». Il semble donc que les jeunes fans doivent interagir avec un texte (ou une imagerie)

« Ils écoutent avec leurs yeux »

qui n'est pas celui des fans plus âgés qui ont vu Marilyn chanter « Diamond's Are a Girl's Best Friend ».

Le holisme global, on s'en souvient, fonde l'idée suivante : si l'intertextualité radicale est vraie, alors la « réécriture » par le public se substitue à l'auteur du texte, dont le travail, de toute façon, n'était que la suture de plusieurs autres textes. En toute logique, une attaque contre cette conséquence constitue du même coup une attaque contre sa prémisse. Ainsi, la conséquence, à savoir que le public fixe la signification au moyen d'une « réécriture » permet de mettre à l'épreuve l'intertextualité radicale et le holisme global.

C'est là ma dernière objection : la « réécriture » ne fixe en fait rien du tout, car cet acte implique de substituer un second « texte » à la musique même. Et, de façon surprenante, il ne saurait s'agir ici d'un texte individuel (qu'il s'agisse de l'artiste, d'une chanson ou d'un disque), car selon le holisme global il n'est pas possible d'isoler un texte en particulier comme étant porteur du sens. L'interprétation devra alors porter sur des *types* abstraits plutôt que sur des instances ou des incarnations de ce type. Pour Grossberg, ainsi, le but est de décrire « les effets spécifiques (et la popularité) de formes particulières de rock and roll ». (1984 : 226) En conséquence, pour la musique ou tout autre système de signes, l'unité fondamentale de signification doit être celle d'un type : ce que nous interprétons, c'est la structure de la construction rock en général, pas des enregistrements, des chansons ou des performances pris en particulier. (On se souvient que Saussure nous invitait à nous intéresser au mot « chat », *où qu'il apparaisse*, plutôt

qu'à une de ses instances particulières. Grossberg nous invite ainsi pour sa part à étudier la langue, la construction rock, plutôt que des actes de communication pris individuellement). Bien sûr, ce geste ne fait que confirmer la volonté de faire primer l'architextualité sur l'intertextualité spécifique, geste que contredit entièrement l'esprit anti-hiérarchique de la deuxième thèse de l'intertextualité radicale. La théorie nous renvoie ainsi à la recherche d'un texte différent de ceux qu'il s'agissait d'expliquer.

Ce problème en rejoint un autre : la capacité de lire certains textes (c'est-à-dire celle de voir en eux des instances d'une pratique réglée ou d'un genre) « ne signifie pas que ceux qui y ont primitivement accès lisent eux aussi les textes de cette façon » (Shudson 1987 : 64). Dans le cas du rock, le groupe de ceux qui y « ont primitivement accès » inclurait une bonne partie d'entre nous et des fans qui nous ont précédés ! Le fait que les films de science-fiction de bas étage des années 1950 peuvent de nos jours être analysés comme une forme d'hystérie due à la Guerre froide ne signifie pas que le public qu'ils visaient originellement les comprenait de cette façon à cette époque. Pour prendre un autre exemple : Altamont, ce concert gratuit donné par les Rolling Stones près de Livermore en Californie le 9 décembre 1969, est devenu le symbole de l'écroulement de la vision utopique du *Summer of Love* et de Woodstock, mais cela ne signifie pas que ceux qui y ont assisté l'ont compris de cette façon. J'ai vécu dans cette région à l'époque et parlé avec des gens qui avaient été à ce concert. Pour eux, ce n'était qu'un spectacle raté, donné en décembre : il faisait froid, on voyait mal la scène,

le son était mauvais, le parking et les toilettes inadaptes. Sans l'enquête menée par *Rolling Stone* et le documentaire de David et Albert Maysles, le meurtre à coups de couteau de Meredith Hunter n'aurait jamais symbolisé la fin de Woodstock et de ses rêves. Mais il s'agit là de textes différents, interprétatifs, détachés de celui du public.

Ce repli de la théorie radicale vers l'abstraction peut être évité si l'on remet en question la supposition selon laquelle la relation immédiate d'un amateur à la musique demande interprétation. Dans leur pratique quotidienne, les amateurs d'une musique réagissent aux performances musicales et aux disques, pas à une « forme spécifique » et abstraite de rock. Je donne la parole à Wittgenstein : « Ce qui se produit, ce n'est pas que tel ou tel symbole ne se laisse plus interpréter, mais que je n'interprète plus. Je n'interprète plus parce que je me sens chez moi dans l'image présente. Quand j'interprète, je parcours, étape par étape, le cours des pensées. » (Wittgenstein 1967 : Remarque 63) Quand le public se sent chez lui avec la musique, les textes produisent leur effet de façon directe, sans processus d'interprétation distinct. Si vous voulez avoir « le sens de R.E.M. », le holisme local vous recommande d'écouter une bonne quantité de R.E.M. Mais quand un critique musical ou un théoricien de la culture brode sur ce sens, il y a traduction, qui requiert la maîtrise de deux « langues », et un aller-retour entre les deux. Il faut s'appuyer sur une grosse part de ces deux systèmes si l'on veut obtenir une lecture qui puisse être fiable. Mais toute discussion portant sur le public demande d'embrasser une large moisson de liens intertextuels. L'attention est ainsi redirigée sur

un texte différent, différent de celui auquel le fan se consacre. Le fan de Madonna s'intéresse à son nouveau clip. L'interprétation critique se concentre sur ce que Madonna signifie. Le holisme global va encore plus loin : il ne s'intéresse qu'à l'ensemble de ce qui constitue le contexte d'interprétation.

Au contraire, le public dans sa grande majorité fait attention à la musique et réagit en fonction de celle-ci. Le théoricien de la culture étudie le réseau intertextuel et décrit ces réactions, ou *effets*. Mais effets et significations ne sont pas identiques. Un panneau « stop » ne signifie pas « stop » parce qu'il a pour effet que les conducteurs s'arrêtent; c'est parce qu'ils savent ce que le signe veut dire que les conducteurs s'arrêtent. La signification est un objet d'attention, ce n'est pas une réaction. Comme le dit une formule souvent citée : « la tristesse est à la musique ce que la rougeur est à la pomme, plutôt que ce qu'est le rot au cidre. » (Bouwsma 1961 : 166) Bouwsma ne veut pas dire que la musique est intrinsèquement triste, ou signifiante de telle ou telle autre façon; ce qu'il essaye de montrer, c'est que telle musique est triste quand on a un *background* musical approprié et que l'on sait employer une gamme pertinente d'autre énoncés au sujet des choses tristes. Ce dont nous avons besoin, ce sont d'intertextualités spécifiques.

Le holisme global tire une conclusion extrême du fait que les publics ne sauraient répondre de façon appropriée s'ils ignoraient totalement les pratiques culturelles en jeu. Les panneaux rouges aux carrefours ne sauraient véritablement signifier « stop » si personne au sein de notre culture n'y prêtait attention. En même temps, la signification de ces signes est indépendante du sibyllin « J'implore votre

« Ils écoutent avec leurs yeux »

merci, je vous prenais pour un tabouret » dans le *Roi Lear*. Il y a différents réseaux de pertinence permettant de comprendre le sens, de même qu'il y a différents niveaux d'interprétation. On trouve donc différents niveaux de compétence quand on extrait la signification d'un système complexe, indépendamment des essais pour paraphraser ou traduire ces significations. La première chose qui doit être là pour comprendre le rock est la *compréhension musicale* : le public se sent « chez lui » avec la façon dont la musique est construite, et ne pense par à la façon dont le reste du public va réagir.

Nous voilà ainsi revenus à la question de l'accès du public à un langage qui évolue. Il doit y avoir une voie d'accès qui ne présuppose pas un sens plus général, et où il est fréquent pour le public de faire des erreurs (et des erreurs qui le soient vraiment, qui ne soient pas la marque d'un texte scriptible). Cette voie attirera notamment pour des raisons esthétiques : « Quand on n'aime pas la première histoire d'un nouveau genre, on n'en lit pas une seconde (Roberts 990 : 214). Mais trop de désorientation est pénible : il faut comprendre, au moins en partie. Dans le cas de la musique, il faut que nous comprenions (partiellement) telle contribution musicale *en tant que* contribution musicale.

J'écoute R.E.M. depuis la fois où je suis tombé sur l'EP *Chronic Town* juste après sa sortie en 1982 (il est maintenant disponible depuis 1987 sur la compilation *Dead Letter Office*). Et je suis donc alternativement amusé et interloqué par cette idée qui voudrait qu'il y ait un texte, en 1982, intitulé « R.E.M. », avec un sens, « le sens de R.E.M. », et que ce sens dépendait de la situation de R.E.M. relativement à la construction rock dans son

ensemble. Ce texte était-il véritablement écrit en 1982, avec la sortie de « Radio Free Europe » et de *Chronic Town*? Pourquoi donc en Californie (où j'étais) les gens s'intéressaient-ils à R.E.M., si ce n'est pour leur musique? Ce qu'entendait la poignée de gens qui écoutait le groupe dès 1982, avant leur exposition au grand public à la fin de la décennie, c'était un chanteur talentueux, des mélodies inventives, un groupe décalé. Il y avait aussi beaucoup de mots incompréhensibles. Dans la mesure où R.E.M. avait une image de marque, celle-ci était le résultat du contraste entre une musique ouverte et des mots obscurs, une musique mélodique et des paroles dépressives.

L'intertextualité était aussi à l'œuvre, bien entendu, mais il ne s'agissait pas simplement de recombinaison des éléments d'un langage déjà existant, celui du rock. La *Gestalt* avait ici quelque chose de neuf (et est-ce qu'une chanson apparaît nécessairement comme neuve aux auditeurs qui « réécrivent » chaque texte?). On peut faire remonter ce problème de l'accès à un genre neuf jusqu'aux racines du rock. Elvis, Keith Richards, John Lennon et Bruce Springsteen étaient amateurs d'un certain type de musique avant d'être capables de le redéfinir. S'ils n'avaient pas aimé la musique qu'ils entendaient, indépendamment de leur capacité à y saisir un sens plus large, pour quelle raison auraient-ils continué à l'écouter assez longtemps pour en devenir des interprètes?

Il y a un problème dans le fait que le public est habituellement « chez lui » avec un texte différent de celui de l'analyste des cultures ou de l'interprète radical. Rappelons ce qu'écrivait Grossberg : « une musique définie existe en tant que "rock

and roll” pour un public uniquement si elle s’inscrit dans un ensemble plus large que j’intitulerais “le bagage rock and roll”. » (Grossberg, 1984 : 236) De même, les mots sur cette page n’existent comme « mots en français » que parce qu’il existe un ensemble plus large du même type. Il ne faut cependant pas confondre les *conditions* générales de la signification avec les *significations* particulières des mots arrangés sur cette page : *avoir l’* « assemblage » en place est une condition nécessaire de la communication signifiante en français, mais être conscient de cette assemblage ne l’est pas.

En conclusion si tous les textes impliqués dans l’interaction entre le public et une musique sont d’égale importance relativement au sens, alors l’interprétation rajoute toujours un nouveau texte, modifiant par là le sens des autres textes. C’est peut-être la conclusion à laquelle souhaitent arriver les tenants du holisme global, puisqu’elle illustre parfaitement la thèse selon laquelle les publics « réécrivent » les textes. J’essaye pour ma part de montrer que ce résultat n’a pas simplement pour effet de déplacer le lieu du sens. Une telle conclusion implique en effet que le texte interprété n’ait même plus d’intérêt particulier pour la plupart des auditeurs. Pire encore : le texte principal, en fin de compte, reste toujours le même, à savoir la

langue tout entière. De plus, il est trop coûteux d’admettre que « l’interprétation holistique des produits de la culture commerciale ne consiste pas à analyser et à lire des “textes” réifiés, mais à contextualiser des entités de ce type relativement à leur production, dissémination, consommation, emplois, réemplois et aux diverses interprétations à la fois populaires et idiosyncratiques qui en sont données » (Manuel 1993 : 13). Je ne veux pas jouer à l’idiot, mais je ne vois vraiment rien d’attirant dans une théorie de la signification incapable de rendre compte d’interprétations réussies et non-idiosyncratiques – comme quand, par exemple, je comprends votre demande de me passer la moutarde, ou les instructions à suivre pour programmer mon magnétoscope. Or si l’interprétation holistique n’arrive pas à expliquer des interactions de tous les jours entre le public et les textes, j’en conclus que cette théorie n’est pas une théorie de l’interprétation de ces textes, que ceux-ci soient réifiés ou non. Le holisme global considère que l’interprétation première est mal orientée ou mystérieuse, et lui substitue des textes plus substantiels pour la discussion. Ce n’est pourtant là qu’un cas rare et particulier, qui ne nous apprend rien sur ce que nous faisons quand nous écoutons de la musique¹⁷.

« Ils écoutent avec leurs yeux »

Bibliographie

- ALI Lorraine (1997), « Devil's Haircut », *Rolling Stone* (21 août), 29-30, 119.
- BARTHES Roland [1968] (2002), « La mort de l'auteur », *Oeuvres complètes*, t.3, Paris, Le Seuil, p. 40-45.
- [1970] (2002), *S/Z*, *Oeuvres complètes*, t.3, Paris, Le Seuil, p. 119-341.
- [1973] (2002), *Le Plaisir du texte*, *Oeuvres complètes*, t.4, Paris, Le Seuil, p. 217-261.
- BILGRAMI Akeel (1998), « Why Holism Is Harmless and Necessary », in James E. Tomberlin (ed.), *Philosophical Perspectives 12: Language, Mind and Ontology*, Malden, Blackwell, p. 105-126.
- BOUWSMA O. K. (1961), « The Expression Theory of Art », in Morris Philipson (ed.), *Aesthetics Today*, Cleveland, Meridian Books, p. 145-168.
- BRESKIN David (1993), « Voodoo Child », *Rolling Stone* 660/661 (8-22 juillet), p. 88.
- CARSON Tom (1981), « Chrissie Hynde Wants to Be Rock & Roll's Number One Heroine », *Rolling Stone* (1^{er} octobre), p. 93.
- COHEN Scott (1994), *Yakety Yak*, New York, Fireside.
- DAVIES Stephen (1991), *Definitions of Art*, Ithaca, Cornell University Press.
- DICKIE George (1974), *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press.
- (1984), *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, Haven.
- DRESNER Eli (2002), « Holism, Language Acquisition, and Algebraic Logic », *Linguistics and Philosophy* 25, p. 419-452.
- DUMMETT Michael (1991), *The Logical Basis of Metaphysics*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- EAGLETON Terry (1983), *Critique et Théorie littéraire : une introduction*, trad. fra. M. Augé, Paris, PUF, 1994.
- FISKE John (2011), *Television Culture*, 2nd ed., New York, Routledge.
- FODOR Jerry (1986), « Banish Discontent », in Jeremy Butterfield (ed.), *Language, Mind and Logic Cambridge*, Cambridge University Press, p. 1-23.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.
- GRACYK Theodore (1996), *Rhythm and Noise : An Aesthetics of Rock*, Londres & Durham, Duke University Press.
- (2001), *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Philadelphia, Temple University Press.
- (2007), « Allusions and Intentions in Popular Art », in William Irwin and Jorge J. E. Gracia (eds), *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield, p. 65-87.
- GROSSBERG Lawrence (1984), « Another Boring Day in Paradise : Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life », *Popular Music*, 4 (1984), p. 236-237. (Réédition 1997)

- (1997), *Dancing in Spite of Myself : Essays on Popular Culture*, Durham & Londres, Duke University Press.
- (1999), « Same As It Ever Was? Rock Culture. Same As It Ever Was! Rock Theory », in Karen Kelly & Evelyn McDonnell (eds), *Stars Don't Stand Still in the Sky : Music and Myth*, New York, New York University Press.
- (2002), « Reflections of a Disappointed Popular Music Scholar », *Rock Over the Edge : Transformations in Popular Culture*, édité par Roger Beebe, Denise Fulbrook & Ben Saunders, Durham & Londres, Duke University Press, p. 25-59.
- HAMILTON Jill (1997), « Ani DiFranco », *Rolling Stone* (13 novembre), p. 150.
- HARRISON Bernard (1979), *An Introduction to the Philosophy of Language*, New York, St. Martin's.
- LAMARQUE Peter (1990), « The Death of the Author : An Analytical Autopsy », *British Journal of Aesthetics* 30, p. 319-331.
- MANUEL Peter (1993), *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago & Londres, University of Chicago Press.
- MARKS Craig (1996), « Zero Worship », *Spin*, juin, p. 56
- MIDDLETON Richard (1990), *Studying Popular Music*, Milton Keynes, U.K., Open University Press.
- PAGIN Peter (2006), « Meaning Holism », in Ernest Lepore & Barry Smith (eds), *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*, Oxford, Clarendon Press, p. 213-232.
- PEACOCKE Christopher (1997), « Holism », in Bob Hale & Crispin Wright (eds), *A Companion to the Philosophy of Language*, Oxford, Blackwell Publishers, p. 227-247.
- PUTNAM Hilary (1990), « Le holisme de la signification », *Le réalisme à visage humain*, trad. fra. C. Tiercelin, Paris, Gallimard, 2011, p. 487-521.
- QUINE W. V. O. (1953), « Deux dogmes de l'empirisme », *Du point de vue logique*, trad. fra. ss. la dir. de S. Laugier, Paris, Vrin, 2003, p. 49-81.
- [1960] (1977), *Le mot et la chose*, trad. fra. J. Dopp et P. Gochet, Paris, Flammarion.
- (1991), « Two Dogmas in Retrospect », *Canadian Journal of Philosophy* 21, p. 265- 274.
- RAFFMAN Diana (1993), *Language, Music, and Mind*, Cambridge, MA, MIT Press.
- ROBERTS Thomas R. (1990), *An Aesthetics of Junk Fiction*, Athènes & Londres, University of Georgia Press.
- SCHUDSON Michael (1987), « The New Validation of Popular Culture : Sense and Sentimentality in Academia », *Critical Studies in Mass Communication* 4 (1987), p. 51-68.
- SHEPHERD John (1991), « Music and the Last Intellectuals », *The Journal of Aesthetic Education* 25, p. 95-114.
- SHUMWAY David. (1991), « Rock & Roll as a Cultural Practice », *The South Atlantic Quarterly* 90, 4, p. 753-769.
- VAN DER MERWE Peter (1989), *Origins of the Popular Style*, New York, Oxford University Press.

« Ils écoutent avec leurs yeux »

WILLIS Paul (1990), « The Golden Age », in Simon Frith & Andrew Goodwin (eds), *On Record : Rock, Pop, and the Written Word*, New York, Pantheon, p. 43-55.

WILSON Pamela. (1995), « Mountains of Contradictions : Gender, *Class*, and Region in the Star Image of Dolly Parton », *South Atlantic Quarterly* 94, p. 109-134.

WITTGENSTEIN Ludwig [1953] (2004), *Recherches philosophiques*, trad. fra. F. Dastur *et al.*, Paris, Gallimard.

— [1967] (2008), *Fiches*, trad. fra. J.-P. Cometti & E. Rigal, Paris, Gallimard, 2008.

ZIFF PAUL (1967), « On H. P. Grice's Account of Meaning », *Analysis* 28, p. 1-8.

Notes

1. Pour une critique convaincante de la « mort de l'auteur », voir Lamarque (1990). Barthes affirme aussi qu'« aucune signifiante (aucune jouissance) ne peut se produire [...] dans une culture de masse », (1973 : 242) ou dans la chanson (*Ibid.* : 244). Ces deux énoncés doivent également être rejetés.
2. « Je hais la musique/Y'a trop de notes », in « I Hate Music », extrait de l'album *Sorry Ma, Forgot to Take Out the Trash!*, 1981, Twin/Tone.
3. Je critique ce présupposé dans Gracyk (2001 : 58-66) et Gracyk (2007).
4. Sur ce point, voir Raffman (1993).
5. Voir aussi sur cette question Dummett (1991) et Pagin (2006). Selon l'un de ses critiques, le holisme se réduit à « l'idée selon laquelle ce sont les théories prises en entier qui constituent des unités signifiantes » (Fodor 1986 : 12). Pour Fodor, le holisme est alors « une conception douteuse, d'origine sceptique » dont le succès s'explique principalement par sa proximité avec une position parallèle, mais différente : le holisme épistémologique, qui affirme qu'on ne peut vérifier la vérité ou la fausseté d'un énoncé pris isolément. Nous

ne pouvons évaluer qu'un réseau de croyances entr mêlées. Mais le holisme épistémologique ne prouve pas le holisme de la signification, et cela vaut aussi pour les conceptions de l'intertextualité qui adoptent le holisme de la signification.

6. Quine (1953) est l'un des textes fondamentaux du holisme de la signification. Putnam en propose un résumé et une critique (1990 : 487-521). Quine a par la suite abandonné le holisme global, pour affirmer que la signification dépend « d'amas de phrases juste assez inclusives pour avoir une masse sémantique critique ». Pour un exposé des différentes variétés de holisme, voir Peacocke (1997).
7. Pour une défense originale du holisme local ou moléculaire, voir Bilgrami (1998).
8. Sur ce point, voir Harrison (1979 : 121-126).
9. Les tenants du holisme global pourraient répliquer que texte et métatexte sont nécessairement énoncés dans la même langue. J'aborde cette question plus bas.
10. Pour Grossberg, le bagage du rock and roll s'organise autour de trois axes : la jeunesse en tant que généra-

- tion à part, la célébration du plaisir corporel et la post-modernité. Ces axes sont réexaminés dans Grossberg (2002).
11. Ce problème n'implique pas que toutes les formes d'intertextualité radicale soient erronées. Il est en effet possible de soutenir de façon cohérente la seconde thèse en refusant de reconnaître et de donner la priorité à un tel bagage. Bien que son contextualisme échoue à défendre l'intertextualité radicale, Grossberg reconnaît explicitement que trop d'intertextualité « menace de rendre vaine toute analyse » (Grossberg 1997 : 11). En conséquence, Grossberg donne la priorité à un appareillage architextuel spécifique et rabaisse les autres relations intertextuelles qui sont au centre de la plupart des études consacrées au rock.
 12. Pour un compte-rendu de la littérature engendrée par cette théorie, voir Davies (1991 : 78-114). Davies propose plusieurs solutions pour briser cette circularité, qui en l'occurrence ne semblent pas viables.
 13. Shumway en conclut ainsi, au sujet de tout ce qui a été joué à Woodstock, que « quelle que soit leur diversité formelle, ces morceaux sont correctement identifiés comme appartenant au rock & roll » (1991 : 755). Mais ce qui est vrai de Woodstock l'est aussi sans doute du *Isle of Wight Festival* de 1969 : il faut donc intégrer une performance de Miles Davis dans le répertoire du rock. Or mettre une pomme dans un bac de choux à l'épicerie ne suffit malheureusement pas à faire de cette pomme un chou.
 14. Grossberg est d'accord avec ce point (1997 : 17-23 ; 2002). Mais parce qu'il ne construit pas sa réflexion en termes d'intertextualité ou de holisme, Grossberg ne pense pas la construction rock en termes de système linguistique. D'où le fait qu'il soit « obsédé par l'idée de mort du rock » (1997 : 17).
 15. En français dans le texte.
 16. J'adapte ici Davies (1991 : 11).
 17. Je tiens à remercier Serge Lacasse pour l'aide apportée à l'élaboration de cet article.