



**Citation:** Sol Bidon-Chanal (2022). À l'écoute d'un nouveau monde: l'usage esthétique de la technologie dans le pop-rock. *Aisthesis* 15(2): 163-176. doi: 10.36253/Aisthesis-11922

**Copyright:** © 2022 Sol Bidon-Chanal. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## À l'écoute d'un nouveau monde: l'usage esthétique de la technologie dans le pop-rock

### Hearing A New World: The Aesthetic Use of Technology in Pop-Rock

SOL BIDON-CHANAL

INEO-CONICET; UNSAM; Université Paris 8  
solbidonchanal@gmail.com

**Abstract.** At odds with the relevance it has as object of aesthetical experience around the world, pop-rock music is still a rare subject in philosophical inquiry. Nonetheless, it has arisen growing interest in the last two decades, particularly in the Anglo-Saxon tradition. In such context, this paper intends to give an overview of the philosophical contributions on the subject made so far, and provide some guidelines for its study in the field of aesthetics. After reconstructing the debate, starting from Theodor W. Adorno's thoughts on mass music as prolegomena and arriving at the so-called "ontologies of rock", this article takes an aesthetic point of view concerning the specificity of pop-rock and argues that the decisive aspect of the genre in the choir of popular musical expressions lies in the unique role of technology applied in its production.

**Keywords:** Popular Music, Musical Creation, Mass Art, Sound Technology, Ontologies of Rock.

---

1. Le traitement de l'art populaire du point de vue de l'esthétique philosophique se présente à première vue comme un terrain précaire. Née en parallèle avec la constitution de l'art en sphère autonome et éloignée dans la plupart de son discours de l'art populaire, cette discipline de la philosophie a montré une tendance assez générale à identifier l'expérience esthétique de l'art avec l'expérience des œuvres du canon académique, de sorte qu'en lisant la majorité des pages écrites sur ce sujet on a l'impression de se promener dans un musée ou d'être assis en silence dans une salle de concert. Dans ce cadre, l'art populaire est relégué à la marge de la philosophie. De son côté, l'art de masse, forme d'art populaire d'étendue mondiale appartenant à notre temps, porte la lettre écarlate à cause d'une circulation trop ouverte dans le marché, ce qui le place souvent encore plus loin des conceptions philosophiques habituelles de l'expérience esthétique de l'art.

Cependant, les différentes expressions de l'art de masse constituent aujourd'hui le mode d'accès le plus répandu internationalement à l'expérience esthétique, alors s'aventurer dans ce terrain précaire de la pensée philosophique semble devenir nécessaire ainsi que promettre des terres fertiles. Dans le champ précis de la musique, on peut supposer qu'en effet le pop-rock est l'une des musiques les plus écoutées dans le monde. Pour cette raison et compte tenu de sa présence très habituelle dans l'expérience quotidienne, son étude constitue une tâche de plus en plus importante. En poursuivant un tel but, dans cet article on se propose de se rapprocher, sous l'angle de l'esthétique philosophique, de la spécificité des œuvres musicales pop-rock. On commencera par présenter un aperçu des principales réflexions sur le genre dans le champ de la philosophie, pour ensuite dessiner un point de vue propre qui prenne en compte les caractéristiques particulières de cette musique à partir de ce que l'on postulera comme l'aspect définitoire: le rôle décisif de la technologie sonore dans la production, aspect qui fait du pop-rock le premier genre de la musique populaire à s'approprier de manière prédominant du lien fondamental que l'art des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles entretient avec la technologie et qui inscrit également cette musique dans une tendance musicale de l'époque pour laquelle le travail sur le timbre est devenu primordial. Finalement, on reprendra quelques contributions provenant de la musicologie pour l'examen du genre dans cette optique adoptée<sup>1</sup>.

## 2. Les prolégomènes à l'analyse philosophique

---

<sup>1</sup> Il convient de préciser que l'on choisit d'utiliser l'expression «pop-rock» au lieu de parler tout simplement de «rock», car on considère que la distinction entre la «pop» et le «rock» est assez vague d'un point de vue du style et, à notre avis, elle ne concerne donc pas des critères stylistiques, mais plutôt des questions liées à la catégorie d'«authenticité» —en postulant le rock comme expression authentique et la pop comme une musique commerciale—, très conflictuelle dans la pensée esthétique. Pour un traitement détaillé de la question, voir Bidon-Chanal (2021): 40-99. Voir également Middleton (2001a) et (2001b).

de la musique pop-rock remontent aux réflexions de Theodor W. Adorno sur la musique de masse ou, dans les termes d'Adorno, la musique de «l'industrie culturelle». Dans l'Introduction à *Philosophie de la nouvelle musique*, écrit en 1949, Adorno offre un diagnostic de la musique de la moitié du dernier siècle, cohérent avec le cadre général de sa philosophie critique. D'après cette évaluation d'Adorno, la scène musicale est partagée en deux parties. D'un côté, il existe une musique commerciale et *kitsch* qui dispose des mécanismes de distribution et qui inonde par conséquent les oreilles des masses et, d'un autre côté, il y a une avant-garde isolée, identifiée notamment à la Seconde École de Vienne, dont la musique est écoutée seulement par des cercles réduits et qui est exclue de la culture publique. Quant à la musique traditionnelle, elle est «neutralisée» en étant consommée et exécutée d'une façon similaire à la musique commerciale, affectant sa structure interne. Dans ce cadre, d'après Adorno, la seule musique qui garde sa capacité critique par rapport à son entourage ainsi que sa valeur esthétique est la musique d'avant-garde, notamment les compositions de la Seconde école de Vienne; par contre, il considère que les œuvres de la musique de masse s'épuisent dans leur condition de marchandise et manquent de valeur artistique, et donc critique.

L'avis d'Adorno à propos de la musique de son époque doit être compris à la lumière du fait que la philosophie, l'art et la réalité sociale sont étroitement liés dans sa pensée. Ainsi la relation que son esthétique établit entre l'art et la vérité donne à l'art une place fondamentale dans sa philosophie. La dialectique négative adornienne cherche à sauver la trace du «non-identique» dans le système, en concevant le moment de la contradiction comme définitoire. D'après Adorno, l'objet est toujours plus que son concept et la contradiction est justement la trace de cet excès; la dialectique, dans ce sens, *corrige* l'identification faite par la raison dans l'acte de connaître car elle reconnaît l'hétérogène dans l'identification, c'est-à-dire, la trace du faux dans l'identité. Le but ultime de cette reconnaissance c'est la réconciliation. Contrairement à une pensée systématique qui, de son

point de vue, fait violence à l'objectivité à cause de l'identification et qui fait du particulier un simple exemplaire, sa philosophie dialectique s'intéresse à ce dernier et cherche à exprimer par le biais du concept ce qui va plus loin que le concept. C'est là où l'art trouve sa place dans la philosophie d'Adorno: d'après ce schéma, la philosophie parvient à s'approcher de ses fins grâce à l'intégration de l'élément esthétique, dans la mesure où ce dernier conserve la composante mimétique de la magie qui renvoie à l'affinité entre le sujet et le objet et qui, précédant le déchirement qu'entraîne entre les deux la connaissance, préfigure un état qui dépasse cette division ainsi que la scission entre le particulier et l'universel, c'est-à-dire, le moment de la réconciliation. En tournant le regard vers l'art, la philosophie réussit à accueillir, du point de vue d'Adorno, le moment qualitatif et individuel auquel le principe d'identité fait violence (voir Adorno [1970] : VI).

D'après Adorno, la dialectique traverse la structure de la société et elle a son reflet à l'intérieur de l'œuvre d'art. Dans *Théorie esthétique*, Adorno affirme que les problèmes du monde autour des œuvres réapparaissent, dans ces dernières, transfigurés en «énigme formelle», c'est-à-dire, que ces problèmes reviennent dans la constellation des problèmes techniques des œuvres; c'est pour cela qu'elles impliquent, selon Adorno, une connaissance qui n'est pas une connaissance de l'objet et qu'elles ont un contenu de vérité qui, étant historique, constitue l'exposition de la conscience d'une époque. Dans ce cadre, la tâche que l'on donne à l'esthétique est celle de pénétrer dans les problèmes formels et de porter le contenu de l'œuvre dans le domaine de la vérité —par le biais de ce qu'il appelle la «réflexion seconde» (Adorno [1970]: VII, 103-108, 197-198, 530-533). Suite à cette révision d'ensemble, on peut revenir sur la description adornienne du scénario musical qui nous occupe et la reformuler dans les termes suivants: dans la mesure où le contenu de vérité d'une œuvre d'art expose dans la configuration formelle de l'œuvre une conscience historique et pour autant que la vérité vise la réconciliation, la musique de la Seconde

école de Vienne, problématique, désagrégée et atonale, reflèterait dans les problèmes immanents de chaque composition, d'après Adorno, les contradictions d'une réalité non-réconciliée et, dans le même geste, cette musique postulerait pour l'avenir la possibilité de la réconciliation. Par contre, la musique de masse, en s'épuisant supposément sur sa condition de marchandise et en couvrant la désagrégation avec une façade ronde et harmonieuse, esthétiserait la culture de manière utilitaire et contreferait son contenu de vérité, en devenant donc idéologique.

Dans ce contexte, Adorno donne une description profondément négative de la musique de masse tout au long de son œuvre<sup>2</sup>. En ce qui concerne la réception, Adorno signale la fétichisation et la régression de l'écoute comme les deux caractéristiques fondamentales du rapport que la société de masse entretient avec la musique. Le premier concept est étroitement lié au caractère de marchandise dans lequel Adorno considère que la musique commerciale —et en fin de compte toute musique qui n'est pas d'avant-garde— finissent par se perdre. Adorno voit dans l'industrie une force qui, quand elle prend le pas sur la musique, conduit à la substitution de la valeur d'usage par la valeur d'échange, ce qui se traduit à la fois par le fait que l'appréciation des œuvres soit déterminée par le succès et l'effectivité au lieu que ce soit par les mérites de la composition. D'après Adorno, le critère du succès est organisé autour de trois fétiches: celui de la mélodie, celui de la voix et enfin le fétiche du timbre. Cette vénération des moments isolés montre un point essentiel de la vision de l'état des choses présenté par Adorno: la désagrégation de la totalité musicale. L'appréciation des éléments séparés annule l'expérience du tout musical, et cela mène à une perte de sens. Cette «chute» de la totalité nous conduit à la deuxième caractéristique mentionnée, la régression de

<sup>2</sup> Voir notamment: Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938), dans Adorno (1970 : XIV); Adorno, *Über Jazz* (1936), dans Adorno (1970 : XVII); Adorno (1941) et Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (1973), dans Adorno (1970 : XIV).

l'écoute. Cette idée concerne le retour à un stade infantile dans lequel l'auditeur reçoit la musique comme une source de stimuli au lieu de la comprendre comme une trame de sens. L'incapacité de rester concentré, l'atomisation, l'intérêt pour la couleur, l'effet, et pour l'artifice isolé et le goût pour la répétition, ces sont les traits qu'Adorno associe à cette régression.

Les observations d'Adorno sur la réception de la musique de masse correspondent à celles qu'il fait à propos de la production. De cette manière, la caractéristique principale qu'Adorno voit dans cette musique c'est ce qu'il appelle la «standardisation». Tirée du vocabulaire industriel, aux échos des *standards* du jazz et contrastant avec la notion de langage musical du paradigme classique, cette catégorie fait référence chez Adorno à l'existence et à l'utilisation d'un répertoire rigide, allant de la forme globale préétablie à des détails mélodiques et de timbre. Encore une fois, cette caractéristique parle de la perte de la totalité: en comprenant que dans la production de la musique de masse le matériel d'une langue prédéterminée serait «introduit» dans des formes vides données a priori, sans faire le lien des éléments entre eux, Adorno voit dans cette musique l'absence d'une relation dialectique entre les parties et le tout, ce qui le conduit à juger comme arbitraire la totalité de l'œuvre —qui est associée, là encore, au manque de sens<sup>3</sup>. À la suite de ce premier attribut, il en conçoit un deuxième: la pseudo-individualisation. Adorno pense l'improvisation comme l'un des moyens d'insuffler de la spontanéité et de l'originalité à l'œuvre, qui échoue cette tâche, dans la *popular music*, car elle s'articule sur le schéma d'une métrique et d'une harmonie qui ne sont pas modifiées et qui continuent à suivre les routines standardisées. De façon similaire, il reconnaît dans les syncopes du jazz

<sup>3</sup> Il en va différemment, selon l'analyse adornienne, pour ce qui est du langage et de la forme classiques. Dans ce cas, Adorno considère qu'aussi bien entre la forme et la composante motivique-thématique qu'entre la convention et les idées compositionnelles, il y a une tension grâce à laquelle le schéma doit s'accommoder au contenu compositionnel spécifique, dans un renvoi dialectique constante entre les parties et la totalité.

des détours aux règles, mais il souligne, au même temps, qu'elles n'occupent pas une place constructive dans la composition et donc elles sont absorbées sans dialectique par la pulsation. Dans ce sens, il considère que tout ce qui semble sortir de la norme dans la musique de masse est vraiment planifié de manière que cela puisse être redirigé par l'auditeur vers la règle et vers la simplicité —en fait, Adorno souligne que les détours eux-mêmes sont également catalogués dans le répertoire fixé (voir Adorno [1941]).

Voilà pour les grandes lignes de l'argumentation d'Adorno. Cette analyse sur la musique contemporaine de l'époque ouvre le débat philosophique sur une série d'expressions musicales qui étaient encore nouvelles à l'époque et donc elle laissera une trace sur la pensée ultérieure sur ce sujet. Ainsi, la conception de la musique selon un schéma tripartite qui ajoute à la grande division traditionnelle de la musique en musique académique ou «classique» et musique «populaire» ce troisième sphère que l'on appelle la «musique de masse» restera gravée dans les discussions suivantes comme une question presque incontournable. Cela vaut également pour ses jugements de valeur, ne serait-ce que pour les remettre en question. Pour ce qui est de ces derniers, on peut dire brièvement que ce qui guide le rejet total d'Adorno de la musique de masse c'est une conception du progrès musical qui est liée étroitement à l'évolution du système tonal jusqu'à la rupture avec la tonalité et qui s'appuie sur le paramètre harmonique; par contre, la musique de masse est associée à un paradigme esthétique différent qui peut se centrer, comme c'est le cas du pop-rock, sur le détail et sur la couleur, sans que cela signifie pour autant l'annulation de la valeur esthétique dans un simple fétichisme —appréciation qui est trop biaisée par l'analyse économique et qui laisse échapper des nuances spécifiquement musicales.

Bien que les écrits d'Adorno n'abordent pas la musique pop-rock en tant que telle<sup>4</sup>, ses consi-

<sup>4</sup> La seule référence directe, assez proche et suffisamment élaborée du point de vue esthétique d'Adorno à cette

dérations sur le jazz et la *popular music* s'appliquent pareillement à elle, dans la mesure où ce genre fait partie de la descendance des traditions afro-américaines mais surtout car le pop-rock est née au sein de l'industrie de la musique. Dans ce sens, si l'approche d'Adorno n'arriverait pas à saisir quelque chose de substantiel de la musique pop-rock, c'est parce qu'il ne donnerait pas lieu à la possibilité de bien comprendre les critères esthétiques qui la guident. Quand on adopte un point de vue qui s'appuie sur la matérialité de cette musique, il convient donc de se demander sur ce qui fait sa spécificité et de s'interroger également sous quels critères philosophiques et musicaux il vaut mieux l'analyser.

3. Étant donné que le pop-rock c'est une musique qui est encore assez jeune en termes historiques, la réflexion théorique à ce sujet est un phénomène relativement nouveau et donc pour cette raison on peut trouver beaucoup moins de littérature consacrée à son étude qu'au sujet d'autres genres et styles musicaux. Dans le domaine de la philosophie, il y a encore un numéro modeste d'œuvres dédiées au pop-rock, bien que l'intérêt pour cette musique se soit accru durant les deux dernières décennies. Dans ce contexte, c'est la philosophie anglo-saxonne —qui appartient bien sûr à la culture dont le pop-rock est né— qui est la tradition de pensée qui a mieux préparé le terrain pour la réflexion sur le genre et qui a été sans doute la plus prolifique dans son étude. Au sein de cette tradition, nous pouvons trouver un premier axe thématique qui s'intéresse aux aspects évaluatifs. Ici, on peut constater que le renvoi dichotomique à la musique académique, déjà présente dans l'analyse adornienne, est un élément fréquent dans les approches évaluatives au

---

musique se trouve dans une interview dans la télévision allemande en 1968, où il dit quelques mots à propos des chansons de protestation de Joan Baez. En ligne: <https://youtu.be/Xd7Fhaji8ow>. Par ailleurs, dans certains des textes de *Critique de la culture et de la société*, Adorno fait des allusions isolées aux Beatles en relation avec le culte de la jeunesse qu'ils ont suscité, sans entrer dans le détail (voir Adorno [1970] : X/2, 599-607, 656-673, 810-815).

pop-rock, même lorsque l'on cherche à faire une évaluation positive.

Tel est le cas de l'analyse proposé par Richard Shusterman. Dans les deux chapitres consacrés à la musique dans son livre *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, il essaie de répondre aux critiques les plus habituellement adressées à l'art de masse, pour établir les bases d'une défense de la musique populaire dans l'ensemble —et particulièrement du rock et du rap— d'un point de vue esthétique. Shusterman souligne alors comme qualités fondamentales l'existence d'une réponse active dans la réception du rock en tant que réaction somatique —et opposé à la contemplation désintéressée— qui demande, selon l'auteur, la révision de l'esthétique dans cette direction. Par ailleurs, il défend la profondeur intellectuelle des genres musicaux de la culture afro-américaine, en attirant l'attention sur les différents niveaux de signification que l'on voit dans ces œuvres. Enfin, du point de vue d'une esthétique pragmatiste, il remet en cause l'association de la légitimité avec l'autonomie faite par Adorno et par Pierre Bourdieu. Pour ce faire, il souligne que les œuvres d'art fonctionnent dans notre vie et il met l'accent sur la désintégration de l'idéal puriste et sur l'introduction de l'esthétique dans les différents domaines de l'expérience qu'implique la culture postmoderne dans l'ensemble. À cet égard, Shusterman remarque que l'opposition à la société n'est pas une essence éternelle de l'art, mais une idéologie particulière, et il ajoute que les œuvres d'art populaire n'ont pas besoin d'être conservatrices pour atteindre leur popularité.

En ce qui concerne l'appréciation du rock comme exemple de la musique de masse, Theodore Gracyk (Gracyk [1996] et Gracyk [1999]) cherche à confirmer sa valeur esthétique sans avoir recours au concept d'art, contrairement à Shusterman et en discussion avec lui —sans faire appel donc ni au statut artistique des œuvres de ce genre musical ni à sa valeur artistique corrélative. Gracyk utilise l'expression «esthétique traditionnelle» pour parler d'une série de courants de pensée qui décrit l'art comme autonome, univer-

sellement attirant, original et comme le produit d'un génie. En prenant du recul par rapport à cette position-là, il souligne la valeur *esthétique* du rock, définie comme la valeur que les récepteurs possédant des connaissances adéquates découvrent dans la musique quand ils l'écoutent et qui, en même temps, serait le critère pour évaluer les œuvres à l'intérieur de cette tradition musicale. Dans ce sens, il affirme que la valeur artistique des œuvres rock est accidentelle, puisque, même si elles répondent parfois à quelques standards de «l'esthétique traditionnelle», elles s'accordent beaucoup mieux à des patterns souvent opposés. Par ailleurs, concernant la comparaison du rock avec d'autres genres, Gracyk indique que ce ne sont pas les critères esthétiques ce qui sont décisifs dans ce cas, mais des questions d'ordre pratique et social<sup>5</sup>.

En se recentrant maintenant sur les questions relatives aux aspects définitoires du pop-rock, on retrouve l'un des débats philosophiques les plus riches en interventions sur cette musique<sup>6</sup>, débat qui réunit une série d'approches orientées vers l'examen de la *manière d'être* spécifique des produits musicaux de ce genre. Ainsi, ces *ontologies du rock* offrent une distinction de cette musique par rapport à d'autres genres du point de vue de l'étude de ce que l'on pourrait appeler, en suivant cette perspective, la singularité existentielle des œuvres rock<sup>7</sup>. La discussion s'ouvre avec les réflexions de

<sup>5</sup> À cet égard, soulignons que, même si Gracyk a raison lorsqu'il avance que le décodage des œuvres musicales pop-rock présuppose une logique qui fait appel parfois à des valeurs esthétiques propres à ce style, il ne s'agit pas forcément de sacrifier le terme «art» et se contenter de parler d'une valeur «esthétique», mais il suffit en revanche de proposer qu'il peut y avoir divers critères de valeur artistique liés à différents styles et traditions — comme le montre en fait l'histoire de l'art elle-même.

<sup>6</sup> L'étude du genre musical a été très prolifique dans le champ des sciences sociales. L'un des premiers examens du rock est celui du sociologue Simon Frith, qui publie son livre *Sociology of Rock* en 1978.

<sup>7</sup> Les auteurs qui font partie de ce débat utilisent le terme «rock» pour parler du genre qui nous occupe. Pour les raisons qui ont été données dans la note 1, on choisit d'employer la dénomination «pop-rock» dans cet article. Pourtant, en vue de respecter la lettre des textes, on

Gracyk dans son livre *Rhythm and Noise*, publié en 1996, qui est jusqu'à nos jours l'une des contributions les plus complètes pour l'étude de la musique pop-rock. Tout au long de ce texte, Gracyk aborde différentes problématiques théoriques à propos du pop-rock; pourtant ce sont ses considérations au niveau de l'ontologie qui guident le déroulement de sa recherche. Au début du premier chapitre, Gracyk souligne que le rock n'est pas un genre ou un style et il le définit donc comme «la musique populaire de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui est essentiellement dépendant de la technologie d'enregistrement pour sa naissance et sa dissémination» (Gracyk [1996]: 13): ça sera alors précisément dans la relation singulière que les productions de pop-rock entretiennent avec le support phonographique qu'il va trouver la nouveauté de ce phénomène. De son point de vue, l'enregistrement —il pense plus aux albums qu'aux pistes— est le médium primordial et l'œuvre proprement dite, dans la mesure où c'est le phonogramme qui constitue l'objet principal analysé par les critiques et ce qui établit la connexion originale entre l'artiste et l'audience. À cet égard, il remarque que l'œuvre première dans le cas du rock n'est pas une structure sonore légère (*thin*) instanciée, comme c'est le cas de la musique classique, en différents interprétations; il s'agit, par contre, d'une structure dense (*thick*) codée en enregistrements et instanciée dans les reproductions de chaque copie de l'enregistrement. Les corollaires qu'il en déduit clarifient aussi certains usages catégoriels: les œuvres rock sont reproduites (*played*) et non pas interprétées (*performed*), les remixes constituent des œuvres nouvelles —et non de révisions.

De son côté, Stephen Davies met en question la position de Gracyk à propos de la nature des œuvres rock, en restituant une place plus importante à l'interprétation. Dans son livre *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Davies —qui a proposé pour la première fois la différenciation entre des compositions

reprendra le terme «rock» dans l'aperçu du débat ontologique.

«*thin*» et «*thick*» reprise par Gracyk (voir Davies [1991])— distingue trois types d'œuvres musicales: des œuvres pour la reproduction, des œuvres pour l'interprétation live et des œuvres pour l'interprétation en studio. Le premier type correspond aux compositions intégralement électroniques qui ne sont pas conçues pour l'interprétation tandis que le deuxième identifie typiquement les œuvres de la musique académique traditionnelle. Les œuvres rock, par contre, appartiendraient à son avis majoritairement à la troisième catégorie. Dans cette optique, Davies allègue que Gracyk sous-évalue l'importance de l'interprétation au moment d'analyser le statut ontologique des morceaux du genre. Il en veut pour preuve la pratique elle-même, où on peut observer, de son point de vue, que l'on joue beaucoup plus que l'on enregistre, que presque tout artiste célèbre pour ses albums est aussi un «performer» doué sur scène et que les producteurs ne sont pas vus comme des membres des groupes. Dans ce sens, il affirme que tant les œuvres classiques que les œuvres rock sont écrites pour être jouées et il trouve alors la spécificité ontologique de l'œuvre rock dans le fait qu'elle est composée par l'interprétation *en studio*.

Une troisième position dans ce débat est celle d'Andrew Kania. Dans son article *Making Tracks: The Ontology of Rock Music*, Kania reprend les deux positions précédentes et essaie de donner un nouveau tour de vis. Il remet alors en question le fait que la thèse de Davies s'appuie trop sur l'interprétation, mais il cherche quand même à donner une place à l'interprétation à l'intérieur de sa propre proposition. Il distingue, donc, deux aspects: un aspect qui est premier, constitué par les «tracks» ontologiquement denses, et l'autre, secondaire, la chanson, qui est l'œuvre ontologiquement légère «manifestée» par les pistes; ainsi, il met l'accent sur l'enregistrement mais en donnant aussi une place à l'interprétation live: «Cette ontologie [...] reconnaît non seulement la centralité des pistes enregistrées pour cette tradition, mais aussi la valeur accordée aux compétences pour l'interprétation live» (Kania [2006]: 412).

Alessandro Arbo explore lui aussi la possibilité de reconnaître l'importance de l'enregistrement

sans ignorer le rôle de la performance live. Dans son article *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, Arbo avance que l'œuvre musicale, artefact aux multiples modes de fonctionnement, se différencie dans ses manières d'être par rapport au mode de fixation de sa «trace» (*traccia*), idée sur la base de laquelle il distingue trois types d'œuvres: l'œuvre orale, dont la trace serait un schéma mnémotechnique adaptable selon la situation; l'œuvre écrite, fixée dans la partition; et l'œuvre phonographique, dans laquelle la trace serait une piste audio à décoder et à reproduire. En se recentrant sur les œuvres rock à partir de cette taxinomie générale, Arbo propose que le rock aurait une «double vie» et que ce que nous entendons dans un concert de ce genre est une œuvre orale, distincte de l'œuvre phonographique dans laquelle elle trouve pourtant son origine. L'œuvre orale (la chanson [*il brano*]) que nous entendons dans la performance live manifesterait, selon Arbo, sa dépendance à l'œuvre phonographique par une ressemblance morphologique reconnaissable. Dans ce sens, il affirme que soutenir que dans le rock le master est l'œuvre est juste «à condition de ne pas considérer que ce mode d'existence (et de fonctionnement) est exclusif» (Arbo [2013]: 37). Les œuvres rock seraient donc des œuvres phonographiques qui peuvent donner lieu —et donnent lieu dans la plupart des cas— à des œuvres orales.

Pour conclure cette révision des interventions dans le débat ontologique sur le pop-rock, il convient de faire mention du point de vue donné par Roger Pouivet. Dans sa *Philosophie du rock*, Pouivet propose une analyse qui a un esprit similaire à celle que l'on trouve chez Gracyk, dans la mesure où il affirme aussi que ce qui signale la spécificité des œuvres musicales rock n'est pas une question liée aux caractéristiques stylistiques ou sociologiques, mais c'est en revanche leur statut ontologique. Pour donner une définition de cette manière d'être particulière, Pouivet commence par rassembler le rock avec le cinéma et les *best sellers* comme des différentes expressions de l'art de masse, sphère qu'il propose que l'on identifie par son accessibilité économique et cognitive et par le fait d'être produit et diffusé par des tech-

nologies de masse<sup>8</sup>. Une fois clarifié le domaine d'appartenance de l'œuvre rock, Pouivet affirme qu'elle constitue une nouveauté ontologique en tant que produit du processus d'enregistrement et que son mode particulier d'existence, c'est-à-dire le fait qu'elle est constituée par des enregistrements dont la distribution est mondiale, la détermine comme une chose nouvelle entre les choses. Par conséquent, Pouivet définit l'œuvre rock comme un enregistrement qui fait partie «du système de production artistique de l'art de masse» (Pouivet [2010]: 13).

4. Face à un examen qui s'engage avec la spécificité du pop-rock, il est important de noter que les analyses de Gracyk et Pouivet —et même les analyses de Kania et d'Arbo, avec les réserves qu'ils introduisent— reconnaissent du point de vue ontologique une question centrale pour une telle tâche: le poids de l'enregistrement. Contrairement à la position de Davies, on considère que quand on se centre sur le phonogramme, on est plus proche de ce qui est la particularité distinctive de ce genre de musique. On peut alors faire quelques remarques à propos des observations de Davies sur la pratique musicale du pop-rock dont on a parlé avant. En ce qui concerne sa première observation —c'est-à-dire, l'idée que l'on joue beaucoup plus que l'on enregistre— il faut signaler que même si c'était plus ou moins facile d'affirmer une telle chose il y a vingt ans, cela devient très discutable aujourd'hui, si l'on prend en compte que, dans les dernières décennies, les technologies d'enregistrement et de distribution sont devenues beaucoup plus accessibles à une

grande partie des musiciens, en réduisant l'écart dont il parle. Pour la deuxième affirmation —la référence à la compétence comme performers des musiciens célèbres par ces enregistrements—, même si on lui accorde qu'il donne une description correcte des choses, on ne voit pas pourquoi cela devrait fonctionner aussi comme argument pour affirmer que l'interprétation *a priori* sur l'enregistrement —bien qu'en effet elle puisse fonctionner comme raison pour reconnaître l'importance de l'interprétation. La dernière observation de Davies —qui remarque le fait que les producteurs ne sont pas considérés comme des membres des groupes— c'est bien l'objection la plus intéressante et la moindre contestable. L'intérêt et le poids qu'elle revêt correspondent au fait qu'elle vise une question centrale pour celui qui défend la priorité de l'œuvre enregistrée, étant donné que le producteur c'est la figure la plus représentative des aspects compositionnels qui entrent en jeu dans le studio d'enregistrement. Cependant, le phénomène souligné par Davies semble répondre plus à la poursuite dans l'utilisation des critères traditionnels pour définir l'activité compositionnelle qu'à la bonne appréhension de ce qui se passe vraiment dans le processus de composition d'une œuvre. De son côté, la reconnaissance existe sans doute à l'intérieur de la communauté musicale et elle peut éventuellement dépasser ce domaine dans certaines occasions, comme dans le cas exemplaire de George Martin, populairement connu comme «le cinquième beatle».

Par ailleurs, au-delà de la vérité ou la fausseté de ces affirmations sur la pratique musicale, le fait de voir les œuvres pop-rock comme des compositions pour l'interprétation en studio risque dans une certaine mesure de détourner l'attention de la question centrale à propos de la façon dont les activités se déroulent dans le studio. Dans ce sens, l'analyse de Davies sous-estime l'importance de la notion de *montage* par rapport à la composition des œuvres pop-rock, même s'il lui accorde sa place au moment de différencier les deux types d'œuvres pour l'interprétation dont on a déjà parlé. Cette catégorie, fondamentale pour décrire *le processus créatif* en jeu au cours des enregistrements

---

<sup>8</sup> Dans cette description de l'art de masse, il suit la caractérisation donnée par Noël Carroll dans *A Philosophy of Mass Art*, où Carroll définit l'art de masse comme un type d'art qui regroupe des œuvres qui présentent des instances multiples, qui est produit et distribué par des technologies de masse et qui est intentionnellement fait pour être accessible avec un minimum d'effort au large public sans instruction. Si d'après Carroll la première caractéristique distingue l'art de masse de l'art populaire *simpliciter*, la troisième le différencie de l'art d'avant-garde. (Voir Carroll [1998]: 184-211).

de la musique pop-rock, rend compte du fait que ce qui se passe au studio n'est pas au sens propre l'interprétation d'une composition faite pour être jouée en studio, mais c'est en revanche la construction des chansons à partir de morceaux d'interprétations qui sont donc la matière première pour commencer la composition<sup>9</sup>. On peut penser, pour en donner un exemple paradigmatique des débuts du genre, à «Good Vibrations» des Beach Boys, chanson de 1966 qui a été composée en rassemblant des sections enregistrées indépendamment et dans des studios divers. Comme il a été souligné par le compositeur et producteur Brian Eno, avec l'apparition de l'enregistrement sur des différentes pistes, les «compositeurs pop» commencent à définir une forme de création musicale dans laquelle on arrive au studio uniquement avec un squelette de la chanson pour le travailler après ou même on commence à composer ex-nihilo avec les outils de la salle d'enregistrement (voir Eno [1979]: 129-130): certaines chansons n'auraient donc aucune existence avant le montage. Bien qu'il y ait toute une gamme dans l'usage compositionnel du studio, question qui est acceptée par Davies, cette procédure parle de quelque chose de très fondamental pour le pop-rock en général; par conséquent, l'inclusion de la majorité des œuvres du genre dans la catégorie des morceaux pour l'interprétation en studio peut poser un problème pour affirmer une telle centralité.

Or, la préférence accordée à l'enregistrement par les autres analyses ontologiques fait partie de ce qui, à notre avis, est la caractéristique distinctive de la musique pop-rock, dans la mesure où c'est celle qui signale, du point de vue stylistique, l'aspect le plus singulier de cette musique dans l'ensemble des expressions de la musique populaire: le lien spécial qu'elle établit avec les technologies mises au service de la production. Ainsi, l'importance acquise par le studio d'enregistrement pour la composition parle, à notre avis, de la façon dont la technologie commence à prendre une place essentielle dans l'aspect poïétique que

l'on ne voit pas, jusqu'à la naissance du pop-rock, dans aucun autre genre de la musique populaire —ni folklorique ni de masse. Pour cette raison, on est d'accord avec les positions ontologiques qui soulignent l'importance du phonogramme comme l'œuvre première, mais en prenant un point de vue esthétique, on affirme par contre que cette particularité est reliée avec quelque chose qui définit, justement, son *style* et qui la distingue comme *genre*. En effet, nous soutenons qu'il y a une tradition de la musique de masse dans laquelle l'enregistrement définit pour la première fois précisément le *style*: le pop-rock. Cette particularité créative que l'on peut reconnaître dans la musique elle-même constitue ce qui la différencie des autres genres musicaux qui existent à ses côtés dans l'âge de la reproductibilité —et qui sont même nés au sein d'elle— et dont les œuvres premières, du point de vue ontologique, seraient également des enregistrements, question qui fait l'analyse esthétique très importante.

Par ailleurs, il faut noter que l'on ne peut pas proposer une division tranchée entre l'interprétation et la composition par rapport à l'usage de la technologie dans le domaine de la musique pop-rock, du moment que l'expérimentation créative avec les outils technologiques sonores se produit également dans l'interprétation, qui en même temps peut fonctionner comme point de départ de la composition. L'histoire des développements technologiques a en fait accompagné cet effacement des limites entre le scénario et le studio, en permettant de plus en plus l'accès en scène et aux salles de répétition aux outils qui appartenaient à l'origine exclusivement aux studios professionnels, notamment avec l'arrivée de l'ère numérique. En effet, l'œuvre pop-rock se cristallise *stricto sensu* dans l'enregistrement, de la même façon que l'œuvre académique s'est fixée dans la partition, mais dans la pratique de la musique populaire généralement on ne voit pas une scission si forte entre le domaine de la composition et celui de la performance comme dans le cas de la plupart de la musique académique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ce sens, il convient de préciser que soutenir la position selon laquelle la place décisive qu'oc-

<sup>9</sup> Gracyk fait un point similaire dans Gracyk (1996): 31-36.

cupe la technologie dans la production est le trait distinctif de la musique pop-rock n'implique pas de minimiser l'importance de la performance.

Le choix d'un point de vue esthétique que l'on assume est partagé, dans le domaine de la philosophie, par Bruce Baugh. Dans son article *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*, Baugh essaie d'établir des critères préliminaires pour l'analyse du rock qui servent comme prolegomènes à une esthétique propre de ce style. Vis-à-vis d'une tradition d'analyse qu'il caractérise comme kantienne et formaliste, reliée explicitement à Eduard Hanslick, Baugh propose une esthétique qui met l'accent sur la «matérialité», comprise comme tout ce qui concerne le corps et les sensations, au lieu de la forme et de la composition. À cet égard, il suggère trois pôles de jugement: le rythme, l'expressivité de la voix et, finalement, l'intensité sonore comme véhicule de l'expression. D'après Baugh, donc, seulement une fois que l'esthétique se recentre sur les effets que la musique a sur le corps — ce que Baugh relie à son côté matériel— la *rock music* pourra être jugée avec justice.

Les traits signalés par Baugh sont sans doute pertinents pour réfléchir sur le pop-rock, mais son analyse perd de vue l'importance centrale que la technologie prend pour la production de cette musique et remarque plutôt des aspects qui sont communs à la musique populaire dans l'ensemble. Ainsi, l'accent mis dans l'expressivité de la voix et dans le rythme contribuerait, comme il le veut, à la construction d'une esthétique recentrée sur des lignes directrices différentes de celles qui guident *grosso modo* les théories focalisées sur la musique académique, mais cette esthétique serait utile non seulement pour l'examen du pop-rock mais aussi pour des autres genres de la musique populaire occidentale. Dans cet esprit, le musicologue Richard Middleton a proposé une méthode qui prend l'expérience du mouvement corporel comme guide de l'analyse musicale, en s'appuyant sur une théorie du geste, d'après laquelle les processus somatiques correspondraient aux processus musicaux analogues (voir Middleton [1993]). S'appuyant fortement sur le jazz, Vincenzo Caporalet-

ti a aussi axé sa théorie musicologique sur le côté matériel, en fournissant une méthode qui cherche à interpréter le phénomène du *swing*: à rebours du modèle musical de la notation moderne, qu'il relie à un mode de pensée mathématisé qui serait culturellement et historiquement ancrée, Caporaletti propose d'étudier la musique afro-américaine sur la base du «principe audio-tactile». La légalité de ce principe donne un rôle structurel aux particularités rythmiques, dynamiques et du timbre de l'interprétation, traits que dans la tradition musicale de la notation européenne, selon l'auteur, représenteraient des nuances subjectives non déterminantes de la forme (voir Caporaletti [2014] et [2018]). Dans cette ligne de pensée, il convient de remarquer que, bien que l'on souligne comme caractéristique spécifique du pop-rock parmi les musiques populaires la centralité de l'usage créatif de la technologie, on continue d'observer que d'autres caractéristiques musicales de ce style sont pourtant partagées avec la plupart de la musique populaire, comme l'importance de l'élaboration rythmique et de la voix soulignées par Baugh mais aussi comme la prédominance de la texture de la mélodie accompagnée ou de l'usage de la forme-chanson. De même, la filiation directe du pop-rock avec la tradition afro-américaine confère aussi aux traits matériels de sa performance le caractère structurel souligné par Caporaletti.

Par ailleurs, on affirme que la position essentielle acquise par la technologie est étroitement liée au fait que l'exploration du timbre devient une question décisive dans le cadre des poursuites de la musique pop-rock, ce qui à son tour déterminera certaines caractéristiques spécifiques en ce qui concerne les autres paramètres musicaux. L'incorporation et le rôle prépondérant des instruments électriques, l'utilisation des effets et des sons produits synthétiquement, la manipulation sonore et l'usage du studio d'enregistrement comme instrument entraînent l'expérimentation avec des possibilités compositionnelles nouvelles, qui sont essentielles à la définition du pop-rock comme style, en travaillant sur le son lui-même, et qui conduiront à l'assimilation de nouveaux éléments au cœur de ce qui deviendra son *matériau privilégié*. En même

temps, la figure du producteur musical acquiert parfois un poids comparable à celui du réalisateur pour le cinéma dans le processus de création: les tâches que des personnes comme Phil Spector et Joe Meek —notamment dans l'album *I Hear I New World: An Outer Space Music Fantasy*— commencent à développer dans le studio à la fin des années 1950 sont, dans ce sens, des travaux pionniers.

De ce point de vue, la musique pop-rock fait partie d'une tendance de l'époque à laquelle elle naît et se développe, tendance qui dépasse, par conséquent, les limites du genre et elle le fait dans deux directions. D'un côté, sous l'angle de l'importance gagnée par la technologie par rapport à l'art en général, au sens où l'a déjà montré Walter Benjamin à propos du cinéma et de la photographie dans les années 1930 (voir Benjamin [1974] : I/2). D'un autre côté, dans le domaine strictement musical, le pop-rock —en plus d'avoir les attributs en commun avec d'autres genres musicaux populaires mentionnés ci-dessus— s'intègre à un paradigme musical plus grand qu'il partage avec d'autres traditions de la musique académique du XX<sup>e</sup> siècle et XXI<sup>e</sup> siècle, paradigme pour lequel l'exploration du timbre est centrale, souvent accompagné d'un lien très fort avec la technologie pour la composition. Ainsi, on peut affiner un peu plus notre proposition et caractériser donc le pop-rock comme l'expression artistique musicale qui *à l'intérieur de la musique populaire* s'est approprié la relation avec la technologie de la production comme facteur poïétique fondamental. Sur la base de cet aspect définitoire qui donnera lieu à son matériau le plus caractéristique, cette musique empruntera et modèlera ensuite des éléments des langages musicaux de divers styles tant de la musique populaire que de la musique académique.

5. Le cadre décrit auparavant suggère que les catégories qui doivent être à la base d'une analyse musicale attentive aux explorations technologiques de la musique pop-rock sont celles de «timbre» et de «son». À cet égard, il convient de relever, avant de terminer, deux contributions du champ de la musicologie. Concernant la paire de concepts que l'on vient de mentionner, il y a lieu

de souligner les réflexions présentées par Makis Solomos dans *De la musique au son*, ouvrage qui se recentre sur la révision de plusieurs courants de la musique académique contemporaine, mais qui consacre aussi quelques passages au pop-rock et à la musique électronique de portée massive. Dans cette étude exhaustive, Solomos cherche à montrer que, de Debussy à la musique contemporaine, le son s'est affirmé comme la problématique principale de la musique. Solomos remarque que ce mouvement implique un changement de paradigme d'une musique recentrée sur le ton à une culture du son, qui est à son avis «aussi fondatrice que la révolution qui, il y a quatre siècles, fit naître la tonalité» (Solomos [2013]: 14). Ce virage est à son avis mis en marche à l'intérieur de la musique elle-même, bien qu'il y ait des facteurs externes qui interviennent, comme dans le cas exemplaire de la technologie. En ce qui concerne cette dernière, il observe lucidement que la musique —à l'exception du cinéma qui lui doit en fait sa naissance même— est le premier des arts à s'approprier la technologie comme «prolongement naturel de la technique» (ibidem).

En plus de son point de vue global, il est opportun de reprendre deux aspects ponctuels du long parcours de son étude. La première question concerne la relation qu'il fait entre le son et le bruit, afin d'introduire cette dernière catégorie. D'après Solomos, l'utilisation musicale du bruit est une tendance expérimentale à étendre la musique hors les limites imposées par la hauteur. En harmonie avec les données de l'acoustique du XX<sup>e</sup> siècle, la musique est devenue, de son point de vue, plus bruyante et que pour cela l'opposition entre le son musical et le bruit finit par être abandonnée pour parler désormais du seul concept de son, qui dépasse la dépendance de la musique à l'égard de l'organisation en hauteurs. Comme on le sait, le pop-rock est depuis toujours associé avec le bruit, tant dans l'usage consciente des musiciens que dans la perception généralisée de ces générations-là qui le voyait d'un mauvais œil. La distorsion et l'interférence sont, dans ce sens, deux constantes qui se répètent tout au long de l'histoire du genre. À ce sujet, Solomos affirme à

propos du rock qu'il a toujours eu un «flirt» avec la nuisance sonore et que son côté contestataire est associé précisément au bruit —qu'il met en rapport, d'ailleurs, avec la dissonance comme critique sociale au sens d'Adorno.

Le deuxième aspect est celui de la manipulation du son lui-même ou, autrement dit, du timbre à l'intérieur. Solomos affirme que la facture interne du timbre commence à avoir plus de poids que la structure globale dans la composition, du fait que l'intérêt pour le timbre impliquerait la concentration sur les détails internes du son: «l'instant musical a cessé d'être simplement un moment précis, une transition, le prétexte à une dynamique globale: il s'ouvre à l'infini et, animé d'une fluidité extrême, dévoile ces moindres détails» (Solomos [2013]: 238-239). La technologie entre alors en scène car Solomos remarque que ce sont le microphone et l'écoute amplifiée ceux qui donnent naissance à la musique électroacoustique et qui lui permettent de poursuivre ces aspirations. De ce point de vue, c'est donc le son lui-même — celui qui était autrefois identifié avec le matériel— qui commence à être composé.

L'autre contribution musicologique que l'on veut mentionner c'est celle d'Olivier Julien qui constitue un précédent très proche à notre point de vue. Les réflexions de Julien sont notamment pertinentes car elles offrent une méthode d'analyse qui prend en compte la relation fondamentale de la musique pop-rock avec les technologies de la production. Dans sa thèse de doctorat, *Le son Beatles*, Julien fait une analyse musicologique de la discographie officielle des Beatles en postulant une méthode adéquate pour l'objet étudié qui diffère des méthodes traditionnelles, qu'il voit comme inappropriées pour aborder les œuvres pop-rock. Dans l'introduction de ce travail de recherche, Julien se centre sur le problème méthodologique en commençant par s'éloigner de la partition comme objet d'analyse pour proposer à la place le phonogramme. De même que Gracyk et Pouivet, Julien soutient que l'enregistrement est dans la musique pop-rock l'œuvre elle-même et donc que le pop-rock est «un art de tradition phonographique» (Julien [1998]: 27).

D'ailleurs, en s'appuyant sur le discours de ceux qui composent les œuvres du genre, il constate que la catégorie de «son» est au centre des pré-occupations techniques de ces musiciens et il affirme alors que le son est la «matière première» à partir de laquelle la chanson est élaborée. Par conséquent, le but de la thèse de Julien est de trouver les catégories adéquates pour l'analyse de la musique pop-rock et de dire quelque chose sur la nature du genre dans le même geste, ainsi qu'en analysant l'œuvre des Beatles, qu'il prend pour exemple mais aussi comme fondement de ses affirmations.

Sur la base de ces considérations, Julien structure son étude de la musique des Beatles à partir de six paramètres: arrangement, prise de son, balance, «panoramisation», traitement sonore — les effets divers qui peuvent être utilisés dans un enregistrement— et mixage. Dans un article ultérieur, *L'analyse des musiques populaires enregistrées*, Julien revient sur la question de la méthode et affine la description de sa procédure d'analyse ainsi qu'il multiplie les catégories en jeu. Il propose donc une division dans quatre grands groupes de catégories pour l'analyse: les aspects formels, qui font référence au paramètre traditionnel de forme; les «données transcriposables», qui comprennent trois autres paramètres de l'analyse classique: le rythme, la mélodie et l'harmonie; le troisième groupe concerne les arrangements et l'interprétation et le quatrième, les aspects technologiques, qui réunissent les paramètres de panoramisation, le mixage et le traitement sonore.

Dans la mesure où la contribution de Julien propose une méthode d'analyse qui prend en compte la relation définitoire de la musique pop-rock avec la technologie, elle nous fournit d'un outil précieux pour toute recherche qui se propose de faire une analyse musicale des œuvres de cette tradition-là. L'affirmation des premières pages de sa recherche sur Les Beatles à propos de la relation unique que le rock établit avec le studio et le support phonographique est une intuition très proche de l'idée que l'on entend justifier, dans notre cas, d'un point de vue esthétique, en dépassant les discours des musiciens ainsi que l'analyse musicale

éclairante et minutieuse de ce groupe fondateur sur lesquels Julien s'appuie<sup>10</sup>.

6. On s'est donné la tâche, en discutant et en reprenant des contributions de différentes positions, d'avancer une approche, du point de vue de l'esthétique philosophique, de ce que l'on voit comme l'aspect décisif de la musique pop-rock. On l'a caractérisée, enfin, comme la première expression artistique qui dans le domaine de la musique populaire a fait sienne, d'une façon déterminante, la relation que l'art à l'époque de sa reproductibilité technique entretient avec la technologie pour la création. Ainsi, les éléments musicaux assimilés par l'utilisation compositionnelle de la technologie constitueront son matériau le plus caractéristique, dans la mesure où ils représentent le terrain d'exploration dans lequel se développeront ses aspects les plus innovants. Dans le cadre d'un tel emploi des outils technologiques et de l'expérimentation sonore qui en résulte, le pop-rock s'appropriera et recyclera également des moyens divers issus de la pluralité des styles musicaux existants —un geste qui, pour sa part, l'inscrit dans une esthétique pop et postmoderne plus large. Sur cette base et dans la mesure où on conçoit le lien de l'art contemporain avec les développements techniques complexes de son âge comme ayant un intérêt fondamental pour la philosophie, on considère qu'une étude esthétique critique de la musique pop-rock doit commencer par la reconnaissance de l'usage de la technologie pour la production comme la vraie nouveauté du genre dans le chœur des musiques populaires. Nouveauté qui, à son tour, a produit les explorations les plus fécondes dans sa propre tradition, allant des travaux des Beatles et des Beach Boys au milieu des années 1960 jusqu'à aboutir dans l'*electronic dance music*

<sup>10</sup> Dans ce contexte, il convient de signaler à nouveau que, sous l'angle que l'on propose, on étend la relation de la technologie avec le studio d'enregistrement hors du studio et on la pense par rapport à la production en général, en ajoutant pourtant que parmi les caractères de ce lien, nombreux sont ceux qui proviennent du travail dans les salles d'enregistrement.

comme l'expression la plus achevée de la tendance compositionnelle en question.

## REFERENCES

- Adorno, T.W., 1938-41: *Current of Music: Elements on a Radio Theory*, trad. par R. Hullot-Kentor, Polity Press, Cambridge, 2009.
- Adorno, T.W., 1941: *On Popular Music*, "Studies in Philosophy and Social Science" 9, pp. 17-48.
- Adorno, T.W., 1947: *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, trad. par A. Brotons Muñoz et A. Gómez Schneekloth, Akal, Madrid, 2007.
- Adorno, T.W., 1949: *Filosofía de la nueva música*, trad. par A. Brotons Muñoz et A. Gómez Schneekloth, Akal, Madrid, 2003.
- Adorno, T.W., 1963 : *Culture Industry Reconsidered*, trad. par A. Rabinbach, "New German Critique" 6, pp. 12-19, 1975.
- Adorno, T.W., 1966: *Dialéctica negativa*, trad. par J. M. Ripalda, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Adorno, T.W., 1969: *Teoría estética*, trad. par F. Rianza et F. Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1971.
- Adorno, T.W., 1970: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, T.W., 1973: *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. par Menéndez Torellas, Akal, Madrid, 2009.
- Adorno, T.W., 1982: *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*, trad. par A. Brotons Muñoz et A. Gómez Schneekloth, Akal, Madrid, 2009.
- Adorno, T.W. et Horkheimer, M., 1941: *Dialéctica del Iluminismo*, trad. par H.A. Murena, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Arbo, A., 2013: *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, "Aisthesis" 6 (3), pp. 21-44.
- Baugh, B., 1993: *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 51 (2), pp. 23-29.
- Benjamin, W., 1974: *Gesammelte Schriften*, Band I, Zweiter Teil, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bidon-Chanal, S., 2021: *Para una filosofía de la música de masas: propiedades, criterios estéticos*

- y factores de producción del pop-rock*, Thèse de Doctorat, UNSAM/ Université Paris 8.
- Carroll, N., 1998: *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford.
- Caporaletti, V., 2014: *Swing e Groove: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Caporaletti, V., 2018: *Une musicologie audiotactile*, trad. par L. Cugny, "Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles" 1, pp. 1-17.
- Davies, S., 1991: *The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances*, "Nous" 25 (1), pp. 21-41.
- Davies, S., 1999: *Rock versus Classical Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 57 (2), pp. 193-204.
- Davies, S., 2001: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Clarendon Press, Oxford.
- Eno, B., 1979: *The Studio as Compositional Tool*, dans Cox, C., Warner, D. (eds.), *Audio Culture: Readings In Modern Music*, Continuum, New York, 2004, pp. 127-130.
- Frith, S., 1978: *The Sociology of Rock*, Constable and Company, Ltd, Londres.
- Goodman, N., 1976: *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis.
- Gracyk, T., 1993: *Romanticizing Rock Music*, "Journal of Aesthetic Education" 27 (2), pp. 43-58.
- Gracyk, T., 1996: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham N. C.
- Gracyk, T., 1999: *Valuing and Evaluating Popular Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 57 (2), pp. 205-217.
- Julien, O., 1998: *Le son Beatles*, Thèse de Doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Julien, O., 2008: *L'analyse des musiques populaires enregistrées*, dans Pistone, D. (dir.), *Le commentaire auditif de spécialité: recherches & propositions*, Observatoire musical français, Paris, pp. 141-166.
- Kania, A., 2006: *Making Tracks: The Ontology of Rock Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 64 (4), pp. 401-414.
- Middleton, R., 1993: *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, "Popular Music" 12 (2), pp. 177-190.
- Middleton, R., 2001(a): *Pop, Rock and Interpretation* dans: AA. VV., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 332-352.
- Middleton, R., 2001(b): *Rock* dans AA. VV., *Grove Music Online*. En ligne: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49135>.
- Pouivet, R., 2010: *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des instruments*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Shusterman, R., 2000: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield Publishers, Oxford.
- Solomos, M., 2013: *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe -XXIe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.