

In : *Théories ordinaires*, Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud éd., Paris, Editions de l'EHESS, 2013, p. 43-62.

Le duo de la musique savante et la musique populaire :

genres, hypergenres et sens commun¹

par Esteban Buch

(CRAL / EHESS)

*Haven't you heard
it's a battle of words
the poster bearer cried*

Us and Them
Pink Floyd, 1973

1. L'ordinaire des théories scientifiques. Prenons la parole au nom d'un « nous » volontairement indéfini, et partons d'un rappel intentionnellement schématique de ce qui longtemps nous a tenu lieu de sens commun : le monde de la musique peut être divisé en musique savante et musique populaire ; comme son nom l'indique, la musique savante se distingue par le rôle qu'y joue un certain savoir, partant la transmission de ce savoir, tandis que la musique populaire tire son identité de ses producteurs et de son public ; la musique savante est écrite, la musique populaire ne l'est pas, sauf éventuellement sous forme chiffrée et parcellaire ; la musique savante est plutôt complexe et difficile d'accès, le plaisir qu'elle dispense se mérite et se travaille, tandis que la musique populaire est en général plus simple, et constitue en principe une source de plaisir pour tout un chacun ; l'expérience de la musique savante a trait à la connaissance

¹ Une première version de ce texte, « Le ping-pong de la musique savante et la musique populaire: retour sur une impasse théorique », a été présenté au colloque « La culture c'est la règle, l'art c'est l'exception », Musée Mac/Val, 2 avril 2010. L'auteur remercie François Coadou pour cette invitation, ainsi qu'Emmanuel Pedler, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel, Gérard Lenclud, Jacques Cheyronnaud, Philippe Le Guern et William Weber pour leurs suggestions.

de l'art et à la connaissance par l'art, tandis que celle de la musique populaire relève surtout d'une connaissance du social et des « styles de vie » ; la musique savante n'est pas une marchandise, et pour cette raison sa production dépend de l'Etat et des institutions, tandis que la musique populaire est soumise à la logique du marché ; la musique savante est synonyme de musique sérieuse, avec tout ce que ce terme comporte de noblesse et d'élévation morale, mais aussi, d'aridité et d'ennui, tandis que la musique populaire est associée au divertissement et doit vivre avec le soupçon de s'appeler, de son vrai nom, musique commerciale ou musique de masse ; la musique savante a été historiquement pourvue d'une légitimité qui contraste avec l'illégitimité de la musique populaire, tandis que la légitimité de la musique populaire est un phénomène récent, qui reste relativement précaire ; la musique savante, c'est surtout la musique classique occidentale et ses dérivés comme la musique contemporaine ou la musique électroacoustique, tandis que la musique populaire inclut le rock, le jazz, le rap, les musiques électroniques, les musiques du monde, la world music, voire les musiques traditionnelles ou folkloriques, et bien d'autres genres ou sous-genres plus ou moins stabilisés par l'usage et par les labellisations, ainsi que leurs multiples fusions et hybridations.

Cette liste de différences entre le savant et le populaire pourrait être prolongée, rectifiée ou nuancée. Si nombre de ces propositions semblent peu contestables, d'autres –par exemple la polarité entre le complexe et le simple, ou la relative homogénéité du domaine savant, ou encore l'asymétrie du rapport au marché– sont vulnérables aux contre-exemples et aux reproches d'ambiguïté terminologique. Il est d'ailleurs probable que ce tableau du sens commun savant soit déjà dépassé, voire tout à fait daté, comme le suggère entre autres indices la tendance récente à mettre au pluriel chacun de ces syntagmes : la musique savante est ainsi distribuée en *musiques savantes*, la musique populaire en *musiques populaires*. Et ces pluriels ne font qu'en reprendre un autre désormais courant au niveau général, ces *musiques* qui remplacent volontiers la musique tout court. Enfin, l'équivalence n'est nullement automatique entre les paires *musique savante* / *musique*

populaire en français et *serious music* / *popular music* en anglais, pour ne rien dire des nuances locales de chaque terme selon les lieux et les époques.

Toutefois, le but de cet article n'est pas de se prononcer sur la vérité de ces idées reçues, dérivées de courants de pensée différents voire contradictoires, mais plutôt de s'interroger sur leur devenir historique et sur le rôle qu'elles jouent dans les études musicales contemporaines, ainsi que dans la formation et la circulation des théories ordinaires qui, comme discours public d'accompagnement des œuvres ou dans les conceptions courantes des individus, disent et répètent ce que musique veut dire. De ce point de vue, « musique populaire » et « musique savante » font partie d'un ensemble de catégories que l'on peut dire *hyper-génériques*, car elles se situent à un niveau classificatoire supérieur à celui du genre musical : musique commerciale, musique sérieuse, musique de masse, musiques jeunes, musiques traditionnelles, musique industrielle, musique folklorique, musiques actuelles en sont quelques exemples². C'est là un registre lexical proche de toute une autre série de catégories qui excèdent les domaines artistiques et sémiotiques particuliers, telles culture savante et culture populaire, mais aussi culture de masse, art de masse, *art music*, arts traditionnels, *high art*, etc.

Tous ces termes sont d'usage courant ; pourtant, il semblerait bien que leur signification et leur usage soient devenus problématiques. Et il ne s'agit pas seulement d'une question de vocabulaire ou d'une difficulté théorique propre au champ de la sociologie de la culture. On peut y voir, plus généralement, le symptôme d'une incertitude quant à la valeur sociale de la culture, dont on peine toujours à savoir si elle est un héritage universel dont il faut promouvoir la démocratisation ou un répertoire singulier dont il faut revendiquer la fonction particularisante, quitte à brocarder les replis identitaires du culturalisme populiste ou dénoncer l'imposture de

² Le terme « hypergenre » est employé par Dominique Maingueneau pour désigner « des modes d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux très divers », par exemple le dialogue écrit. Voir son article « Le dialogue comme hypergenre », *Le Dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*, actes du colloque international organisé par l'équipe Érilar, les 17 et 18 octobre 2003, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 35-46 ; et Blandine Perona, « Le Dialogue à la Renaissance », *Panurge. Actualités de la recherche autour de la Renaissance*, <http://www.panurge.org/spip.php?article353>, consulté le 24 août 2012.

l'ambition universaliste de la culture légitime, de son vrai nom la culture dominante. Dans ce contexte, les hyper-genres sont souvent mobilisés pour dénoncer un supposé déclin de « la » culture par les intellectuels, tout autant que pour donner forme à une vulgate postmoderniste qui proclame à tout va la fin des hiérarchies culturelles, sans que leur propre statut ne fasse l'objet d'un véritable examen.

Or elles pourraient bien être avant tout, plutôt qu'un vocabulaire distribué de manière égale au sein de la société pour dire les inégalités de celle-ci, un idiolecte incorporé par certains groupes au contact de la culture légitime et des discours savants ou semi-savants qui la prennent pour objet. Par exemple, il est probable que la phrase « j'aime la musique populaire » soit plus répandue chez des individus qui aiment *aussi* la musique classique que chez d'autres qui aiment exclusivement le rap et qui, interrogés sur leurs goûts musicaux, répondent : « J'aime le rap ». Cette simple dissymétrie rappelle qu'aussi bien les classifications des discours savants que celles des théories ordinaires sont très éloignées de ces taxonomies zoologiques qui doivent leur « pouvoir de fascination logique à l'illusion de faire coïncider "l'univers du discours" avec l'univers réel », comme dit Jean-Claude Passeron, tout en permettant d'entretenir le même rêve d'une vision unifiée, objective et systématique de la réalité.³

Succédant au légitimisme traditionnel qui avait inspiré les politiques culturelles de démocratisation, l'éclectisme éclairé — ce que Richard Peterson a appelé la conduite omnivore-semble être devenu la norme au sein des élites.⁴ Or celles-ci ont plus que d'autres la possibilité de tendre l'oreille à la critique dont toutes ces conceptions font l'objet dans les débats théoriques. Par exemple, cela fait maintenant quelques années que la critique savante de l'ethnocentrisme sous-jacent au canon musical classique s'est disséminée au sein de son public et parmi les musiciens professionnels eux-mêmes, dans le cadre d'une érosion générale de la pratique de la

³ Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*, 2^e éd., Paris, Albin Michel, 2006, p. 271.

⁴ Voir notamment Richard A. Peterson, « Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics* 21 (1992), p. 243-258; et Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, 44-1 (2003), p. 3-33.

musique classique qui, à son tour, n'a pas été sans influence sur les prises de position des spécialistes. Cette circulation horizontale des discours soulève au passage des questions sur le rôle du chercheur comme expert : si une pianiste spécialisée dans la musique de John Cage en vient à déclarer ne plus savoir si ce qu'elle fait s'appelle de la musique savante, érudite, classique ou contemporaine, est-ce au musicologue de lui proposer une étiquette de rechange ? Quel label pourrait-il choisir ? Et pourquoi, après tout, serait-il mieux placé pour cela qu'une pianiste ?⁵

Ce dialogue illustre la conscience des problèmes de catégorisation au-delà du monde universitaire. Et ce sont là des questions importantes non seulement pour les musiciens mais aussi pour les décideurs des politiques culturelles ou actifs au sein des industries culturelles, bref pour la majorité des personnes qui ont une responsabilité dans l'orientation des pratiques culturelles de l'ensemble de la population. Elles concernent les critiques musicaux, les journalistes culturels, les attachés de presse et autres diffuseurs de théories ordinaires sur la musique, que du reste il est difficile de séparer complètement d'autres qui le seraient moins, à commencer par les théories scientifiques des sciences sociales. Telle l'entrée « Musique populaire » de l'encyclopédie wikipédia, qui entend recueillir un certain état de la réflexion savante sur la question, tout en redistribuant les acquis sur un mode apodictique et vulgarisateur : « La musique populaire désigne les genres de musique ayant un large public et est généralement distribué [sic] à de larges audiences via l'industrie musicale. Elle est opposée à la musique savante et la musique traditionnelle, qui sont généralement diffusés scolairement ou oralement, à de petites audiences ».⁶

2. Entre guillemets. A la dissémination des pluriels s'ajoute une autre évolution, encore plus significative. « Savant », « populaire », « sérieux », « commercial », « classique », « contemporain » : de nos jours, dans les études scientifiques, ces termes ne sont souvent employés qu'entre

⁵ Haydée Schwartz, communication personnelle, Buenos Aires, 26 juin 2010.

⁶ Article wikipédia « Musique populaire », consulté le 15 août 2012.

guillemets. À l'écrit comme à l'oral, les signes typographiques et la mimique des doigts en l'air marquent la distance entre le chercheur et son objet, désamorçant à l'avance le reproche de prendre au pied de la lettre des mots qui ne disent pas, ou plus, de quoi le réel est fait, sans que pour autant l'on sache exactement ce qu'ils disent. En effet, s'agissant de *scare quotes*, c'est-à-dire de ces termes mis entre guillemets mais dépourvus de source identifiée, « il n'y a pas de limites précises -dit François Recanati- à ce qui peut être suggéré de cette manière grâce au contexte ».⁷ Et, bien entendu, les choses ne sont pas différentes avec les expressions tout aussi fréquentes « musique dite savante » ou « musique dite populaire », qui transposent les guillemets en mots sans que l'on sache pour autant *qui* le dit.

L'histoire de chaque terme illustre autant son rôle heuristique dans la connaissance des pratiques culturelles que les points aveugles qu'il a nourri, et dont la prise de conscience a justifié la mise à distance. « Musique savante » a semblé initialement une manière technique et neutre de désigner une « musique classique » qui, en inscrivant dans son nom une prétention transhistorique, pouvait connoter une idéologie légitimiste désormais suspecte ; il a fallu quelque temps pour s'apercevoir que la qualification de cette même musique par l'adjectif « savant » véhiculait un ethnocentrisme tout aussi redoutable. Aussi, la notion de « musique populaire » entendue comme « musique des classes populaires » devint problématique lorsqu'on voulut croiser cette description sociologique avec une analyse interne des idiomes musicaux concernés, tout en laissant résonner dans le mot « populaire » un synonyme de « ce qui plaît au plus grand nombre » sans au demeurant expliciter si cette majorité devait être entendue comme une masse indifférenciée ou comme un sujet collectif à part entière.

De manière générale, on voit plus facilement aujourd'hui que toutes les musiques mettent en jeu des savoirs, des sujets collectifs, des enjeux commerciaux – et pas seulement la musique dite savante, la musique dite populaire, la musique dite commerciale. Définir certaines musiques

⁷ François Recanati, « Open Quotation », *Mind*, New Series, Vol. 110, No. 439 (juillet 2001), p. 637-687, p. 666 ; voir aussi Marjorie Garber, « " " (Quotation Marks) », *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 4 (été 1999), p. 653-679.

par ce qui est propre à toutes est ainsi une démarche pauvre sur le plan descriptif et biaisée sur le plan évaluatif, ce qui justifie le signalement par les guillemets du statut arbitraire de ces signifiants largement flottants. Mais le problème reste posé de comment désigner certains objets de manière intelligible sans devoir en même temps déclarer inapproprié le vocabulaire où s'effectue la désignation, vu surtout le découpage performatif que ces termes opèrent en regroupant des pratiques et des genres qui, avec un autre label, pourraient se retrouver dans des cases distinctes.

Dans bien des cas, l'usage prophylactique des guillemets permet tout simplement d'éluider la question théorique sous-jacente. En revanche, chez des chercheurs plus attentifs au fait qu'il y va de la définition même de leur recherche ces signes apparaissent dans des passages qui, précisément, disent la difficulté de trouver un désignateur rigide au commun d'objets relativement disparates. Ainsi peut-on lire en préambule à un numéro de revue intitulé « Sociologie des musiques populaires » qui réunit des auteurs français et anglais sous la direction de Philippe Le Guern et Simon Frith :

[N]ous avons choisi de regrouper les musiques étudiées sous le terme de « musiques populaires », terme dont l'usage est commun de part et d'autre de la Manche, mais dont la signification diverge, ce qui a le mérite d'ouvrir à la question des catégories d'analyse : le terme « populaire » présente ainsi l'intérêt d'échapper à une trop forte historicisation (à la différence de « rock »), ou à l'emprise des politiques publiques (à l'inverse de « musiques actuelles »). En outre, il met l'accent sur les goûts et les pratiques des publics alors que la concentration croissante dans la filière musicale favorise les discours alarmistes : qu'est-ce qu'un goût musical populaire aujourd'hui ?⁸

Dans ce cas, les guillemets font partie d'une discussion méthodologique serrée, que Le Guern prolonge dans un article où il retrace les multiples appellations utilisées au fil de la double émergence du rock comme objet d'études et comme objet de l'action publique : musiques actuelles, musiques amplifiées, enfin musique populaire, une catégorie dont l'auteur se demande si elle n'est pas désormais « anachronique », témoignant ainsi du champ de tensions où se déploie désormais son usage.⁹

⁸ Philippe Le Guern et Simon Frith, « Présentation », *Réseaux* 2/2007 (n° 141-142), p. 9-11.

⁹ Philippe Le Guern, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *ibid.*, p. 15-45, p. 33. Voir aussi Guillaume Kosmicki, « Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? », Conférence à la Cité de la Musique le 28 novembre 2006, <http://guillaume-kosmicki.org>, consulté le 18 août 2012.

Par ailleurs, dans un article d'Hervé Glevarec et Michel Pinet qui vise à expliquer pourquoi, selon les auteurs, il n'y a plus lieu de parler de hiérarchies entre les genres musicaux mais seulement d'« archipels » de goûts supposant des échelles de valeur à l'intérieur de chaque genre, c'est un néologisme qui survient pour désigner le rock, le rap et autres genres ayant en commun d'être opposés à une musique classique redéfinie ad hoc pour l'occasion :

À cette étape de la démonstration, il convient de s'arrêter sur le syntagme « musique populaire » qui tend à être contre intuitif et illégitime. Les genres musicaux désignés comme « populaires » l'ont été du fait d'une provenance sociale et de hiérarchies musicales ; ils seraient plus justement désignés comme « contemporains ». Pour autant, nous ne pourrions résoudre ici la question de la nomination générique de genres que la sociologie, même non légitimiste, continue, faute de mieux, de désigner encore comme « musiques populaires » [...]. Nous avons opté pour le terme insatisfaisant de genres « contemporains-populaires » pour désigner tous les genres musicaux qualifiés jusqu'à peu de « populaires » (rock, musique électronique, chanson, rap, etc.) par opposition à « classique » (y incluant le jazz)¹⁰.

Comme on le voit à l'idée de classer le jazz parmi les musiques savantes à cause de la contiguïté des publics concernés, les contenus de chaque catégorie hyper-générique peuvent être à tout moment remis en cause par les chercheurs, si tant est qu'ils soient prêts à assumer la perte relative d'intelligibilité que suppose s'éloigner du sens commun. Ici la proposition d'un nouveau terme pour désigner les genres « contemporains-populaires » vise à disputer à la « musique contemporaine » savante le privilège de représenter à elle seule le contemporain lui-même, tout en maintenant l'inclusion du rock dans une musique populaire qui, avec ou sans guillemets, reste principalement définie par son opposition au classique, au-delà de toutes les hybridations et cas plus ou moins *borderline*. L'embarras dont témoigne cette reformulation de l'usage du mot « populaire » peut être comparé à l'attitude également perplexe d'Olivier Donnat qui, faisant remarquer que le rock a atteint une diffusion dans les milieux favorisés comparable à celui de la musique classique, prône quant à lui l'abandon pur et simple de la catégorie hyper-générique dans

¹⁰ Hervé Glevarec et Michel Pinet, « La "tablature" des goûts musicaux: un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie* 50-3 (2009), p. 599-640, p. 604.

ce cas particulier : « Face à une telle situation, comment continuer à parler de musique populaire à propos du rock ? »¹¹

Les auteurs précédemment cités appartenant chacun à des courants distincts voire opposés de la sociologie de la culture actuellement pratiquée en France, l'imbrication terminologique et la valse des guillemets pourrait bien être l'un des rares points de convergence. Or un autre exemple, tiré d'un ouvrage d'histoire et non plus de sociologie, montre que les choses ne sont pas plus simples lorsqu'on transpose dans le passé la difficulté que suppose la description simultanée d'une pratique et des mots utilisés par les acteurs pour les identifier. Derek B. Scott consacre son livre *The Sounds of the Metropolis* à ce qu'il appelle la « révolution de la musique populaire », survenue au dix-neuvième siècle à Vienne, New York, Londres et Paris, moyennant à chaque fois l'écllosion d'un nouveau genre (respectivement la valse, les *Blackface Minstrels*, le music-hall et le cabaret). Les interrogations sur le vocabulaire apparaissent dès le début de l'introduction :

Le lecteur se demandera ce que je veux dire par *révolution* de la musique populaire. J'espère que les chapitres suivants démontreront la pertinence du terme ainsi que le fait que je parle d'une révolution à la fois du style musical et du genre. Cette révolution fut le produit de changements sociaux et de l'incorporation de la musique au système de l'entreprise capitaliste ; il en résulta une polarisation entre le style de la musique de divertissement (ou musique « commerciale ») et celui de l'art « sérieux ». Personne ne doute du fait que cette fissure entre l'art et le divertissement est un produit du dix-neuvième siècle.¹²

Le souci de justifier l'usage du terme *révolution* pousse vers l'arrière-plan les guillemets mis à « commerciale » et à « sérieux » - ce qui d'ailleurs n'est pas tout à fait la même chose que d'écrire « musique commerciale » et « musique sérieuse ». Et surtout, le passage tend à présenter comme allant de soi le syntagme « musique populaire », malgré le fait que, comme il est dit quelques pages plus loin, « le terme "populaire" a changé de sens tout au long du [dix-neuvième] siècle, en

¹¹ Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte / Ministère de la Culture et de la communication, 2009, p. 136 ; voir Claude Chastagner, « Le rock, au-delà du savant et du populaire », *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 6 (2012), <http://amerika.revues.org/3027>, consulté le 19 octobre 2012.

¹² Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2008, p. 3-4.

passant de bien connu à bien reçu puis à *successful* en termes de ventes de partitions ».¹³ Il faut donc voir dans l'usage récurrent et sans guillemets de « musique populaire » tout au long du livre de Scott, plutôt qu'une naïveté méthodologique ou un parti-pris idéologique, une *décision* consistant à mettre un point d'arrêt conventionnel au soupçon d'arbitraire qui guette les taxonomies des produits culturels lorsque le rapport entre les termes et ce qu'ils désignent pour les acteurs est soumis à des fluctuations historiques importantes.

Un autre historien, William Weber, signale à son tour dans son livre *The Great Transformation of Musical Taste*, consacré à l'évolution des programmes de concert « de Haydn à Brahms », que « le terme *popular music* a été utilisé avec des significations substantiellement différentes aussi bien au dix-neuvième siècle que dans la bibliographie récente » pour expliquer pourquoi il préfère parler de *general taste* et de *general public* à propos d'une musique « réputée accessible à tout un chacun dans un vaste secteur de la société ».¹⁴ L'exemple confirme qu'une approche descriptive en termes hyper-génériques tend peut-être plus que d'autres à confronter l'historien aux différences de sens entre le présent et le passé de son propre vocabulaire, une situation herméneutique dont l'enjeu peut être comparé à celui de l'ancienne distinction *etic/emic* des anthropologues.¹⁵

Citons enfin un texte de musicologie, une discipline qui historiquement a eu tendance à réserver le terme « musique » au seul canon classique occidental, ou tout au moins à faire de la musique classique la musique par excellence, autrement dit le prototype de la catégorie. Il est tiré de l'introduction de Jean-Jacques Nattiez au premier volume de son *Encyclopédie*, ouvrage monumental qui, en couvrant une grande diversité de genres, pratiques et problématiques, marque une nette évolution du discours savant :

¹³ *Ibid.*, p.9.

¹⁴ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 36.

¹⁵ Voir notamment Marvin Harris, « History and Significance of the Etic/Etic Distinction », *Annual Review of Anthropology* 5 (1976), p. 329-350 ; Robert Feleppa, « Emics, Etics, and Social Objectivity », *Current Anthropology* 27/3 (juin 1986), p. 243-255.

Résultat de cette évolution des vingt-cinq dernières années où le repliement sur soi et la quête de l'identité le disputent à la mondialisation : des croisements de plus en plus nombreux entre des activités et des genres musicaux que l'on croyait étanches. Dans une quatrième partie [...], nous remonterons aussi bien aux sources africaines du jazz que nous découvrirons la musique contemporaine « sérieuse » en Afrique et, au-delà de la musique « contemporaine » -étiquette qui, de plus en plus, désigne un moment de l'évolution stylistique au XXe siècle-, nous aborderons l'émergence des musiques dites *actuelles*, du phénomène de la *world music* et du *world beat*, et du (des ?) postmodernisme(s).¹⁶

Inutile de souligner la diversité quelque peu baroque des formes catégorielles et des procédures citationnelles déployées dans ce passage. Disons seulement que d'un point de vue historique, la mention du postmodernisme et son redoublement pluriel peuvent être associées, pour ce qui est du domaine musical, à l'émergence de la *new musicology* aux Etats-Unis et plus généralement, bien entendu, à ce moment de l'histoire des idées résumé par une catégorie du *postmoderne* dont on peut interroger sans fin le référent empirique, mais qui en tout cas aura vu l'emploi fréquent de guillemets pour parler, tel Fredric Jameson, des « deux traditions antithétiques du “classique” et du “populaire” », comme pour mieux proclamer la péremption de leurs rapports hiérarchiques.¹⁷

Les guillemets et les interrogations multiples qu'ils cachent ou dévoilent s'inscrivent autant dans des configurations globales de la perception de la culture que dans une évolution interne au discours savant lui-même. Ils ne disent pas tellement que le chercheur ne saurait parler comme les acteurs qu'il étudie, mais plutôt qu'il ne saurait plus parler comme les chercheurs d'une génération plus ancienne, la même qui en se donnant la musique populaire ou les musiques populaires comme objet(s) d'étude entendait contribuer à la critique des canons artistiques et de la culture légitime. Tout se passe comme si les incertitudes autour des catégories hyper-génériques trahissaient une tension inhérente à la paire savant/populaire elle-même, cette oscillation méthodologique entre populisme et misérabilisme que voici plus de vingt ans Claude Grignon et Jean-Claude Passeron déployaient dans leur livre *Le savant et le populaire*¹⁸ – deux

¹⁶ Jean-Jacques Nattiez, « Une encyclopédie de la musique pour le XXIe siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. 1. Musiques du XXe siècle*, Arles, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2003, p. 29.

¹⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres et New York, Verso, 1991, p. 64.

¹⁸ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie en la littérature*, Paris, Gallimard/Seuil, 1989.

termes qu'ils employaient, eux, sans guillemets, et que l'écho de *Le savant et le politique* de Max Weber permettait d'associer à une polarité éthique inscrite dans l'épistémologie générale des sciences sociales.¹⁹

2. Pour une histoire sociale des concepts savant/populaire. Deux moments au moins peuvent être distingués, l'un qui touche à l'histoire de la sociologie de la culture, l'autre à celle des pratiques culturelles elles-mêmes. Pour le premier, la vogue actuelle des guillemets exprime un certain consensus relativiste où l'on peut reconnaître les traces contradictoires de deux auteurs qui, malgré leurs différences et aussi grâce à elles, ont beaucoup contribué à former le sens commun savant actuel, à savoir Theodor W. Adorno et Pierre Bourdieu.

On connaît en effet l'importance du livre de Thorstein Veblen de 1899 *Théorie de la classe de loisir* pour la généalogie du concept bourdieusien de distinction.²⁰ Par ailleurs, dans *Naissance de la biopolitique* Michel Foucault fait des écrits de Werner Sombart des années 1900 la source d'une critique « devenue maintenant un des lieux communs d'une pensée dont on en sait pas très bien quelle est l'articulation et l'ossature, critique de la société de masse, société de l'homme unidimensionnel, société de l'autorité, société de la consommation, société du spectacle, etc. ».²¹ Dans les années quarante, toutefois, c'est surtout la théorie de l'industrie culturelle développée par Adorno en dialogue avec Max Horkheimer est décisive pour faire de la « musique populaire » une entité unique, homogène et cohérente, définie par son opposition à la « musique sérieuse », et ce sur la base de traits identifiables par l'analyse musicale. Sous l'intitulé « Les deux sphères de la musique », l'article *Popular Music* qu'Adorno écrit en 1941 commence par dire cela sous une forme lapidaire, qui toutefois se présente comme l'élaboration d'une théorie ordinaire préexistante, aux contours indéfinis mais à l'influence certaine :

¹⁹ Passeron, *Le raisonnement sociologique*, op.cit., p. 114.

²⁰ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1970.

²¹ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Gallimard/Seuil (« Hautes Etudes »), 2004, p. 116-7.

On caractérise souvent la musique populaire, qui produit les stimuli sur lesquels porte à présent notre recherche, par ce qui la distingue de la musique sérieuse. On tient généralement que cette différence, considérée comme allant de soi, est une différence de niveau, à ce point tranchée que la plupart des gens estiment que les valeurs qui les gouvernent respectivement n'ont rien à voir entre elles. Nous avons toutefois jugé nécessaire de commencer par traduire ces prétendus niveaux en termes plus précis, aussi bien musicaux que sociaux, afin de les délimiter avec plus de précision et de mettre en lumière la constitution d'ensemble de ces deux sphères.²²

Chez Adorno, la musique populaire est pour ainsi dire le nom de scène de l'industrie culturelle, dont les ressorts et les ressources s'ancrent dans l'économie capitaliste d'une manière qui, définie par la notion de standardisation et par l'hypothèse de ses effets aliénants, la distingue de tout sujet collectif qui pourrait être adossé au nom de « peuple ». Le fait que le terme apparaisse dans son travail d'abord en anglais comme critique de l'industrie des loisirs américaine ne doit pas faire oublier que c'est dans l'Allemagne de Weimar qu'a pris forme sa conception de la culture comme espace agonistique où la paire sérieux/populaire fonctionne comme un système de différences. Le jeune Adorno réagissait ainsi au double défi que représentait alors pour un penseur de gauche la vogue de la « musique légère » et la critique qu'en proposait une certaine droite à partir de la notion de *kitsch*, au bénéfice d'une sacralisation outrancière des classiques.²³ Mais c'est bien aux Etats-Unis, et autant grâce à la pensée d'Adorno que de celle d'Herbert Marcuse et l'« homme unidimensionnel » évoqué par Foucault, que la théorie critique a diffusé une conception de la culture populaire assez convaincante pour rester de nos jours largement répandue – y compris sous la forme paradoxale d'un repoussoir théorique. L'effet normatif de la notion d'industrie culturelle va en effet au-delà du signe négatif qu'il réserve à l'évaluation de son objet dans sa formulation originale, ne serait-ce que parce qu'elle a contribué à camper l'image d'un ensemble de pratiques – dont la « musique populaire » précisément- dont on peut dire des choses *en général*.

²² Theodor W. Adorno, « Sur la musique populaire. (Avec la collaboration de George Simpson) », *Current of Music. Eléments pour une théorie de la radio*, Pierre Arnoux éd., Montréal, Presses de l'Université Laval / Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010, p. 209. Voir Esteban Buch, « Philosophies de la radio par gros temps », *Critique* n°773 (septembre 2011), « Comme à la radio Adorno, Schaeffer, Veinstein, Szendy », p. 740-750.

²³ Theodor W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Contrechamps, 1994 ; voir Esteban Buch, « Adorno's 'Schubert': From the Critique of the Garden Gnome to the Defense of Atonalism », *19th Century Music* 29/1, été 2005, p. 25-30.

On a souvent souligné le fait qu'Adorno n'avait du jazz et de la *popular music* qu'une idée sommaire et datée, on a dit qu'il était resté prisonnier des préjugés de l'élite cultivée européenne à laquelle il appartenait, voire qu'il était victime des traumatismes d'un exilé jeté de force par la barbarie du Troisième Reich dans une Amérique qu'il détestait et qui tendait à lui paraître tout aussi barbare.²⁴ Mais plus utile est ici de relever que l'une des premières remises en cause de ce modèle, celle que le sociologue Herbert Gans formule dès 1966 dans un volume dirigé par Howard S. Becker, entend défendre la *popular culture* contre « ceux qui prétendent que seule la haute culture est une culture, et que la culture populaire est un dangereux phénomène de masse ». ²⁵ Au-delà de la divergence autour du sens normatif du terme « culture », cela revient à prôner une forme d'éclectisme relativiste promis à un grand avenir, qui toutefois ne remet pas en cause l'opposition matricielle entre les deux « sphères » de la *high culture* et la *popular culture* – quitte à se demander si cette dernière est vraiment, comme le prétendent ses critiques, « plus homogène que la haute culture ». ²⁶

C'est une position à certains égards comparable à celle de Gans qui anime le projet articulé par Pierre Bourdieu dans *La Distinction* face à l'hégémonie de la culture légitime et aux critiques post-situationnistes de l'uniformisation de la culture. Ou disons plutôt, articulé face aux effets globaux de ces critiques, car si la reconnaissance de la texture segmentée du « champ culturel » semble en contradiction avec tous ceux qui, d'Adorno à Baudrillard et au-delà, ont insisté sur l'uniformité de la « société de consommation », il ne faut pas oublier que le même Baudrillard était prêt à identifier au sein de cette dernière, dans une veine qui rétrospectivement semble pré-bourdiesienne, des « *procès de classification et de différenciation sociale*, où les objets/signes s'ordonnent cette fois non seulement comme différences significatives dans un code, mais

²⁴ Voir notamment Christian Béthune, *Adorno et le jazz: analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

²⁵ Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974, p. vii.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

comme valeurs statutaires dans une hiérarchie.»²⁷ L'approche de Bourdieu était en tout cas à certains égards proche de Richard Hoggart refusant l'hypothèse de l'homogénéisation de la « culture du pauvre » par les médias de masse, tout en s'en distinguant par l'emphase sur la question de la domination, que ce dernier avait tendance à mettre en sourdine pour mieux faire ressortir la capacité des sujets à rester maîtres de leurs sociabilités et de leurs productions culturelles propres.²⁸

C'est pourquoi, malgré leur commune méfiance face aux canons artistiques, Gans aurait pu ranger l'auteur de *La Distinction* parmi « ceux qui prétendent que seule la haute culture est une culture ». Voici ce qu'écrivait Bourdieu :

Ceux qui croient en l'existence d'une « culture populaire », véritable alliance de mots à travers laquelle on impose, qu'on le veuille ou non, la définition dominante de la culture, doivent s'attendre à ne trouver, s'ils vont y voir, que les fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne [...] sélectionnés et réinterprétés évidemment en fonction des principes fondamentaux de l'habitus de classe et intégrés dans la vision unitaire du monde qu'il engendre, et non la contre-culture qu'ils appellent, culture réellement dressée contre la culture dominante, sciemment revendiquée comme symbole de statut ou profession d'existence séparée.²⁹

Ce passage peut compter comme un précédent à l'usage actuel des guillemets. Face à la position lourdement normative d'Adorno et ses continuateurs, l'attitude de Bourdieu à propos des valeurs de l'art et de la culture semble proche des précautions méthodologiques de l'époque actuelle ; dans son œuvre, « musique savante » apparaît aussi entre guillemets, et son scepticisme à l'égard du sens commun, y compris le sens commun savant, aura joué un grand rôle dans l'engendrement des réflexes critiques contemporains. Plus précisément, cette dénonciation de la culture populaire comme « alliance de mots » cible les positions populistes à la Gans tout en alertant contre les conséquences normatives de certaines catégorisations hyper-génériques.

Mais il ne faut pas oublier que la dimension critique de *La Distinction* repose sur l'idée que les classes supérieures exercent des goûts de liberté tandis que les classes populaires n'ont accès qu'à un goût contraint, oxymore qui à lui seul résume la dimension politique de ce discours qui

²⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, p. 79. Souligné dans l'original.

²⁸ Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970.

²⁹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 459.

présERVE, et pour cause, la notion de culture dominante elle-même, catégorie hyper-générique qui à le lire est bien autre chose qu'une simple « alliance de mots ». Pour Bourdieu, le clivage savant/populaire joue un rôle fondateur, inscrit dans la nature des pratiques comme émanation de la polarité dominant/dominé en vertu du principe des homologues structurelles et de son concept de capital, tour à tour économique ou culturel. C'est là un schéma binaire que ne modifie pas vraiment ce qui à première vue pourrait tenir lieu de troisième terme, ces classes moyennes imbuës d'une « bonne volonté culturelle » qui n'est jamais qu'aspiration toujours frustrée à épouser les conduites des dominants.

C'est pourquoi on peut dire que malgré leurs nombreuses différences, et aussi malgré les nuances que chacun d'entre eux fait intervenir dans son raisonnement, Adorno et Bourdieu partent tous deux de l'évidence de la pertinence descriptive du clivage savant / populaire ou de ses équivalents. Et il semblerait que les tentatives de dépassement de leurs modèles respectifs n'aient pas inclus une véritable mise en perspective de ces catégories. Andreas Huyssen, par exemple, a cherché à isoler un moment historique qu'il nomme *the great divide*, la grande division entre haute et basse culture, en voyant chez Adorno l'un des rares auteurs à avoir compris qu'« une théorie moderne de la culture de masse doit se référer autant à la culture de masse qu'à l'art élevé »³⁰. L'art moderne, dit-il en substance, a surgi dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle en réponse à une nouvelle culture populaire qui en même temps n'a cessé de l'habiter comme son double. Et le phénomène de l'avant-garde historique a été selon lui une tentative pour surmonter dialectiquement cette opposition - une tentative infructueuse, vu sa résorption ultérieure du côté *high* de l'opposition. Or, même si Huyssen parle parfois de la « grande division » comme d'un *discours*, il semble tout aussi convaincu qu'Adorno que l'ensemble des objets désignés par les termes « culture de masse » ou « *high art* » a bien un statut ontologique propre.

³⁰ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 46.

Chez Huysen, toutefois, l'épistémologie de ces catégories générales ne fait pas l'objet d'une explicitation. Il y va autrement dans la démarche « ontologique » de certains philosophes analytiques qui, comme Noël Carroll, procèdent par définitions formalisées :

X est une œuvre d'art de masse si et seulement si
1) x est une œuvre d'art à instances multiples ou à types
2) produite et distribuée par une technologie de masse
3) et intentionnellement conçue pour que ses choix structurels (par exemple les formes narratives, le symbolisme, l'effet recherché et même le contenu) favorisent une accessibilité maximale avec un effort minimal, virtuellement au premier contact, pour le plus grand nombre de personnes non formées (ou relativement non formées).³¹

Carroll entend « créer une théorie philosophique qui distingue les traits communs, fonctionnels et ontologiques [i.e. formels] qui nous permettent de rassembler des films, des émissions de télévision, des photographies, des chansons, des romans de gare, des bd, des émissions de radio et des choses de ce genre sous la rubrique de l'art de masse ». ³² Tout semble donc se jouer autour de la notion de « trait commun », du moment que ce *commun* ne peut être identifié qu'en opérant une sélection au sein d'une multiplicité de traits disjoints. Or cette opération de découpage du réel dont dépend l'existence même de l'art de masse fait intervenir des critères non seulement cognitifs mais encore normatifs, qui colorent la notion de technologie de masse et l'attestation d'intentionnalité, et qui jouent un rôle décisif chaque fois qu'interviennent des seuils quantitatifs définis de manière relative, comme dans ce « plus grand nombre » croisant l'effort « minimal » et l'accessibilité « maximale ».

Par ailleurs, Grignon et Passeron remarquaient déjà que « la théorie de l'ordre culturel légitime assigne clairement un terrain au travail empirique, celui d'une sociologie des formes et des degrés du *consentement à la domination* », en mobilisant ainsi Weber pour une critique à peine voilée du livre de Bourdieu, que par ailleurs ils semblent rejoindre quant à la pertinence descriptive de la paire savant / populaire elle-même.³³ A son tour, dans *La culture des individus* Bernard Lahire propose une révision du modèle de *La Distinction* qui implique la reconnaissance

³¹ Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 196 ; voir aussi Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai sur l'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003.

³² Carroll, op.cit. [éd. esp. p. 155.]

³³ Grignon et Passeron, op.cit., p. 35.

d'une pluralité de régimes de légitimité et souligne l'importance d'en attester empiriquement les effets respectifs, ce qui bizarrement ne l'empêche pas de mettre en avant une notion de « dissonance » qui représente l'internalisation de la polarité traditionnelle au sein d'un moi irrémédiablement clivé. Cela fait reposer la vérification empirique de l'hégémonie de la culture légitime sur le seul sentiment de culpabilité ou d'indignité que certains individus disent ressentir en jouissant de certaines œuvres qu'ils reconnaissent par ailleurs comme illégitimes, au risque d'ignorer, précisément, la diversité des régimes de légitimation, y compris chez un même individu.³⁴

Reste la possibilité, face à cette insistance méthodologique du duo savant/populaire au sein de ses théorisations dominantes et de leurs critiques, de retracer leur évolution au sein d'une histoire plus générale des hiérarchies culturelles, qui assurément ne sont pas toutes nées au vingtième siècle dans l'esprit des sociologues. C'est tout le propos du livre de Lawrence W. Levine sur « l'émergence de la hiérarchie culturelle en Amérique », qui postule l'existence au dix-neuvième siècle aux Etats-Unis d'une « culture publique partagée » qui n'aurait cédé que vers le tournant du vingtième devant l'idéologie élitiste du clivage entre *highbrow* et *lowbrow*. En prenant comme repère la réception de Shakespeare, qui en quelques décennies serait passé du statut d'auteur populaire à celui de fétiche pour snobs, Levine montre que la transformation des hiérarchies culturelles dépend moins de l'émergence de nouveaux objets que de nouvelles manières de catégoriser les objets existants. Levine associe d'ailleurs l'origine de ce vocabulaire à la phrénologie, cette pseudo-science raciale pour qui un front ou des sourcils hauts (« *highbrow* ») étaient un signe extérieur de l'intelligence d'un individu, et dont la popularité aura sans doute contribué à la naturalisation rapide de ces catégories.³⁵

³⁴ Voir Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004 ; et Hervé Glevarec, « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle », *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Eric Macé et Eric Maigret édts., Paris, Armand Colin, 2005, p. 69-101.

³⁵ Lawrence W. Levine, *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Londres et Cambridge Ma., Harvard University Press, 1988, p. 221. [Trad. fr. *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2010].

Cette mise en perspective historique est précieuse, ne serait-ce que parce qu'elle permet d'entrevoir l'ancrage idéologique de ce sens commun semi-savant dont on a vu qu'un Adorno pouvait faire, le moment venu, son point de départ pour une réflexion sociologique. Les affirmations suggérant que les masses *lowbrow* ne comprennent rien à Shakespeare sont assurément des exemples d'une violence verbale qui participe d'un système politique de domination, du moment qu'ils renforcent le sentiment de légitimité des dominants. Il demeure que la rareté des traces historiques des effets de ces discours sur les dominés –comme sentiment d'indignité culturelle par exemple- réduit la description de la hiérarchie culturelle à la théorie ordinaire d'auteurs qui ont intérêt à convaincre tout le monde, y compris eux-mêmes, de l'existence empirique et de la signification sociale et politique du clivage savant/populaire.

A cette difficulté méthodologique s'ajoute le fait que le flou sémantique et les guillemets autour du concept de musique populaire ne datent pas d'aujourd'hui. Derek Scott cite un article intitulé « Popular Music », paru dans un journal londonien en 1871 :

Le terme « musique populaire » est d'un usage très courant, mais il serait difficile de définir quelle description de musique mérite le plus cette distinction. Une classe de musique est populaire au sein d'un certain standard de goût, et une autre classe est considérée comme populaire par ceux-là dont le goût ou le degré d'éducation musicale s'accorde le plus avec elle. Certains tiennent pour populaire la musique bon marché, c'est-à-dire dont le prix est peu élevé. Certains écrivent de la musique avec l'idée qu'elle satisfera certaines attentes populaires, que ce soit à cause de sa simplicité ou de ses passages de nature sensationnelle³⁶.

Comme on voit, au dix-neuvième siècle on ne sait pas très bien ce que *popular music* veut dire – pas plus qu'aujourd'hui. Là où elles font l'objet d'un consensus, les hiérarchies culturelles organisent bien une perception partagée de la culture, y compris comme culture publique partagée, mais tout autant le font les conflits d'interprétation autour des attributions catégorielles qui scandent la constitution de ces mêmes hiérarchies. Et plus encore décisifs, vu leur importance quantitative, sont les silences qui marquent les limites sociales de la pertinence de ces dernières. En effet, si l'on ajoute aux contradictions des discours savants et semi-savants le fait que l'immense majorité des personnes ne laissent que très peu de traces écrites de leur rapport à l'art,

³⁶ « Popular Music » (1871), *Musical Standard*, Londres, cit in Scott, *op.cit.* p. 88.

que ce soit comme théorie ordinaire ou comme simple répertoire de préférences ou de dégoûts, on peut penser qu'une description scientifique satisfaisante de l'ensemble des pratiques culturelles de cette époque ne saurait prendre appui exclusivement sur des catégories hyper-génériques dont l'histoire se confond avec celle de ces pratiques elles-mêmes.

4. Pertinence du genre. Faut-il conclure, de tout ce qui précède, à la nécessité de renoncer en bloc à ces catégories ? La musique populaire, la musique savante, le clivage savant/populaire lui-même sont-ils à ranger dans la cave des concepts désuets, avec d'autres chimères engendrées par les sciences sociales dont on peut seulement, le cas échéant, tâcher de faire l'histoire ou déplorer la confusion ?

Sous cette forme radicale, une telle conclusion ne peut manquer de soulever des objections. Ces grandes catégories regroupent des objets hétérogènes selon des critères historiquement trop variables pour garantir une sémantique stable, et associent aux nouveaux objets ainsi constitués trop de significations morales pour pouvoir orienter une recherche objective de connaissances. Il n'empêche que de nombreuses personnes utilisent ces termes dans leurs conversations quotidiennes et leurs théories ordinaires, de sorte que le chercheur qui s'abstiendrait de les employer en toute circonstance ne réussirait qu'à appauvrir son langage. Qu'on le veuille ou non, « musique savante » et « musique populaire » restent des manières relativement efficaces de désigner un certain nombre de phénomènes, et si le reconnaître n'empêche nullement d'en faire la critique, celle-ci n'empêche pas de s'en servir dans certains contextes. Comme le remarque Roger Pouivet, « nous ne devons pas renoncer à une classification parce qu'elle ne permet pas, dans tous les cas, de déterminer l'appartenance d'une chose à une catégorie ni même, exclusivement, à l'une d'elles ».³⁷

³⁷ Roger Pouivet, « Des arts populaires aux arts de masse », *Les arts de masse en question*, Jean-Pierre Cometti éd., Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 23.

En effet, le flou de nos concepts et leur inévitable chevauchement sont assumés par des philosophes qui, comme Carroll ou Pouivet lui-même, sont prêts à parler d'ontologie à propos de certains faits de culture, par exemple l'« art de masse », contribuant ainsi d'autant à en faire des modalités partagées de la perception de la diversité du réel. Le problème avec l'ontologisation des objets désignés par ces catégories hyper-génériques ne tient pas tant à ce que leurs frontières restent floues, qu'à la dimension normative apparemment indissociable des frontières instaurées à un tel niveau de généralité. C'est à l'évidence le cas lorsque Pouivet oppose l'art de masse à une « culture humaniste » qu'il tient pour la culture tout court, la « culture de masse » étant pour lui une contradiction dans les termes car, dit-il, « la masse n'a simplement pas de culture ». ³⁸ Cette définition normative de la culture, orientée de manière quelque peu provocatrice contre une définition anthropologique devenue part du sens commun, prête fatalement le flanc à des critiques elles-mêmes axiologiquement chargées, par exemple celle de Jean-Pierre Cometti récusant le sens « à la fois social et politique » d'une ontologie qui, de fait, reconduit la vision légitimiste de la haute culture. ³⁹

Or ces difficultés sont moins flagrantes à d'autres niveaux taxonomiques de la description des faits artistiques, par exemple celui des *genres*. C'est d'ailleurs le niveau du genre qui est décisif pour le classement des musiques dans de nombreuses situations pratiques : le rock, le jazz, le rap, la *world music*, le reggae, le tango, le tsapiky, la musique classique, l'opéra... Cela se vérifie au niveau des producteurs –comme profil socioprofessionnel des personnes qui se définissent comme « musicien de jazz », « musicien de rock », « chanteur de variétés », etc.- ; des diffuseurs –comme classement de l'offre dans les rayons des magasins de disques ou sur les sites de vente en ligne par exemple, mais aussi comme spécialisation des commentateurs et de leurs supports- ; ou des

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ Jean-Pierre Cometti, « Y a-t-il un problème des arts de masse ? », *Les arts de masse en question, op.cit.*, p. 38 ; voir Emmanuel Pedler, « La question de l'ontologie des œuvres en sociologie de l'art », <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00351653/en/>, consulté le 19 octobre 2012.

récepteurs –comme manière d’affirmer des goûts individuels, qu’il soient d’ailleurs univores ou omnivores, ces derniers étant définis précisément comme le goût pour une pluralité de genres.

Comme l’a suggéré Franco Fabbri, l’importance du genre au sein des classements de la musique correspond à ce que la théorie des catégorisations appelle le *basic level*.⁴⁰ Pour mémoire, le *basic level* est défini par Eleanor Rosch et ses continuateurs comme le niveau d’un classement qui, entre autres caractéristiques, unifie les comportements à l’égard de l’objet: nous savons comment réagir en présence d’un chien, alors que nous n’avons pas de comportement spécifique face à un mammifère, ou bien face à un basset bleu de Gascogne. Transposé au domaine culturel, cela invite à considérer des régimes de signification relativement stables qui opèrent non pas à partir de l’hypothèse théorique d’une partition d’un domaine général qui serait celui de la musique dans son ensemble, mais de l’instauration sociologiquement attestée à un niveau local d’un accord autour d’un ensemble de normes qui constituent le critère d’appartenance au genre en question. « A voir comment nous reconnaissons les phénomènes musicaux –écrit Fabbri-, comment nous y réagissons, comment nous les conceptualisons et comment nous organisons socialement nos réponses (y compris les performances musicales), il semblerait que nos efforts soient fondés sur un ensemble basique [*basic set*] de normes collectivement acceptées qui définissent des types de musique auxquelles nous confrontons les phénomènes en question comme autant d’occurrences. »⁴¹

Il va de soi que la focalisation sur le genre n’a rien d’iconoclaste, du moment qu’elle constitue déjà le niveau de référence principal pour de très nombreux travaux en ethnomusicologie et en sociologie de la culture – y compris les enquêtes sur les *Pratiques culturelles des français*, qui marquent aussi une reconnaissance de cette catégorie par l’Etat et par les

⁴⁰ Franco Fabbri, « Browsing, Music Spaces - Categories and the Musical Mind », communication au colloque de l’IASPM (1999), <http://tagg.org/others/ffabbri9907.html>, consulté le 24 août 2012 ; voir Juliana Guerrero, « El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización », *TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 (2012), <http://www.sibetrans.com/trans/publicaciones/ultima>, consulté le 19 octobre 2012.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

responsables de la politique culturelle. A cet égard, toutefois, la musique classique occupe une position singulière, car elle partage les traits distinctifs des genres tout en tendant à se confondre avec un hyper-genre, en l'occurrence celui de la musique savante. Par ailleurs, au sein du domaine classique lui-même la notion de genre est couramment utilisée pour désigner des formes telles que la symphonie, le quatuor, le lied, etc. C'est là une ambiguïté sans doute irréductible. Mais, à condition de préciser de quel genre de genre il s'agit, l'exemple de la musique classique peut même en confirmer la portée heuristique, car son appréhension comme genre incite à la traiter sur un pied d'égalité épistémique et axiologique avec les autres musiques. Ce n'est pas sans intérêt, car la musicologie universitaire reste, malgré ses évolutions récentes, une science de la musique savante que, par la même occasion qu'elle l'étudie, elle tend à isoler du reste du tissu culturel. Elle est d'ailleurs parfois rejointe sur ce point par des chercheurs venus d'autres disciplines : par exemple, Peterson et Lena ont consacré une étude très fouillée à un imposant échantillon de soixante genres de ce qu'ils appellent « musique commerciale », tout en excluant la musique classique et l'*art music* en général au motif que « les genres dont l'économie est non-lucrative ou subventionnée possèdent des mécanismes qui, sur le plan de la création, l'organisation, le financement, le public et la critique, diffèrent de ceux de la musique commerciale. »⁴²

Dire tout cela ne revient pas à faire du genre un sésame méthodologique. Pas plus que les « musiques populaires » ou les « musiques savantes », les genres ne sont des catégories stables et closes. Comme pour les genres littéraires, le nom, la définition et l'extension de chaque genre font l'objet de reformulations et de négociations permanentes, qui peuvent impliquer la mobilisation simultanée de définitions différentes, voire incompatibles, de la notion de genre elle-

⁴² Jennifer C. Lena et Richard A. Peterson, « Classification as Culture : Types and Trajectories of Music Genres », *American Sociological Review* 73 (Octobre 2008), p. 697-718, p. 700.

même.⁴³ En musique, l'appartenance de tel artiste ou de tel morceau à un genre déterminé est parfois évidente, mais parfois elle peut être aussi indécidable ou controversée. Et ce, non seulement à cause du positionnement plus ou moins hybride ou ambigu de certains artistes, mais aussi de la dynamique permanente de reconfiguration partielle qu'imposent les industries culturelles, concernées au premier chef par la gestion globale de la nouveauté générique. Or ce ne sont pas là des enjeux que le chercheur pourrait se contenter d'observer de l'extérieur, ne serait-ce que parce que l'inclusion de tel ou tel morceau dans un corpus défini par un genre déterminé suppose une décision de fait sur les frontières de ce dernier.

Par ailleurs, la saillance globale des classifications génériques, qui aujourd'hui semble évidente à cause de la multiplicité de ces derniers et du présupposé de leur égalité axiologique, ne s'est pas toujours vérifiée dans le passé, et elle pourrait très bien s'atténuer ou disparaître dans un futur plus ou moins proche, modifiant d'autant non seulement la perception des musiques environnantes mais encore celle des musiques anciennes, celles de notre époque par exemple. Enfin, on peut objecter que dans un cadre scientifique postuler a priori la primauté d'un certain niveau taxonomique n'a guère de sens, dans la mesure où tout dépend de la recherche que l'on veut mener ; même si l'hypothèse du *basic level* était confirmée au niveau empirique dans tous les cas possibles, cela n'entraînerait pas de conséquence normative pour les protocoles d'enquête.

Une fois tout cela admis, cependant, il semblerait bien que la notion de genre renferme encore un potentiel heuristique important à l'heure de remettre sur le métier –et bien sûr une telle démarche est toujours à recommencer- la question de savoir ce que la musique veut dire pour les sociétés humaines. C'est d'ailleurs particulièrement vrai pour explorer le dialogue entre théories savantes et théories ordinaires, ainsi que le travail social qui fonde et confond la distinction entre les deux, vu notamment le fait que, comme le signale encore Fabbri, le processus d'émergence d'un genre « peut être explicite, comme avec un manifeste esthétique, une loi ou une campagne

⁴³ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989; *Le genre littéraire*, textes choisis et présentés par Marielle Macé, Paris, Flammarion/Corpus, 2004; Oscar Steimberg, *La recepción del género*, Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales/UNLZ, 1988.

de marketing, mais il peut tout aussi bien ne faire l'objet d'aucun discours ». ⁴⁴ Par ailleurs, Paul DiMaggio a montré, dans une perspective néo-durkheimienne développée en réponse à la dimension « idéologique » des théories de la culture de masse, que le genre peut être la catégorie fondamentale pour décrire toute une gamme de « systèmes de classification artistique » variant en fonction de la différenciation, hiérarchisation, universalisation et ritualisation des genres en question. ⁴⁵

Du reste, dans l'étude des théories et des pratiques de catégorisation de la musique, entre genres, hypergenres et autres boîtes plus ou moins noires, il y va aussi de la singularité des œuvres. *Us and them*, par exemple, est un morceau de musique qui peut rentrer dans les catégories morceau de musique, morceau de musique populaire, morceau de rock, de rock progressif, de rock progressif anglais ; dans les catégories morceau écrit par Richard Wright et Roger Waters, chanté par David Gilmour, morceau en *ré* majeur ; dans les catégories des morceaux qui disent « nous et eux », « haut et bas », « avec ou sans » ; des morceaux qui incluent un solo de saxophone et la batterie de Nick Mason, de ceux enregistrés sur un magnétophone Studer 16 pistes. Il est aussi un morceau sur la mort à la guerre, un morceau de Pink Floyd, un morceau de l'album *The Dark Side of the Moon* ; il est de ces morceaux écrits en 1973 et de ceux qui parlent de batailles de mots, et il appartient à bien d'autres classes encore. L'intersection de tout cela, cependant, lui appartient en propre, voire constitue le lieu même de son identité.

⁴⁴ Fabbri, art.cit., p. 8.

⁴⁵ Voir Paul DiMaggio, « Classification in Art », *American Sociological Review* 52/4 (1987), p. 440-455.