VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

16 : 2 / 17 : 1 | 2020

La voix pop

Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop*

Emmanuel Parent

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/8338>

DOI : 10.4000/volume.8338

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2020

Pagination : 221-223

ISBN : 978-2-913169-62-3

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Emmanuel Parent, « Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop* », *Volume !* [En ligne], 16 : 2 / 17 : 1 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 03 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/volume/8338> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.8338>

Tous droits réservés

Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Éditions de la découverte/ Philharmonie de Paris, collection « La rue musicale », 2018

Par Emmanuel Parent

Publié en 2018, l'ouvrage d'Agnès Gayraud est un livre ambitieux, qui propose de penser philosophiquement « la forme pop » en embrassant un répertoire allant de Leadbelly à Daft Punk. La pop est une catégorie méta-stylistique qui entend saisir l'état de la musique populaire quand elle rencontre et est transformée par l'enregistrement au cours du ^{xx}e siècle, donnant ainsi naissance à une expression musicale d'un type nouveau. Ce constat est au fondement des *popular music studies*, qui depuis quarante ans et les écrits de Philip Tagg (1982) distinguent les catégories de *Art music*, *Folk music* et *Pop music*. Toutefois, en partant à son tour de la spécificité phonographique des musiques populaires au ^{xx}e siècle, Agnès Gayraud entend tracer un sillon qui lui est propre en construisant une esthétique de la pop comme tradition artistique autonome : « Il n'est certes pas courant de produire cette distinction »

affirme-t-elle au début du premier chapitre de l'ouvrage (p. 43).

Toutes les œuvres pop étant des enregistrements, mais toutes les musiques enregistrées n'étant pas pop, Agnès Gayraud croise cette première définition ontologique avec une entrée plus esthétique pour saisir la spécificité de son objet : la pop est une forme artistique qui repose sur une « utopie de la réconciliation », entre exigence artistique et idéal d'une immédiateté dans la communication avec l'auditeur. Comme dans *La Flûte enchantée* de Mozart (1791), la pop « fait s'accorder un instant l'expert et l'ignare, dans la joie simple d'un langage immédiatement expressif » (p. 78). Cet exemple n'est évidemment pas pris au hasard. Il revient en effet régulièrement sous la plume d'Adorno comme dernier moment dans l'histoire de la musique occidentale où une telle réconciliation était possible. Mais, plutôt que de ferrailler pied à pied contre ce

« *hater* hyperbolique » (p. 27) qu'est le philosophe de Francfort, Agnès Gayraud mobilise les ressorts de la Théorie critique pour tenter de dépasser le moment « naïf » de l'immédiateté et construire une dialectique de la pop consciente de son instrumentalisation par la rationalité industrielle (chapitre 2).

En vérité, les notions clés de la Théorie critique, comme la standardisation ou la réification, sont au cœur de la forme pop. Cette dernière se trouve dès lors enrichie par la conscience douloureuse, chez les amateurs de pop eux-mêmes, de leur existence comme force agissante au sein d'une dialectique négative qui ne peut se résoudre que localement, dans les œuvres et leur critique. En ce sens, le livre est bel et bien adornien. Agnès Gayraud démontre comment cette dialectique est à l'œuvre dès les années 1970 dans les écrits de ces amateurs de pop emblématiques que sont les critiques rock – les Lester Bangs, Greil Marcus, David Toop, Simon Reynolds ou Yves Adrien, dont l'auteure, musicienne et critique elle-même, connaît parfaitement les écrits. Et c'est l'un des grands mérites de l'ouvrage que de construire une esthétique philosophique de la pop sur une connaissance érudite non pas simplement des œuvres mais également de leur critique.

Une fois cet édifice théorique élaboré, nous entrons dans un deuxième livre qui déploie des « figures de la pop », soit des lignes de force dessinées par les tensions internes constitutives de cet « art musical ». Le premier de ces chapitres, sur le paradoxe du folk dans la pop, traite de l'impossible solution de continuité entre la pop et son passé pré-industriel, soient les folklores régionaux qui, notamment aux États-Unis, ont nourri l'histoire des musiques populaires, tant d'un point de vue imaginaire et symbolique que

sur le plan du matériau musical. Suivant par exemple la carrière d'Ernest Tubb (p. 170), un héros oublié de la country qui passa sa vie en tournée loin de chez lui à chanter les vertus de son pays natal (« home »), Agnès Gayraud rend compte du rôle fondamental du Romantisme dans l'histoire des musiques populaires du xx^e siècle. Les œuvres pop sont prises dans une tension entre l'universel de leur vocation commerciale en tant que marchandise potentiellement promise à tous et le particulier de leur enracinement dans un lieu en tant que forme de communication symbolique. Or, et c'est le thème du chapitre suivant sur « Le sujet pop. Génie démocratisé », c'est bien la nature phonographique des œuvres pop qui permet de mettre au centre de son expression l'« idiosyncrasie » de ses voix particulières (p. 266 *et sq.*). Le chanteur pop n'est plus un musicien expert de son art mais devient un virtuose de lui-même. Pour autant, cette authenticité élargie à d'innombrables sujets est bien toujours médiatisée par une série d'artefacts techniques, du microphone aux *plug-in* et compresseurs qui peuplent les tubes contemporains.

La troisième figure est celle du hit qui « tient lieu de graal esthétique » de cet art musical (p. 299). Embrassant sans détour « l'utopie réconciliatrice » de la pop, Agnès Gayraud positionne de façon saisissante le tube comme un idéal esthétique partagé tant par les A&R des labels majors que par les *songwriters* les plus obscurs, tels R. Stevie Moore ou Daniel Johnston qui passèrent leur vie dans les marges du succès en créant des œuvres bizarres tout en rêvant de composer comme McCartney. Bien sûr, le spectre de la « fausse réconciliation dans la zone neutralisée de la musique dominante » fait immanquablement partie de

l'équation. Il donne d'ailleurs sa dimension tragique tant au travail d'auteurs-compositeurs-interprètes idéalistes qu'à celui des magnats de l'industrie jamais vraiment sûrs de tenir le prochain tube. Faire du hit non pas la forme dégradée de la chanson populaire mais une idée régulatrice est l'une des hypothèses fortes de l'ouvrage, là où l'auteure s'émancipe le plus radicalement de la philosophie adornienne : « On ne s'y trompera pas, cette promesse n'est nullement adornienne » (p. 485). Pour finir, un chapitre sur l'historicité de la musique pop vient clore cet essai d'esthétique marqué par les figures tutélaires de la philosophie allemande (Kant, Hegel, Heidegger, Adorno, Benjamin...). L'innovation historique et le progrès du matériau étant les piliers de la philosophie de l'art européenne, la pop se présente comme la mauvaise herbe des récits dominants de l'histoire de l'art. Par le revivalisme ou le recyclage permanent de matériaux éclectiques, elle met en échec l'idée d'un progrès linéaire tout en restant malgré tout hantée par son propre rapport à l'histoire.

Au terme d'un parcours dense et riche d'une connaissance encyclopédique sur la musique (un index de près de 600 morceaux en donne la mesure), le lecteur ne peut qu'être captivé par cet ouvrage érudit tout en étant synthétique, parce que se voulant systématique. Une tension émerge malgré tout quant à la question de l'unité de la catégorie pop elle-même. Elle est présentée comme « l'état de la musique populaire quand elle rencontre la phonographie ». Mais quelle est cette « musique populaire » qui rencontre l'enregistrement ? On comprend au fil des pages qu'il s'agit principalement de la forme-chanson, qui est un héritage

fondamentalement euro-américain. Mais est-on véritablement fondé à établir une relation privilégiée entre le patrimoine artistique occidental populaire et l'enregistrement ? La domination des industries culturelles euro-américaines ne doit pas masquer le fait que des logiques musicales non chansonnières sont des forces agissantes dans le paysage musical des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Ainsi, le paradigme de l'improvisation est tenu par Agnès Gayraud à l'écart de la forme pop, car n'entretenant pas selon elle de rapport privilégié à l'enregistrement. Or, à l'écoute du jazz, des musiques électroniques (qui sont de manière révélatrice très peu commentées dans l'ouvrage alors qu'elles appartiennent de plein droit dans la conscience collective à l'univers des musiques « pop »), ou d'autres styles comme le funk, l'afrobeat ou même la *Kosmische musik*, où la forme-chanson tend à se dissoudre, on mesure que l'enregistrement a nourri d'autres types de relations dialectiques avec les musiques populaires que celles décrites dans l'ouvrage. En d'autres termes, la conception gayraudienne de la pop n'embrasse pas, malgré son ambition systématique, l'ensemble des musiques populaires. On pourrait donc observer une forme de « cantocentrisme » dans *Dialectique de la pop* qui apparaît comme une forme sublimée d'eurocentrisme, négligeant la tension et l'influence apportées par les patrimoines musicaux extra-occidentaux dans l'histoire des musiques populaires enregistrées. Bien sûr, cette critique ethnomusicologique ne saurait amoindrir les mérites d'un ouvrage qui apporte d'innombrables clés d'écoute pour comprendre les richesses de ces musiques sur leur propre terrain, clarifiant de façon décisive les relations entre la philosophie de l'art continentale et « l'art musical pop ».