

## ENSEIGNER LA MUSICOLOGIE DU ROCK ?

*Christophe Pirene*

Professeur à l'Université de Liège et à l'Université de Louvain-la-Neuve

À la suite du premier colloque de l'Association Internationale d'Études des Musiques Populaires (IASPM), Philip Tagg avait relevé que la singularité d'un nouveau champ d'étude pouvait se mesurer au degré d'incrédulité qu'il rencontre<sup>1</sup>. Tout qui a un jour avoué se consacrer à l'étude « sérieuse » des musiques populaires n'a pas manqué d'être confronté à cette attitude de suspicion amusée qui laisse entendre qu'il y a quelque chose d'un peu étrange à aborder de façon sérieuse des choses légères. Il n'est pas rare non plus d'être confronté aux réactions outrées de ceux qu'indigne le fait que leurs impôts servent à la rémunération – forcément pharaonique – de scientifiques travaillant sur des matières aussi misérables.

A posteriori, l'organisation de ce colloque paraît pourtant bien moins choquante que la date à laquelle il eut lieu. Il avait donc fallu vingt-cinq ans pour que l'un des phénomènes culturels les plus notables d'Occident soit abordé d'une manière scientifique. Si dans les sciences exactes, des intellectuels avaient laissé passer un tel laps de temps entre l'apparition d'un phénomène et son étude, ils auraient été tenus pour des criminels. La réactivité n'a certes jamais été le point fort des sciences humaines, mais dans le domaine de la musicologie, c'est presque de négligence dont il faudrait parler. Alors que le Pop Art par exemple a rapidement intégré le champ du savoir agréé, cela n'a pas été le cas pour la Pop Music. En d'autres termes, alors qu'Andy Warhol est

mentionné dans tous les manuels d'histoire de l'art, le Velvet Underground, qui fournit la musique pour ses spectacles multimédia de l'Exploding Plastic Inevitable ne figure alors dans aucune histoire de la musique.

Parmi les multiples raisons qui expliquent ce décalage, on pourrait avancer le fait que les premiers spécialistes du rock étaient peu soutenus par les milieux académiques. Le premier cursus universitaire voué à l'étude des musiques populaires est fondé 1983 à l'Université Von Humboldt de Berlin, soit dans une université située de l'autre côté du rideau de fer ! Que les pouvoirs publics d'un régime totalitaire aient choisi de s'emparer du rock souligne évidemment sa potentialité idéologique. Etudier les postures avachies de jeunes chevelus contribuait sans doute à mettre en exergue les failles du système capitaliste et, par là même, à se pencher sur l'un des signes les plus tangibles de son naufrage imminent. Quelques lettres adressées au *Forschungszentrum Populäre Musik* par des groupes de rock occidentaux « de gauche » témoignent ainsi de cette volonté de tisser des liens avec ceux qui pouvaient accélérer ce processus en diffusant la doxa communiste.

Aujourd'hui, les universités occidentales se sont bien rattrapées. Leurs motivations ne semblent toutefois pas beaucoup plus nobles que celles qui présidèrent à l'ouverture du *Forschungszentrum Populäre Musik*. Dans le marché concurrentiel qu'est devenue la formation universitaire, quelques génies du management de l'enseignement supérieur ont rapidement découvert les potentialités attractives des arts populaires dans le recrutement des étudiants. L'un ou l'autre cours de paralittérature, quelques séminaires sur les cultures de

masse, voire des intitulés faisant explicitement référence à la BD, au polar ou au rock montrent qu'il est devenu tout à fait acceptable d'introduire dans le bastion du savoir, ce qui hier encore sentait le soufre. La tendance en deviendrait inquiétante. De la sociologie à l'histoire en passant par la littérature et la musique, le recrutement semble désormais favoriser ces 'contemporanéistes populaires' de sorte qu'ils ne figurent plus à côté, mais parfois à la place d'autres branches du savoir.

Enseigner l'histoire de la musique rock implique de tenir compte de cette évolution tout en tentant de réévaluer quelque peu la place de la musique dans le rock. Longtemps en effet, celle-ci a été le parent pauvre des approches scientifiques des musiques populaires. Etudier le rock pour ses implications sociologiques, économiques, technologiques... paraissait raisonnablement censé, mais prêter une attention égale aux processus compositionnels dans *Elegy for J.F.K.* (1964) écrite par Igor Stravinsky en mémoire du président assassiné et dans *Honolulu Lulu* (1964) de Jan and Dean, vous aurait fait passer pour un fou. Certes, ni Elvis Presley, ni Kanye West, ni Nirvana – pas plus que Bach ou Stravinsky d'ailleurs – n'ont vécu isolés sur une île. Tous ont été largement tributaires du milieu dans lequel ils ont vécu mais cela n'empêche pas d'associer ces considérations contextuelles à l'étude des textes musicaux.

Cette appropriation du rock par de nombreuses disciplines a eu l'avantage de mettre en lumière le fait que l'histoire du rock – mais cela vaut aussi pour toutes les formes d'art – évolue selon différentes dynamiques qui s'interpénètrent. La première d'entre elles est évidemment musicale. En travaillant sur les rythmes, les contours mélodiques, les harmonies, les jeux de dynamiques et les timbres de manière créative, des dizaines d'artistes ont réussi à proposer des textes neufs, inédits et originaux. Ce sont ces traits qui, à l'écoute, nous permettent de différencier Metallica de Lady Gaga ou Chuck Berry de Nirvana et ce sont eux qui entrent en partie en compte dans notre appréciation

ou notre rejet de certains styles. Décrire le fonctionnement des œuvres est donc essentiel. Pour reprendre les exemples ci-dessus, si Metallica a contribué à la création d'un langage original (le thrash metal) c'est en partie parce que ses musiciens ont généralisé les changements de tempi, favorisé les fréquences les plus graves, joué à la double croche sur des tempi étourdissants, usé d'échelles harmoniques particulières... si Lady Gaga fait autant parler d'elle, c'est aussi parce qu'elle glorifie des tempi de danse, échantillonne des répertoires familiers, ou conçoit ses couplets et ses refrains de manière contrastée à des fins dramatiques... Replacées dans un parcours chronologique qui va du rock and roll au mash-up, ces pratiques ont le mérite de nous éclairer sur les filiations, les oppositions et les transferts. Elles ont le mérite de nous rappeler qu'une bonne partie des artistes les plus créatifs sont souvent ceux qui ont eu cette belle capacité à conjuguer des sonorités à la fois novatrices et familières.

La seconde dynamique est une dynamique de modes, très étroitement liée aux changements de génération. *Dès les origines du rock, la nouveauté a été associée à la jeunesse. Des adolescents entre treize et dix-sept ans sont devenus les vecteurs de nouveaux goûts. Mais leur basculement dans la vie adulte fait que les générations se succèdent rapidement*<sup>2</sup>. Les nouvelles modes ou les nouveaux genres ont une durée de vie de quatre, cinq ou six ans, puis ils sont balayés par une nouvelle génération d'adolescents.

L'industrie musicale a largement favorisé ce processus générationnel, car sa viabilité vient en partie de cette succession rapide de styles. On constate cependant que cette dynamique s'est aujourd'hui largement ralentie. Le début du 21<sup>e</sup> siècle en particulier semble marqué par une véritable décélération de l'histoire du rock<sup>3</sup>. 2010 n'est pas très différent de 2009 ou même de 2004, alors qu'entre 1967 et 1968, entre 1976 et 1977, entre 1991 et 1992 on a parfois eu l'impression d'effectuer de véritables sauts quantiques tant le public avait été confronté à des musiques radicalement différentes de ce qui précédait. Cette décélération s'ex-

plique par des raisons qui vont de l'allongement de la scolarité aux modifications des supports et des modes de diffusion en passant par l'extrême fragmentation stylistique et l'apparition de cette longue traîne définie par Chris Anderson<sup>4</sup>. L'une des caractéristiques les plus notables du rock, en effet, est que les nouvelles générations, les nouvelles modes ne font pas disparaître les anciennes. Elles se superposent les unes aux autres. La rentrée musicale 2009 en a été un bel exemple : les hit-parades ont été submergés non par les nouveautés contemporaines mais par Michael Jackson dont la discographie fut revivifiée par son décès et par les Beatles, dont le catalogue venait d'être entièrement remasterisé.

À côté de cette dynamique de génération, l'évolution du rock doit beaucoup aussi à une dynamique technologique<sup>5</sup>. Les nouveautés, qu'il s'agisse de l'apparition de la bande magnétique, de l'enregistrement analogique ou des techniques numériques, permettent à chaque fois de renouveler la manière de produire et d'écouter la musique. On peut ainsi affirmer que si, dans la seconde moitié des années 1950, Elvis Presley reçoit le surnom de *King*, c'est parce qu'au-delà de son génie propre, il a été à la fois le prétexte et le bénéficiaire des enjeux technologiques de son temps. Lorsqu'à la fin des années 1940, les industriels se mettent d'accord pour commercialiser des 33 tours et des 45 tours en vinyle en lieu et place des 78 tours en laque, les rockers sont parmi les premiers à en bénéficier ; lorsque la bande magnétique se substitue, à peu près au même moment, à la gravure directe, le règne du couper-coller débute et dans les studios de Sun où Elvis enregistre, l'ingénieur du son Sam Phillips est l'un de ceux qui contribuent à transformer le disque de support d'événement réel à un support d'événement idéal ; lorsqu'apparaît la télévision, les réseaux de radio abandonnent leur monopole sur cette technologie dont les jours paraissent comptés, mais ce faisant, ils ouvrent la porte à des centaines de radios indépendantes qui, faute de moyens, passent des disques plutôt que d'avoir leurs propres artistes en résidence ; lorsque ces radios indépendantes se mettent en place, elles réclament de nouveaux répertoires

et pavent la voie à des firmes indépendantes (dont celle sur laquelle Elvis enregistre ses premiers disques) : entre la fin des années 1940 et la fin des années 1950, les parts de marché des majors passent de 80% à 34%...

*La troisième dynamique qui interagit avec les deux précédentes, se situe du côté des transformations sociales*<sup>6</sup>. Celles-ci n'ont pas nécessairement de connexion directe avec la musique, mais l'expression de ces transformations s'y retrouve très rapidement. Sans aller nécessairement jusqu'à suivre Jacques Attali, lequel prétend que la musique donne à entendre un monde qui va advenir<sup>7</sup>, on peut affirmer que le rock transpose avec une rapidité extrême les évolutions sociales, les relations entre les communautés, la montée de la précarité, les métamorphoses du travail... Elvis étant une source idéale d'exemples canoniques, on peut à nouveau se référer à lui pour comprendre les mutations sociales à l'œuvre dans la seconde moitié des années 1950. Dans un contexte de redéfinition de la consommation capitaliste, de représentation des loisirs et de relations entre les sexes, durant cette époque où les tensions entre riches et pauvres, entre Noirs et Blancs, entre adoles-



Les productions  
populaires en général  
et le rock en particulier  
ont donc été peu à peu  
légitimés – et  
pas seulement dans le  
domaine universitaire –  
ce qui leur a permis  
d'entrer dans des circuits  
de subvention et d'être  
patrimonialisés



cents et adultes commencent à s'exacerber, Elvis s'impose comme un passeur. Ce qui transforme Elvis en King, c'est sa capacité à incarner un nouveau type social. Par sa position étonnante, il redéfinit simultanément les valeurs de classe (c'est un prolétaire), d'ethnie (il provient d'un milieu blanc pauvre), d'âge (il obtient ses premiers succès alors qu'il est encore un grand adolescent alors que Bill Haley qui enregistre en même temps que lui le célèbre *Rock Around the Clock* possède les défauts rédhibitoires d'être un vieillard de 33 ans, moche et marié), de sexe (mâle séduisant) et de nationalité (Américain des États du Sud). Grâce à Sam Philipps, son premier disque qui associe des musiques destinées à la fois au public noir et au public blanc brise le tabou de la race. Son succès fulgurant, qui lui permet de passer en 18 mois du statut de *Poor white trash* à celui de porte-drapeau de la culture sudiste, fait éclater les frontières de classe et de nationalité, tandis que sa jeunesse devient le révélateur d'un nouvel âge : l'adolescence.

Une quatrième dynamique relève du rapport qu'établissent les artistes à l'histoire du rock. Il y a toujours eu une sorte de dialectique entre ceux qui souhaitent faire table rase du passé, présenter leur émergence comme une sorte d'année zéro et ceux qui s'inspirent du passé pour créer leur propre musique ou, au contraire, pour y puiser certaines choses avec parcimonie. Une telle lecture permet par exemple de mieux comprendre les orientations du rock au tournant des années 1990 et explique une bonne partie de l'évolution du rap.

Ces dynamiques sont à l'origine de dizaines de genres de rock et ces genres constituent une part intégrante du discours sur le rock. Ils ont permis de créer des clans, de lancer des anathèmes, voire de provoquer des autodafés. Ils ont donc pesé sur le développement même des musiques et contribué à accentuer certaines de ces dynamiques. À certains moments, il n'était effectivement pas indiqué d'être un fan de rock progressif ou de disco. Comme l'a bien décrit Nick Hornby dans *High Fidelity* (1995), le simple énoncé d'un nom de groupe ou du titre d'une chanson pouvait vous faire passer

pour le dernier des ringards ou pour un être digne de fréquentation. Son héros avait fait son choix. Posséder un disque de Tina Turner au début des années 1990 était le signe d'une indélébile corruption du goût. Aujourd'hui, les paradigmes du monde du rock ont changé. Des œuvres de toutes sortes sont désormais sujettes à l'appropriation esthétique. Et ce n'est pas seulement parce que John Kerry, John Major et d'autres politiciens devenus célèbres ont, dans une carrière antérieure, tenté de se lancer dans le rock - après tout, un mauvais artiste est sans doute moins dangereux qu'un mauvais politicien - mais plutôt parce que la démarcation sociale ne se fait plus nécessairement sur des types d'œuvres, mais sur une sorte d'éclectisme cultivé. Nous sommes passés de la figure du « snob » n'écoulant que de la musique savante à celle de l'omnivore, développant des appétences culturelles se situant en dehors des genres savants<sup>8</sup>.

Ces constatations permettent en quelque sorte de boucler la boucle. Les productions populaires en général et le rock en particulier ont donc été peu à peu légitimés - et pas seulement dans le domaine universitaire - ce qui leur a permis d'entrer dans des circuits de subvention et d'être patrimonialisés. L'organisation des festivals en est devenue l'une des manifestations les plus patentes. À une époque qui paraît appartenir à la préhistoire (soit le début des années 1980), le politique rassurait les citoyens en faisant savoir que des places étaient libérées dans la prison de Tongres (Limbourg Belge) en prévision du festival de Bilzen. Trente ans plus tard, il n'est pas un village qui dans le cadre de son redéploiement économique ou dans une perspective touristique ne tente d'organiser le sien. ■

#### NOTES

- 1 TAGG, Philip, *Analysing Popular Music : theory, method and practice*, Popular Music, 2, 1982, pp.37-65.
- 2 FRITH, Simon, *Du rock à la techno*. Mouvements, 42, 2005, novembre-décembre, pp.72-73.
- 3 REYNOLDS, Simon, *Retromania : Pop Culture's*

*Addiction to Its Own Past*. London: Faber & Faber, 2010, pp. 407-408.

- 4 ANDERSON, Chris, *La longue traîne*. Wired, octobre, 2004, Version française consultée (11/11/12) sur <http://www.internetactu.net/2005/04/12/la-longue-traine/>
- 5 FRITH, Simon, *Ibid.*, p. 71.
- 6 FRITH, Simon, *Ibid.*, p. 72.
- 7 ATTALI, Jacques., *Bruits*. Paris : PUF, 1977.
- 8 PETERSON, A., & KERN, M., *Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore*. American Sociological Review, 61/5, 1996, pp.900-907.