

De la restauration à la rétromania : Adorno, Reynolds et l'enjeu du passé dans l'évaluation du présent musical

DANICK TROTTIER

Résumé : La présente étude propose un rapprochement entre le philosophe Theodor W. Adorno et le critique musical Simon Reynolds par l'intermédiaire de deux essais : Philosophie de la nouvelle musique (1962 [1949]) et Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur (2012 [2011]). À partir de leur positionnement comme critique musical et de leur travail pour évaluer la production musicale de leur époque, ces deux auteurs ont adopté une conception de l'art qui partage plusieurs similitudes lorsqu'il s'agit de comprendre le présent musical. C'est dans ce contexte que les acquis du passé servent de repère pour élaborer un jugement sur les musiques du présent, entre autres à travers les concepts de restauration et de rétromania. Ces concepts font intervenir une vision historiciste de la musique qui s'appuie sur le fétichisme des moyens utilisés par les musiciens, plus précisément l'avant-garde européenne de l'entre-deux-guerres chez Adorno, la pop et le rock anglo-américains des années 2000 chez Reynolds. En ce sens, et sans perdre de vue ce qui sépare les deux hommes sur le plan de la pensée, leur conviction esthétique s'ancre dans une posture moderniste où priment des notions comme celles d'originalité, de progrès et de rébellion. C'est la raison pour laquelle l'étude s'arrête à la trajectoire de critique des deux hommes tout en approfondissant le cadre théorique au fondement de leur essai et la portée de leur concept où intervient l'idée d'un « retour à ».

Abstract: This article provides a comparison between the philosopher Theodor W. Adorno and the music critic Simon Reynolds by means of two essays: Philosophie de la nouvelle musique (1962 [1949]) and Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur (2012 [2011]). From their positions as music critics and their work reviewing the music of their time, these two authors adopted a conception of the art form that shares many similarities with how we seek to understand music today. It is in this context that past knowledge serves as a benchmark against which we may judge the music of today through the concepts of restoration and retromania. These concepts bring a historicist interpretation of music into play that relies on the fetishism of the measures used by musicians, specifically the between-wars European avant-garde with Adorno and the 2000s Anglo-American pop and rock with Reynolds. In this way, and without forgetting that what separates these two men, when it comes to their philosophies and their aesthetic positions, is anchored in a modernist

posture where notions of originality, progress, and rebellion dominate. That is why the study stops with the critique of the two men while, at the same time, deepens the theories at the heart of their essays and the scope of their concept where the idea of a "return to" occurs.

Certaines conceptions de l'art ont la vie dure et l'une de celles-ci critique vertement tout lien avec le passé susceptible d'intervenir dans une œuvre musicale. Une telle conception s'est imposée plus d'une fois au cours de la modernité artistique et sa légitimité s'ancre dans l'idée qu'une production musicale doit être en phase avec son époque tout en étant originale par rapport aux traits stylistiques qu'elle déploie. Dans le cas de la musique, le problème que soulève cette conception de l'art est d'autant plus important que le dialogue entretenu avec le passé musical peut prendre de multiples formes. La vague de rétro rock qui sévit dans l'Angleterre des années 1970 en est un bon exemple : elle voit des musiciens autant de tendance glam rock comme Elton John (par exemple « Crocodile Rock » de 1973, influencée par « Eagle Rock » de Daddy Cool en 1971) ou The Arrows (par exemple « I Love Rock and Roll » de 1975, reprise en 1982 par Joan Jett & The Blackhearts) que pub rock comme Elvis Costello (par exemple « Less Than Zero » de 1977) s'inspirer du rock and roll américain des années 1954-1959, que ce soit dans l'habillement (l'influence de Buddy Holly chez Costello), dans les tournures musicales (le riff principal de « Crocodile Rock ») ou dans les images évoquées au sein des paroles (la référence au jukebox dans « I Love Rock and Roll ») – et cette liste est loin d'être exhaustive, tant les influences sont nombreuses. Dans le même souffle, le rapport qu'établissent de telles chansons avec le rock and roll ne saurait être réduit à un simple calque : les quelques titres donnés en exemple sont bel et bien de leur époque, que ce soit dans le jeu instrumental (les solos de guitare), le résultat sonore (les timbres des instruments et la présence de la distorsion) ou simplement la façon dont le passé est stylisé sur le plan musical (les références à l'époque du rock and roll comme marqueur de distanciation). Des exemples comme ceux-ci pourraient se multiplier et montrent que le réseau d'influence que tissent les chansons entre elles, tout comme les époques, est constamment en mouvement. La question demeure donc de savoir pourquoi l'inspiration qui puise dans le passé musical est l'objet de vives critiques, du XXe siècle à aujourd'hui.

Bien que tout les sépare en apparence, que ce soit le type de musique auquel ils s'intéressent, les époques dans lesquelles ils ont été critiques ou le moment où ils ont produit leurs écrits, Theodor W. Adorno et Simon Reynolds n'en partagent pas moins une conception de l'art similaire lorsqu'il est question

de l'évolution de ce dernier d'une époque à une autre. En effet, tous deux voient dans le passé musical, qu'il soit immédiat ou éloigné, une fenêtre close qui, si elle est ouverte, devient néfaste pour la création au temps présent. Dans le cas du critique anglais, cette conception s'impose dans l'essai qu'il a publié en 2011 : *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past* – la version française paraît en 2012 sous le titre *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*. De façon à circonscrire l'influence du passé chez les musiciennes et les musiciens de la pop et du rock anglo-américains des années 2000, Reynolds propose le concept de rétromania¹; il s'appuie sur une philosophie de l'histoire selon laquelle le passé musical oriente la marche à suivre pour le présent en matière de création artistique. Dans la mesure où chaque moment historique est déterminé par sa propre quête de sens, ses propres innovations, ses propres technologies et ainsi de suite, il revient à chaque artiste, selon cette conception de l'art, de voir à ce que le contenu culturel qu'il propose soit le plus en phase avec son époque, bref que ledit contenu ne verse pas dans une forme de rétro.

En musique moderne, Theodor W. Adorno a élaboré une façon de concevoir l'art selon un axe temporel clairement défini : du passé il faut tirer les leçons pour le présent et non s'en inspirer! Son essai de 1949, *Philosophie der neuen Musik* (la version française paraît en 1962 sous le titre *Philosophie de la nouvelle musique*), développe cette conception à travers une dualité lourde de sens pour appréhender les musiques du XXe siècle : s'il y a d'un côté une musique qui est travaillée selon une logique du progrès musical dans la mesure où les acquis du passé orientent les actions présentes en matière de création, il y a de l'autre côté une restauration qui prend place dans le dialogue que certains artistes cherchent à établir avec le passé musical, ce dernier servant d'exemple à reproduire. Telle est la ligne de démarcation pour mettre à profit une dualité qui sera à la base d'une partie de sa conception de la musique et qui s'épanouit à travers l'étude de la production musicale de deux compositeurs : le modèle d'Arnold Schoenberg d'un côté, pour circonscrire l'idée de progrès, le modèle d'Igor Stravinski de l'autre, pour circonscrire l'idée de restauration.

Les prochaines lignes approfondiront cette conception de la musique que propose Adorno quant au rapport qu'entretient le présent musical avec le passé, tout comme il sera question d'une vision similaire chez Reynolds à travers l'idée de rétromania². Le rapprochement entre Adorno et Reynolds pourrait surprendre, mais il justifie la présente étude : une conception comparable de l'histoire irrigue leur pensée, entre autres parce que les deux ont exercé le métier de critique musical et qu'ils ont eu à se positionner par rapport à la création musicale de leur temps, notamment pour en évaluer la portée et pour émettre un jugement quant à sa contribution à l'histoire de la musique.

En proposant ce rapprochement entre Adorno et Reynolds et en ne perdant pas de vue les contextes respectifs dans lesquels ils ont développé leurs concepts, la présente étude fera ressortir comment une conception de la musique en vient à créer une démarcation temporelle lorsque le passé musical sert de critère de sélection pour juger la création contemporaine à travers certaines notions dont le progrès, la rébellion, l'originalité, le sérieux et l'authenticité. Dans la mesure où ces notions ont été utilisées dans le monde du rock, notamment sous l'influence d'une vision déterministe de l'histoire de la musique, le rapprochement entre Adorno et Reynolds sur la base de la restauration et de la rétromania apparaît prometteur. Ce rapprochement est d'autant plus justifié que la notion de rétro a fait l'objet d'une attention particulière au cours des deux dernières décennies dans les études sur les musiques populaires, voire la culture occidentale; qu'on pense seulement à *Retro: The Culture of Revival* (2006) de l'historienne du design Elizabeth E. Guffey. Comme certaines de ces études publiées dans les années 2010 font la démonstration de l'écho scientifique qu'a reçu le concept de rétromania (par exemple Cartwright et al. 2013 : 463), elles seront mises à profit pour bien cerner l'apport de Reynolds dans les théories portant sur le rétro. Enfin, la réflexion mettra en relief le fait que les arguments utilisés par Reynolds pour justifier la rétromania prolongent les fondements discursifs qui ont conduit à l'élaboration du concept de restauration.

L'héritage d'Adorno comme critique musical

Les concepts développés par Adorno dans sa pensée philosophico-musicologique sont largement connus et débattus dans l'étude des musiques, en musicologie tout autant que dans les *popular music studies*³. En revanche, le contexte dans lequel ses idées ont été élaborées est beaucoup moins discuté, à l'exception des ouvrages qui adoptent une dimension biographique comme ceux écrits par Max Paddison (1997) ou Stefan Müller-Doohm (2005). Ce contexte renvoie à la Vienne des années 1920 dans laquelle Adorno a évolué, lui qui occupait alors un statut de critique musical. En ce sens, il est l'exemple d'un philosophe qui a commencé à élaborer ses idées à titre de critique musical tout en mettant à profit ses connaissances philosophiques. Ce fait mérite qu'on s'y arrête brièvement pour bien en situer l'impact dans le rapprochement avec Reynolds.

Si son activité de critique musical débute en 1921 (Paddison 1997 : 23-24)⁴, elle tend à s'intensifier durant les années 1929 à 1931, alors qu'il assume le poste de rédacteur de la revue viennoise *Anbruch* (*Musikblätter des Anbruch* avant 1929)⁵, revue de musique moderne sous l'égide d'Universal Edition qui édite les œuvres de l'école de Vienne⁶. C'est ainsi que durant cette décennie

Adorno élabore ses idées sur la musique moderne à la fois à titre de critique et de compositeur, lui qui a étudié la composition avec Alban Berg pendant une période de six mois en 1925. Sa correspondance avec ce dernier (2004), qui s'étend de 1925 à 1935 (Berg rend l'âme cette année-là), contient plusieurs des indices permettant de relier l'activité de critique musical au combat qu'il s'agit de mener en faveur de l'école de Vienne : écrire dans ce contexte a pour fonction de rappeler que la musique du trio viennois se déploie à travers « une vérité historique, et que, pour être comprise et admise du public, elle nécessit[e] analyses et explications » (Dautrey 2004 : 10). D'où le geste qui consiste à départager les amis des ennemis, ces derniers étant « les partisans d'un maintien ou d'un retour aux formes classiques ou bien les tenants du "folklorisme" » (2004 : 11). En cela sa correspondance est fort révélatrice : Adorno s'adresse à Berg à titre de maître et ce dernier l'encourage à prendre la plume pour défendre les œuvres de l'école de Vienne. Les tendances esthétiques qui ne vont pas dans le sens de celles prônées par les partisans de l'école de Vienne, soit l'expressionnisme et le dodécaphonisme, sont rejetées pour leur inutilité historique. C'est le cas du néoclassicisme qui s'impose comme courant dans l'Europe des années 1920 et auquel adhèrent des compositeurs aussi différents que Stravinski, Hindemith, Ravel et Milhaud.

Un des articles philosophico-musicologiques d'Adorno permet de mesurer l'impact de cette activité de critique musical : « Zur gesellschaftlichen Lage der Musik », qui paraît en 1932 dans le *Zeitschrift für Sozialforschung*, soit l'organe principal de l'Institut de recherches sociales – il a été traduit en anglais sous le titre « On the Social Situation of Music » (2002) mais non en français⁷. À la lumière de l'ensemble de la production d'Adorno portant sur la musique, il s'agit d'un écrit clé tant ses principales idées sur les musiques de l'entre-deux-guerres y sont exposées. Le sens de la formule-choc auquel il a recours découle directement de son travail de critique, par exemple dans le passage suivant : « All objectivist music has one thing in common: the intention of *diverting attention* from social conditions » (2002 : 408; souligné dans l'original). Dans la mesure où l'approche d'Adorno s'appuie sur une perspective homologique selon laquelle musique et société s'interpénètrent (Menger 2001 : 12-18), ce passage a pour but de montrer que toute musique ne saurait être valide que pour autant qu'elle assume sa fonction sociale à travers une opposition où s'affirme la subjectivité de l'artiste. Cette proposition théorique se rattache à son activité de critique musical : Schoenberg et l'école de Vienne assument la juste fonction de la musique, c'est-à-dire le contenu de vérité qu'elle peut épouser au moment présent – pour Adorno le matériau musical est toujours déterminé par les conditions historiques de sa production (Paddison 1997 : 52-60; 83-96). C'est pourquoi l'usage de l'expression « all objectivist » prend la

forme d'une catégorie fourre-tout regroupant tous les courants qui s'écartent de la conception de la musique prônée par l'école de Vienne.

En réalité, l'essai de 1932 est beaucoup plus un manifeste en faveur de l'école de Vienne qu'un écrit sur les autres musiques. Car si sa conception de la musique populaire est générale et qu'elle se désintègre « en une multitude d'éléments différents » (*into a multiplicity of different elements*; Paddison 1982 : 208), c'est bien parce que cette évocation remplit une fonction heuristique : mieux positionner la valeur de vérité de l'école de Vienne. La dialectique négative fonctionne alors à plein régime puisqu'il s'agit de délimiter ce qui constitue la force opposée de la réalité viennoise⁸. Il ne faut pas s'étonner dans ce contexte si Berg salue avec enthousiasme cet article de 1932 : « on ne peut mieux voir l'état de la musique aujourd'hui, ni décrire cette vision plus clairement et de manière plus univoque. [...] Merci, cher ami! » (2004 : 265). Le propos de Berg témoigne du militantisme dans lequel baigne Adorno alors que sa pensée philosophico-musicologique se précise dans moult écrits sous l'influence de la théorie critique⁹.

Le fait de mener un combat à titre de critique musical constitue une figure récurrente dans l'histoire de la musique qu'Adorno n'a guère inventée¹⁰. Une autorité découle de ce statut de critique par l'intermédiaire d'un propos qui consiste à prendre position en faveur d'un courant musical, d'un genre musical, etc. À cela s'ajoute une tribune médiatique (journaux, revues, radios, etc.) qui permet de rejoindre un large public. Comme on le verra dans la prochaine section, Reynolds déploie aussi une autorité qui est coextensive à son statut de critique musical. Mais le rapprochement entre Adorno et Reynolds participe d'une logique qui va au-delà de la critique musicale. Certes Reynolds n'évolue pas en philosophe et sa carrière est confinée au journalisme musical. Il n'en demeure pas moins que lui aussi sait mettre à profit un bagage philosophique au service d'un discours qui se veut éclairant pour le moment présent en prenant certaines musiques pour modèles. S'arrêter à son positionnement à titre de critique permettra d'éclairer cette situation.

La critique musicale au service d'un idéal esthétique

Reynolds est l'un des critiques les plus influents dans l'univers des musiques populaires des deux dernières décennies. Il jouit à ce titre d'une réception enviable, autant dans le journalisme musical que dans le monde académique. Trois faits témoignent de cette situation. Le premier est que Reynolds (qui est né en 1963) a une feuille de route bien garnie : il s'est fait connaître à *Melody Maker* au cours des années 1980 et a contribué à plusieurs revues musicales de

prestige dans le monde anglophone, de *Spin* à *Rolling Stone* en passant par un site Internet comme *Pitchfork*. Le deuxième est que certains de ses écrits sous forme d'articles ont été réunis en livres, par exemple *Bring The Noise: 20 Years of writing about Hip Rock and Hip-Hop* chez Faber and Faber, ce qui atteste de sa réputation comme critique. Le troisième est que certains de ses écrits se retrouvent dans des publications savantes. L'exemple d'*Audio Culture: Readings in Modern Music* (Cox et Warner 2004) mérite une attention particulière. Il s'agit d'un guide regroupant plusieurs écrits portant sur la culture audio en lien avec l'histoire de la musique. On y traite aussi bien de compositeurs comme Luigi Russolo ou John Cage que de penseurs comme Adorno ou Marshall McLuhan. Reynolds est le plus récent critique à rejoindre ce prestigieux panthéon, et deux fois plutôt qu'une : pour un texte sur la noise (2004 : 55-58) et un autre sur le post-punk (2004 : 358-361), deux de ses sujets de prédilection. La façon dont il est présenté dans ce volume concourt à en faire un critique incontournable des dernières décennies, soit « le plus perspicace et le plus polyvalent des critiques et théoriciens contemporains de la musique » (*the most insightful and wide-ranging of contemporary music critics and theorists*; 2004 : 55) – il est donc présenté comme un théoricien. Ainsi Reynolds rejoint-il des figures représentant l'autorité de la critique musicale telle qu'elle s'est constituée dans le domaine du rock depuis 1966-1967 autour de revues comme *Crawdaddy!*, *Rolling Stone* et *Village Voice* – qu'on pense à Ralph Gleason, Robert Christgau, Greil Marcus, Lester Bangs et bien d'autres¹¹. Même si Reynolds appartient à une autre génération, puisqu'il commence à publier dans les années 1980, il partage avec ces critiques le fait d'exercer une autorité pour guider les auditrices et les auditeurs : il apparaîtra évident dans les lignes qui suivent que Reynolds adhère à l'idée d'une « critique de rock intelligente », comme le propose Matt Brennan (*intelligent criticism of rock music*; 2017 : 124) en résumant les propos de Paul Williams issus du numéro fondateur de *Crawdaddy!* en 1966.

Pourquoi les écrits de Reynolds connaissent-ils une résonance académique? Parce que ses réflexions s'inspirent des écrits universitaires et se déploient souvent dans un cadre théorique. De plus, le diplômé de Brasenose College (affilié à l'Université d'Oxford) fait montre d'une culture académique imposante, lui qui n'hésite pas à faire intervenir des concepts issus des milieux universitaires et de citer des autrices et des auteurs allant de la philosophie aux sciences sociales en passant par les études culturelles et littéraires¹². Et ici *Rétromania* est un bon exemple car on peut véritablement parler à son sujet d'un essai académique : les 485 pages de l'édition française auraient pu être écrites par un essayiste issu du monde universitaire. Il suffit pour s'en convaincre de prendre en considération la structure de l'ouvrage, les chapitres étant soigneusement organisés selon une coupe discursive à travers plusieurs thèmes (l'attrait des décennies – 1960,

1970, 1980, etc. –, la quête du rétro, les collections et les collectionneurs, les nouveaux curateurs, etc.). Lesdits thèmes se retrouvent dans un index en toute fin d'ouvrage (2012 : 476-485), en plus des noms cités. Et faut-il s'étonner de l'appareil bibliographique (2012 : 470-475) qui précède cet index? Ici encore, l'essai académique se vérifie quant aux autrices et aux auteurs convoqués pour alimenter la réflexion : les théories culturelles sont bien mises en valeur à travers des figures comme Jacques Attali, Jean Baudrillard, Fredric Jameson et Susan Stewart, alors que des collègues canadiens comme John Sterne et Will Straw sont aussi cités.

Deux autres faits concourent à assigner une aura académique à *Rétromania*. D'une part, Reynolds a effectué une recherche de terrain et rappelle à maintes reprises les entrevues qu'il a réalisées avec des membres de l'industrie musicale, par exemple la chanteuse Eliza Carthy pour la génération des British folk singers (2012 : 33-34) ou Ariel Pink pour la pop hypnagogique (2012 : 381-385). Il est d'ailleurs indiqué dans les remerciements que « de nombreuses personnes se sont révélées d'une aide précieuse en me fournissant de précieuses informations » (2012 : 487), cette affirmation étant accompagnée de plusieurs noms. D'autre part, la réception de l'ouvrage a aussi suscité une attention non négligeable dans le monde universitaire, par exemple dans le *Journal of Popular Music Studies* (2012) sous la plume de James Weissinger, ou dans *Notes* sous la plume de Christopher Doll (2012). Ces deux auteurs s'entendent pour dire que *Rétromania* met le doigt sur l'une des dimensions incontournables de notre relation à la pop telle qu'elle a pris forme depuis l'arrivée du numérique. Les deux se montrent toutefois assez critiques face à l'investigation de Reynolds. Le problème, selon Doll, réside dans le fait qu'il embrasse beaucoup trop large en voulant s'attaquer à l'ensemble des phénomènes rétro relevant de la pop des années 2000. D'autant plus, souligne Doll, que certains faits historiques relatés ne sont pas bien maîtrisés – par exemple le fait allégué que les reprises de chansons n'étaient pas une pratique courante avant la fin des années 1970, ce qui est faux, comme le rappelle Doll avec moult exemples issus des années 1960 (2012 : 764). Pour sa part, Weissinger adopte une position plus mitigée puisqu'il retourne la question vers Reynolds quant aux valeurs de notre époque : « je partage en partie le scepticisme de Reynolds en ce qui concerne l'interprétation utopique et positive qui infléchit ces deux époques postmodernes en rivalité [...], mais quelles sont les alternatives? » (*I do share some of Reynolds's skepticism about the utopian, positive spin inflecting these competing post-postmodern epochs [...], but what are the alternatives?*; 2012 : 249). Cette position ne peut être comprise qu'à la lumière du constat que dresse Reynolds quant à la décennie des années 2000 : la pop est annexée au passé, en sorte que le présent est innervé par le recyclage tous azimuts, que ce soit par les « retour à » (par exemple le

synthétiseur ou les boîtes à rythme), par les collections (par exemple pour des disques appartenant au canon ou pour des genres peu connus de l'histoire de la pop), par la reprise (par exemple les groupes hommages) et encore bien d'autres possibilités.

En somme, le constat de Reynolds s'appuie sur une coupe temporelle où la décennie des années 2000 est constamment jugée à la lumière des décennies précédentes : le présent des musiques populaires est incapable de penser un futur pour soi en dehors du passé qui le stimule autant dans sa consommation que dans sa production. Si la pop a évolué vers une telle dépendance au passé dans le passage aux années 2000, c'est parce que la révolution numérique et le téléchargement ont ouvert la voie à de nouveaux modes de production et de réception des musiques en dehors des arcanes traditionnels de l'industrie de la musique (voir aussi Cartwright et al. 2013; Hogarty 2015). Le rétro s'est alors imposé comme vecteur de diffusion et de création au temps présent, faisant succomber les musiciennes et les musiciens aux sirènes du passé sous toutes les formes imaginables. Le retour au garage rock de formations comme les White Stripes, The Hives, The Vines, tout autant que la néo-soul des Amy Winehouse, Duffy et Adele, sont donnés en exemple pour justifier la rétromania, l'acte de création étant devenu l'enfant pauvre du présent musical. La résultante est « un assèchement progressif » (2012 : 7) des musiques populaires. Entre autres, une notion est convoquée pour décrire le mal qui ronge les années 2000 : la nostalgie qui s'observerait à tous les niveaux dans la consommation culturelle, là où l'hier devient plus intéressant et mobilisateur que l'aujourd'hui. Reynolds pense que la situation devrait aller dans le sens contraire : le moment présent doit être pensé et créé à l'aune des valeurs qui le définissent en totalité.

Cette conception critique de la relation au passé qui nourrit les musiques populaires n'a de sens que dans la mesure où un idéal esthétique la guette, tout comme c'est le cas chez Adorno. Cet idéal est confessé par Reynolds à quelques moments dans *Rétromania* (Weissinger l'a d'ailleurs souligné dans sa critique du livre; 2012 : 248), par exemple lorsqu'il discute la façon dont LCD Soundsystem se positionne comme « ces groupes aux tendances curatrices » (le contenu musical existant que reprend la formation sous forme d'échantillonnage est évoqué; 2012 : 206), pour ensuite ajouter : « mes réponses de vieux moderniste post-punk travaillent déjà [James] Murphy au plus profond de lui-même » (2012 : 208). À quoi fait-il allusion de façon ironique? Il est bien sûr une autorité en la matière, comme en témoignent ses livres, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' roll* (publié avec Joy Press) paru en 1995 chez Harvard University Press et *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984* paru en 2006 chez Faber and Faber. Et tout au long de *Rétromania*, il ne cache pas ses préférences musicales pour des formations comme The Velvet Underground, The Ramones,

The Stooges, Throbbing Gristle, Joy Division, etc. Dans la mesure où les années 1975-1976 « ouvrirent une vaste brèche dans l'histoire du rock » (2012 : 292) avec le punk et la scène new-yorkaise à l'avant-plan, on comprend la pertinence historique que Reynolds cherche à donner à ce genre musical. Mais comment explique-t-il alors l'influence qu'a exercée le rock and roll sur les années 1970 pour en revenir à un rock plus brut à l'encontre du rock progressif¹³? Tout le chapitre intitulé « No Future » (2012 : 275-310) a justement pour objectif de convaincre le lecteur que « ce mouvement restaurateur se mua presque fortuitement en une révolution » (2012 : 292), donc qu'il était en phase avec son temps en raison « des influences étrangères au rock and roll » (2012 : 292), par exemple la situation politique, les théories de l'art, la mode, etc. C'est ainsi que, pour Reynolds, autant les albums *Horses* (1975) de Smith que *Ramones* (1976) ont entamé une révolution dans la conception du rock, même si le passé récent (période de 1954 à 1959) a servi de viatique pour travailler un rock plus spontané. L'élan musical a vite fait de se transformer en une nouvelle culture, ce dont ont témoigné l'adhésion de la jeunesse au punk et le nouvel ethos du *do it yourself* comme façon de contourner les conditions de production au sein du rock¹⁴. La notion clé qu'utilise Reynolds pour décrire ce qui se passe avec le punk est « une poussée d'énergie » (2012 : 293), donc un phénomène contagieux qui finit par marquer les esprits de l'époque.

Aux yeux de Reynolds, il y a donc un modèle à suivre au sein de l'histoire du rock et ce dernier est incarné par le punk. Ainsi le critique est-il au service d'une cause musicale : le punk pose les bases d'un modèle idéal dans l'histoire de la musique pour la révolution qu'il incarne. Et c'est là une posture que Reynolds partage avec Adorno : l'originalité de l'acte de création comme façon de mesurer la pertinence de l'artiste dans son époque. L'autorité dont se réclame Reynolds n'a d'égal que la défense des valeurs qui sont pour lui indiscutables au moment de juger une chanson, tout comme c'est le cas chez Adorno au regard de la musique moderne. Les concepts de restauration et de rétromania permettent d'approfondir ce rapprochement.

De la restauration à la rétromania

Si Reynolds fait carrière comme journaliste et non comme philosophe, l'influence de la théorie critique telle qu'elle a été défendue par les philosophes de l'École de Francfort n'en demeure pas moins identifiable dans certains aspects de sa pensée. Sa culture philosophique – Doll le souligne (2012 : 765) – ressort dans plusieurs écrits, dont *Rétromania*. D'ailleurs, il cite Adorno à deux reprises : en ce qui concerne la similarité entre musée et mausolée dans

le cas des musées consacrés au rock (2012 : 47), ce qui n'est pas sans rappeler l'ironie d'Adorno quant à la façon dont le passé s'objective au présent comme valeur indépassable (voir Lui 2005); en ce qui concerne l'industrie culturelle et le vintage chic, notamment « l'emprise qu'elle [*cheap music*] exerce sur la mémoire et sa vigueur » (2012 : 230). Ces deux citations attestent du fait que Reynolds connaît l'œuvre d'Adorno, bien que ce dernier ne soit pas identifié dans les références en fin d'ouvrage. À cela s'ajoute le fait que dans la façon dont il aborde l'acte de consommation au regard des modes, de la mémoire et des objets culturels, Reynolds adopte parfois un ton postmarxiste centré sur des concepts comme les industries culturelles et les biens culturels. Un autre auteur vient appuyer cet état de fait : Walter Benjamin (2000) pour son célèbre texte de 1931, *Je déballe ma bibliothèque*. Reynolds résume le contenu de ce texte en note de bas de page (2012 : 127-129), pour ensuite élaborer sa théorie de la collection musicale comme attitude obsessionnelle au sein des années 2000 (2012 : 123-130) – Benjamin est d'ailleurs intégré aux références en fin d'ouvrage. Que trouve donc Reynolds chez Adorno et chez Benjamin? Des alliés pour consolider sa théorie du rétro en lien avec une conception de l'art où s'impose une perspective historiciste pour en évaluer la portée et la valeur au moment présent¹⁵. Autrement dit, même si Reynolds ne partage pas avec ces philosophes le rejet des industries culturelles et de la culture populaire, il ne s'en trouve pas moins dans l'autorité de celui qui évalue la musique en faisant intervenir une instance de légitimation : le passé musical. Car pour être opérante comme elle l'est dans sa pensée, l'histoire doit devenir le vecteur par lequel s'appréhendent et s'apprécient les productions du présent musical. Du moment où le concept élaboré est celui de rétromania et qu'il sert de cadre de réflexion pour évaluer les phénomènes pop des années 2000, la pensée de Reynolds s'enferme dans une coupe temporelle où seul le passé, soit les leçons qu'il a à offrir, sert de guide pour saisir le moment présent.

Dans le cas d'Adorno, le concept de restauration possède une résonance politique dans le contexte de l'Europe du premier XXe siècle (Middleton 1990 : 61-63) : la musique moderne doit s'orienter vers le moment présent et l'avenir; toute composition qui s'en remet à des formes ou procédés du passé est jugée politiquement conservatrice et en décalage avec son temps. Ce retard fait en sorte que les artistes jouent le jeu des régimes politiques, notamment des états fascistes de l'entre-deux-guerres, puisqu'ils se tournent vers le passé plutôt que les besoins du moment présent. Le modèle par excellence pour Adorno est celui de Schoenberg, la subjectivité inscrite dans ses œuvres ayant la fonction de rempart face à la déchéance de l'époque : en présentant les désarrois psychologiques de l'individu moderne, des œuvres expressionnistes comme *Erwartung* (1909) et *Die glückliche Hand* (1913) révèlent « toutes les ténèbres et

toute la culpabilité du monde » (1962 : 142). Le concept de restauration arrime donc une composante politique à une composante esthétique : les compositeurs de l'entre-deux-guerres qui puisent dans le passé musical tentent de restaurer un monde qui n'existe plus. Les néoclassiques sont alors accusés d'être des réactionnaires par « l'innervation historique » (1962 : 145) au fondement de leur travail, Stravinski en étant l'ultime exemple avec des œuvres comme *l'Histoire du soldat* (1918), *Pulcinella* (1920) et *l'Octuor* (1923).

Si la composante politique est absente chez Reynolds, en revanche la composante esthétique que l'on retrouve dans le concept de restauration se prolonge dans le concept de rétromania : l'histoire comme instance de légitimation pose un passé idéal et un présent qui doit s'orienter vers le futur, cette conception étant tributaire du régime moderne d'historicité avec l'histoire comme connaissance et processus (Hartog 2003 : 116-117). Le concept d'historicité est convoqué par Reynolds dans sa pensée en lien avec les musées et la mémoire (2012 : 44-56), pour ensuite être ainsi défini : « l'aura immatérielle que dégagent les objets anciens » (2012 : 197). Or l'historicité est aussi une façon particulière de comprendre le rôle de l'histoire et de penser l'ordre du temps (Hartog 2003 : 11-30), ce à quoi n'échappe pas Reynolds en évaluant toute musique par l'intermédiaire de l'histoire. La formule adoptée par Adorno dans sa théorie esthétique, à savoir que le matériau des œuvres d'art est « totalement historique » (2011 : 210)¹⁶, assume aussi une fonction chez Reynolds dans la mesure où le contenu esthétique de toute œuvre est soumis à un jugement qui repose sur les acquis du passé musical.

Le constat qui s'en dégage est le suivant : la notion de progrès enfante la conception de la musique que propose Reynolds. S'il y a rétromania, c'est bien parce que les années 2000 ne sont pas en phase avec l'évolution de l'histoire de la musique, plus précisément l'évolution du rock selon des avancées temporelles allant dans le sens de gestes de rupture puis d'émancipation. Quand Reynolds fait de certaines productions rock des moments incontournables de l'histoire (The Beatles, The Rolling Stones, The Velvet Underground, The Ramones, etc.), il légitime une posture artistique de laquelle émergent des modèles pour le moment présent. Le chapitre final « The Shock of the Old. Passé, présent et futur dans la première décennie du XXI^e siècle » (2012 : 443-469) ne peut être plus explicite quant à sa conception de l'histoire de la musique :

Lorsque, adolescent dans les années soixante-dix du post-punk, j'ai commencé à porter un intérêt plus que passager pour la pop, j'ai immédiatement intégré une forte dose de modernisme : la foi en une sorte de destinée évolutionnaire de l'art, une téléologie façonnée par des artistes de génie et des chefs-d'œuvre qui sont

autant de monuments érigés en l'honneur du futur. Grâce aux Beatles, au psychédéisme et au rock progressif, ce phénomène était déjà visible, mais le post-punk amplifia considérablement cette croyance en un changement constant et en une innovation perpétuelle. (443)

Adorno aurait pu en dire autant, à ceci près que dans son cas la conception téléologique s'applique à la musique moderne; et cette perspective prolonge celle de Schoenberg, ce dernier interprétant l'histoire de la musique comme une suite d'événements aboutissant à lui et justifiant son travail créateur (Dahlhaus 1997 : 255-268).

C'est ainsi que Reynolds et Adorno défendent une conception du présent guidée par l'originalité, mais aussi par l'innovation telle qu'elle se dégage *a posteriori* de la création à la base des productions musicales. Autrement dit, l'histoire dicte la marche à suivre vers le présent dans le sens d'une téléologie esthétique, d'où le préfixe *re-* que chacun perçoit comme une dépendance de l'inspiration musicale à l'égard du passé. Le regard que les deux portent sur les moyens utilisés éclaire ce positionnement esthétique.

Le rétro et l'enjeu du fétichisme

Pour qu'il y ait identification d'une forme de rétro, un élément doit souder la jonction entre les deux produits comparés, ici l'œuvre du présent comme réitération d'un élément emprunté à une œuvre du passé. Autant chez Reynolds que chez Adorno, cette jonction est mise en relief à travers l'identification de traits stylistiques¹⁷. Ces derniers ont ceci de particulier qu'ils sont conçus comme étant à la fois endogènes et exogènes au produit musical qui est discuté. Autant les traits appartiennent à l'histoire de la musique envisagée à travers des moments particuliers fortement individualisés, par exemple l'éclatement de la forme symphonique chez Mahler, la crise du sujet chez Schoenberg, l'attitude anarchiste chez les punks, l'exploitation des dissonances dans la noise, etc., autant les mêmes traits font l'objet d'appropriation au moment présent; ils sont, dès lors, rapportés davantage à un niveau historique qu'à un niveau individuel. Autrement dit, l'importance accordée à l'originalité et aux ruptures engendrées par les transformations historiques conduit à une situation où ce qui a été fortement individualisé dans l'histoire de la musique, par exemple une sonorité particulière définissant le style d'une compositrice ou d'un compositeur, ne devrait plus refaire surface au moment présent : et c'est dans ce cas précis qu'il est question de rétro. C'est la raison pour laquelle la notion marxiste de

fétichisme prend autant de valeur aux yeux d'Adorno et aux yeux de Reynolds : celles et ceux qui font dans le rétro fétichisent certains traits musicaux, et c'est là leur grande erreur¹⁸; elles et ils imitent plutôt que d'affirmer leur singularité artistique! C'est la position qu'adopte Adorno dans sa critique virulente de Stravinski : la restauration met de l'avant une consubstantialité entre son œuvre et des éléments provenant du passé musical¹⁹. C'est que le compositeur russe n'a cessé durant sa carrière de procéder à des emprunts stylistiques; il a même affirmé dans une entrevue avec Robert Craft souffrir de kleptomanie musicale, ce qui pourrait apparaître comme un aveu de faiblesse²⁰. Or l'originalité de son travail consiste à s'approprier puis à re-composer des traits stylistiques issus de l'histoire de la musique (voir Trottier 2018), comme par exemple dans son ballet *Pulcinella* (1920), où la musique de Pergolèse est retravaillée par la juxtaposition en blocs, les formules rythmiques fragmentées, la stratification par voix, bref autant d'idiomes que l'on associe à la musique de Stravinski (voir Cross 1998). Adorno parle de « fétichisme des moyens » (1962 : 178), à savoir une situation où les moyens à la base de son écriture musicale auraient préséance sur les fins esthétiques poursuivies par les œuvres. Qu'est-ce à dire? Stravinski ne serait pas tant préoccupé par l'unité de l'œuvre, la complexité musicale ou le développement des idées musicales, que par les effets qu'engendrent les moyens musicaux qu'il emploie dans son écriture, par exemple l'irrégularité rythmique et le statisme qui ressortent comme des traits incontournables de sa production musicale²¹. En d'autres mots, Stravinski n'a pas de personnalité musicale aux yeux d'Adorno, les moyens utilisés tournant à vide. Et en lien avec les musiques existantes et provenant du passé, son écriture musicale donnerait à voir les traces qui l'ont générée.

Si chez Adorno les termes de la discussion prolongent la philosophie allemande en faisant de la dualité entre objectivité (le passé dont hérite l'artiste et qui peut être fétichisé à travers les moyens utilisés) et subjectivité (la singularité de l'acte créateur au moment présent comme affirmation de l'appartenance à son époque) le centre d'attention pour expliquer la restauration²², chez Reynolds les préceptes au fondement de la rétromania prennent appui sur la façon dont la culture populaire du passé se transforme en artefact culturel. La définition qu'il donne du rétro fait à la fois intervenir une philosophie de l'histoire et une conception de la culture, les deux s'abreuvant à l'ouvrage *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture* que publie Raphael Samuel en 1994. Dans la conception qu'il forge de la rétromania à partir des travaux de Samuel, entre autres le goût de la collection pour les objets de valeur dans les échelons les plus élevés de la société, Reynolds pose comme condition à la mise en place du rétro un croisement entre culture de masse et mémoire personnelle. Dans ce contexte, le temps intervient de façon spécifique en faisant valoir un passé

immédiat puisqu'il est reconnaissable à travers des artefacts qui circulent dans la culture populaire, d'où la possibilité du rétro. Autrement dit, un artefact doit être connu pour qu'il soit à nouveau reconnu sous forme de rétro, et c'est là qu'intervient l'obsession des moyens dans les musiques anglo-américaines des années 2000 :

La dernière caractéristique de la sensibilité rétro [...] tend vers le divertissement et la séduction. [Le rétro] délaisse l'approche académique et puriste au bénéfice de l'ironie et de l'éclectisme : « Le *rétro-chic* transforme le passé en jeu » [selon Samuel]. Cette dimension ludique provient du lien primordial qui unit le rétro au présent et supprime la célébration et la ressuscitation du passé. Ce dernier est exploité à la manière d'un gisement de matières premières d'où on extrait un capital sous-culturel [...] par le biais du recyclage et de la recombinaison : le bricolage d'un bric-à-brac culturel. (Reynolds 2012 : 30; souligné dans l'original)

En quoi cette conception à la base de la rétromania prolonge-t-elle ou est-elle différente de ce que propose la littérature scientifique sur le rétro? Les recherches de Guffey sur le sujet peuvent servir de point de comparaison, notamment son ouvrage de 2006 mentionné en introduction. Pour l'historienne du design, le rétro se distingue par un intérêt pour le passé qui est conduit par la mode et qui est surtout tout le contraire d'un intérêt historique; il s'agit ni plus ni moins d'un simulacre du passé où se mêlent un sentiment de réconfort et un sentiment d'appartenance. C'est la raison pour laquelle toute la difficulté d'une compréhension du rétro provient du sens imprécis et surtout polysémique qui s'en dégage dans les formes culturelles qui font écho au passé (2006 : 9-12), de telle sorte que le rétro prend des contours différents selon les domaines culturels, les lieux géographiques et les époques où il s'impose. D'où certaines caractéristiques qui sont incontournables selon Guffey pour bien saisir comment se déploie le rétro en Occident depuis la seconde moitié du XXe siècle : le cynisme ou le détachement à l'égard du passé qui conduit à une attitude ironique par rapport aux éléments historiques qui sont mis en scène, ce qui se perçoit avec un musicien comme Elvis Costello par rapport au rock and roll comme source d'inspiration; le fait que le rétro se concentre sur ce qui est familier et donc reconnaissable pour toutes et tous à travers un passé récent et les technologies qui l'ont accompagné, ce qui est le cas par exemple de l'évocation de la culture de la cassette audio des années 1980 chez un musicien comme Ariel Pink; la consommation par laquelle prend forme le rétro, plus précisément la culture populaire, le divertissement et la publicité, le passé étant

une façon de consolider un sentiment d'appartenance dans l'attrait pour les produits culturels.

Dans le cas de la musique, certaines études expérimentales démontrent le vecteur de consommation que constitue le rétro, par exemple chez Phillip A. Cartwright et al. (2013) où les mécanismes de distribution propres à l'ère numérique ressortent comme une innovation ayant favorisé la consommation de la musique populaire de la seconde moitié du XXe siècle en raison de son accessibilité instantanée sur la toile. À ceci près que le rétro est conçu ici comme une façon de consommer les musiques du passé plutôt qu'une façon de réactualiser des éléments du passé au sein de nouvelles productions musicales. Dans la pensée de Reynolds, les deux sont indissociables : il diagnostique autant une attraction pour le passé dans la consommation musicale que dans la production musicale, d'où le nouage constant qu'il établit entre production, distribution et consommation pour nourrir l'idée de rétromania. Et il n'est pas anodin de constater que certaines études portant sur les formes de consommation de la musique à l'ère numérique font intervenir les réflexions de Reynolds lorsqu'il s'agit de penser le rôle joué par le rétro, la nostalgie et la mémoire, par exemple chez Cartwright et al. (2013 : 463), dans le but de circonscrire l'attrait pour le rétro en musique, ou chez Jean Hogarty (2015 : 149-150), dans le but de comprendre le type de mémoire qu'engendre chez les auditrices et les auditeurs l'usage de contenu musical immatériel à l'ère numérique.

Par conséquent, en optant pour une philosophie de l'histoire et une conception de la culture influencées par Samuel, Reynolds en adopte par le fait même la vision pessimiste. Quant à elle, Guffey fait valoir une conception plus sensible et nuancée du rétro en marquant une distance avec les idées défendues dans *Theatres of Memory* : « le rétro n'est pas qu'une simple récapitulation du passé; il se concentre sur le passé récent, même s'il semble n'avoir été perdu de vue qu'hier seulement » (*Retro is not just a recapitulation of the past; it focuses on the recent past, even if it might seem to have slipped out of sight only yesterday*; 2006 : 17). Cette sensibilité que met à profit Guffey en faisant valoir un sens plus imprécis du rétro est ignorée par Reynolds : il la cite uniquement en ce qui concerne l'entrée de la notion dans le langage courant des années 1960 (2012 : 31) et l'attrait du rétro chez les avant-gardes artistiques (2012 : 297). Il délaisse également la différence mise en valeur dans *Retro* entre la nostalgie et le rétro, la première relevant d'une sensibilité romantique où se perçoivent davantage l'exil et l'envie que les dissociations que suppose le second à travers l'ironie (2006 : 20). D'autres études ont aussi opté pour cette distinction, par exemple Hugh Dauncey et Chris Tinker (2014 : 9) en introduction à un numéro de la revue *Volume! La revue des musiques populaires* portant sur la nostalgie.

Le fait que la *rétromania* soit indissociable de la nostalgie dans la pensée de Reynolds tend à prouver que la réflexion qu'il propose est ancrée dans un retour au passé ou une dépendance envers celui-ci plutôt que dans une attraction pour le passé définie de façon ironique et imprécise comme chez Guffey. Car là où le *rétro* peut engendrer de nouveaux produits ou genres musicaux comme dans le cas du *pub rock* (le retour à un lieu de diffusion plus familier et ouvert à la classe ouvrière comme chez Elvis Costello) ou de la *pop hypnagogique* (le retour à la culture de la cassette dans la recherche d'un son *lo-fi* chez Ariel Pink), la *rétromania* offre plutôt une conception où toute forme de dialogue ou de reprise des moyens stylistiques appartenant au passé est perçue comme un travail de recyclage. C'est la raison pour laquelle cette idée de recyclage est insérée dans le sous-titre du livre de Reynolds, tout en apparaissant bien souvent comme un synonyme de la *rétromania*. Dès lors, pour en arriver au constat selon lequel les œuvres musicales produites en contexte de *rétromania* n'auraient rien d'autre à offrir qu'un « bric-à-brac culturel » (2012 : 30), autrement dit une musique n'ayant une valeur qu'à travers la réitération du passé, deux composantes au fondement de la pensée de Reynolds doivent être prises en considération.

D'une part, la notion marxiste de *fétichisme* est tout aussi opérante dans sa pensée qu'elle l'est chez Adorno. Dans la mesure où le *fétichisme* des moyens est au fondement de la jonction entre une œuvre du passé et celle qui la calque au présent, le *rétro* « renvoie au *fétichisme* conscient du style d'une période donnée (musique, mode, design) exprimé à travers le *pastiche* et la *citation* » (2012 : 10-11). Tout au long de son ouvrage, les genres et les traits stylistiques des musiques populaires retiennent l'attention de Reynolds lorsqu'il s'agit de pointer du doigt la façon dont la *rétromania* se coagule à travers des moyens précis. Ainsi en va-t-il de ce qu'il appelle « la *résurgence garage punk* » (2012 : 18) du début des années 2000 avec The White Stripes, The Hives, The Vines et plusieurs autres formations. Ce genre est présenté comme un retour à deux genres musicaux, soit le *garage rock* des années 1960 et le *punk* des années 1970, à quoi s'ajoutent des traits stylistiques qui justifient cette identification : énergie brute, lourdeur du son avec une mise en relief de la batterie, approche définie par l'amateurisme et la désinvolture, etc.

D'autre part, dans la mesure où les fins musicales ne sont plus mises en valeur dans l'acte de composition comme l'a affirmé Adorno au sujet de Stravinski, le présent s'appauvrit en s'en remettant aux moyens musicaux du passé. Car ce qui permet de comprendre pourquoi Reynolds voit de la *rétromania* à tous les niveaux dans les musiques des années 2000 réside dans son *modernisme* identifié plus haut, lequel le conduit à concevoir que « l'essence de la *pop* réside dans l'exhortation "ici et maintenant", qui signifie à la fois "vis comme si demain n'existait pas" et "affranchis-toi du passé" » (2012 : 18).

Dans cette perspective, il est bien difficile d'appréhender les traits stylistiques qui proviennent du passé musical comme autre chose que de la *rétromania*.

La création musicale dans la mire de l'historicité

Tout le problème de concepts comme la restauration et la *rétromania* provient de ce constat : une musique qui se nourrirait à une musique préexistante, jonction à partir de laquelle certains traits stylistiques épouseraient un contour fétichiste du moment où ils sont repris dans des œuvres musicales. Il s'ensuit une coupe temporelle où intervient un régime d'historicité tendu vers un futur à accomplir sous forme de quêtes incessantes, à ceci près que ladite coupe temporelle n'est possible qu'en mettant à profit des notions comme le progrès, la rébellion et l'originalité. Lesdites notions exercent alors une capacité d'attraction dans la compréhension de la musique et de son développement historique, ce qui conduit à une situation où le présent musical apparaît sans substance originale ou novatrice en étant soumis à une vision historiciste. Si l'influence marxiste explique l'attraction de celle-ci chez Adorno, comment expliquer la même situation chez Reynolds? L'allégeance à une conception particulière du rock ressort comme un élément clé. Si le critique prête tant serment à l'historicité dans sa vision de la musique, c'est bien parce que le rock est une forme culturelle trop importante à ses yeux et qu'en ce sens certaines valeurs doivent porter sa raison d'être. La rébellion est un exemple de valeurs que Reynolds remet souvent à l'avant-plan dans *Rétromania*, d'où l'importance accordée au punk; la rébellion devient alors synonyme de la capacité du rock à proposer une énergie brute, à donner une voix à la jeunesse et à générer du changement social (2012 : 275-310).

Deux autres valeurs stimulent aussi sa conception de la *rétromania* : le sérieux et l'authenticité. Comme l'a montré Keir Keightley (2001 : 128), le rock a élevé un certain nombre de distinctions à travers son développement stylistique et son opposition à la pop, par exemple celle entre sérieux et trivial. Si le rock participe bel et bien de la culture *mainstream*, il ne s'en déploie pas moins sous forme de contestation en faisant valoir une forme de sérieux ou d'intellectualisme allant à l'encontre de l'aliénation et de la massification. La critique rock des années 1960, notamment sous l'influence qu'elle a subie de la critique jazz, argumente en faveur d'un statut anti-commercial pour ce type de musique, par exemple dans un magazine comme *Rolling Stone* (Brennan 2017 : 145). Les critiques des années 1960 et 1970 se font alors les chiens de garde d'une conception du rock allant dans le sens d'une musique sérieuse, d'où l'importance de favoriser un discours intelligent qui illumine cette nouvelle

forme culturelle. Un rapprochement avec la posture d'Adorno peut être proposé : lui aussi prend la plume, comme il a été démontré plus haut, pour mettre en valeur le sérieux d'une musique, soit celle de l'école de Vienne.

Autant la conception du sérieux montre une parenté stylistique entre des musiques comme celles moderne, rock ou jazz, autant l'usage de la notion d'authenticité se retrouve aussi dans l'appréhension de plusieurs musiques : en fait elle est au cœur même du jugement que posent les consommatrices et les consommateurs dans leurs choix musicaux (Frith 1996 : 71). Dans le cas d'Adorno, la notion d'authenticité pave la voie à sa critique de Stravinski puisque c'est la première notion qu'il met en valeur dans la partie sur la restauration de *Philosophie de la nouvelle musique*, le compositeur russe ayant « cédé à la tentation de réimprimer à la musique son caractère obligatoire au moyen de procédés stylistiques » (1962 : 145). Reynolds abonde dans le même sens lorsqu'il s'attarde à des musiciennes ou à des musiciens ou à des formations comme The White Stripes, Ariel Pink, Amy Whinehouse ou LCD Soundsystem : elles et ils écrivent de la musique d'après la musique des autres, autrement dit l'authenticité qui pourrait être au fondement de leurs gestes musicaux cède le pas à la tentation de reprendre ce que le passé leur offre comme garantie. Chez Adorno comme chez Reynolds, l'authenticité comme enjeu d'évaluation de l'œuvre se déploie dans une conception de l'art où prime l'originalité de l'acte créateur; cette approche est d'abord orientée sur la production en proposant une équivalence entre « bad music » et « imitative music » avec en arrière-plan le fait qu'un produit ou un artiste ne soit « pas pris en considération parce qu'il a le même son que quelqu'un d'autre », comme le propose Simon Frith (*is dismissed for sounding just like someone else*; 1996 : 69). Dans sa tentative de comprendre ce qu'il y a de commun dans les arguments que les auditrices et les auditeurs développent au quotidien dans leur relation à la musique, le sociologue met en lumière l'influence marxiste à travers l'usage de notions comme la production en série et la standardisation. L'idée selon laquelle une musique est appréhendée comme mauvaise parce qu'elle emploie des formules est aussi présente dans le jugement quotidien des mélomanes que dans les conceptions de l'art d'un Adorno et d'un Reynolds. Il en va de même de l'idée selon laquelle la bonne musique serait originale, à l'abri du marché, bref en phase avec la créativité artistique.

Si l'on en revient à la notion d'authenticité, tout le problème qui se pose dans la restauration et la rétromania est la façon dont le style musical est pensé comme acte autonome en constante progression par rapport aux acquis du passé – telle musicienne ou tel musicien ou telle formation, par exemple Schoenberg ou The Beatles, qui saisit la marche de l'histoire pour apporter sa pierre à l'édifice de la musique. Ainsi conçu, le style musical est pensé dans

une forme de déterminisme que justifie une téléologie esthétique. Or, comme le rappelle Allan F. Moore, le style musical n'a pas d'existence autonome en dehors des chansons à travers lesquelles il s'incarne : « on se *réfère* aux styles dans la mesure où ils font partie d'un processus d'accumulation » (*styles are referred to as part of process of accretion*; 2001 : 201; souligné dans l'original). De telle sorte que le rétro met en relief des traits stylistiques que les chansons tissent entre elles et par lesquels procède le renvoi qui fonde la reconnaissance auditive d'une musicienne ou d'un musicien à l'autre ou d'une époque à l'autre. Autrement dit, tant et aussi longtemps que le rétro est appréhendé sous forme de comparaison, le propos devient circulaire et exagère les liens qui unissent entre elles et eux les musiciennes et les musiciens à travers les œuvres prises en exemple. Ce qui pose problème chez un critique comme Reynolds réside dans l'association entre mauvaise musique et rétro, comme si l'originalité faisait défaut à toute forme de « retour à ». Cette conception mine la possibilité de voir ce qui se joue dans le travail stylistique lorsqu'une musicienne ou un musicien convoque ce qui peut être reconnu à l'audition, comme en font la démonstration les propositions théoriques pour concevoir les interactions entre passé et présent au sein des œuvres musicales, par exemple la logique de l'emprunt à des fins de re-composition – chez un Stravinski dans sa découverte d'un compositeur comme Gesualdo (Trottier 2018) ou chez un Charles Ives dans la mise en valeur des idiomes populaires (Burkholder 1995), ou tout ce qui relève de l'intertextualité musicale²³.

Conclusion

Adorno et Reynolds procèdent de façon similaire dans l'étude de leur époque lorsqu'ils tentent d'en comprendre la spécificité musicale en analysant les productions du présent par l'intermédiaire de l'histoire de la musique, cette dernière étant appréhendée à travers un certain nombre de préceptes et selon une conception déterministe tendue vers le futur : les genres musicaux ou les musiciennes et les musiciens qu'ils hissent au sommet des façons de faire à travers des notions comme le progrès, la rébellion, l'originalité, le sérieux et l'authenticité, posent les bases d'une conception de la musique qui finit par englober toute l'époque étudiée, un peu sous la forme d'une synecdoque discursive, ce que l'on peut résumer par une réduction de la focale d'attention pour comprendre et juger les musiques du présent. En somme, les constats à la base de *Rétromania* sont le fruit de la conception du rock de Reynolds, tout comme Adorno saisit difficilement Stravinski et le néoclassicisme en dehors de la conception de la musique moderne défendue par l'école de Vienne.

C'est donc dire que le dialogue avec le passé musical, quelle que soit la forme sous laquelle il est convoqué, ne peut être rien d'autre dans cette conception de la musique qu'un recyclage allant dans le sens du rétro.

Plus précisément, l'enjeu qui se pose est celui de l'œuvre en tant que tout, ce tout devant être considéré dans son intégralité pour en saisir la valeur au moment présent. Les traits stylistiques comptent, mais ils ne peuvent occuper tout l'espace réflexif pour juger de la qualité d'une production musicale. De même, la complexité des phénomènes musicaux devrait conduire la réflexion au-delà des dualités qui l'enferment dans des coupes binaires où sont mises de côté les zones intermédiaires, par exemple le progrès contre la restauration ou l'originalité contre le rétro au détriment de toutes les formes d'emprunt possibles. En proposant ainsi une approche des traits stylistiques fondée sur le fétichisme dans la relation d'une œuvre à l'autre ou d'une époque à l'autre, la pensée d'Adorno et celle de Reynolds se limitent à une conception historiciste du présent musical. Penser les zones intermédiaires est une voie plus prometteuse pour envisager les liens stylistiques que tissent les œuvres musicales, par exemple un Stravinski qui re-compose Gesualdo ou Pergolèse pour entrer en dialogue avec la musique baroque, ou un phénomène comme le retour au garage rock pour donner un nouveau souffle au rock au début des années 2000. 🍀

Notes

1. Bien que le concept de *rétromania* soit un néologisme en langue française, il sera utilisé dans la présente étude sans l'usage de l'italique puisqu'il est au centre de la réflexion.

2. J'insiste sur l'adjectif *similaire* pour établir ce rapprochement entre Adorno et Reynolds au regard de leur conception de l'art lorsqu'il s'agit de saisir les rapports entre le passé et le présent de la création musicale. *Similaire* suppose certains points de similitude et de rapprochement, là où l'adjectif *semblable* poserait une équivalence ou des éléments communs plus déterminants. Par le recours à l'adjectif *similaire*, l'étude insiste autant sur ce qui rapproche Adorno et Reynolds que sur ce qui les différencie.

3. Pour ne citer que deux exemples qui sont incontournables dans les *popular music studies* : Max Paddison publie un article sur Adorno dans le deuxième numéro de *Popular Music* (1982 : 201-218) de même que Richard Middleton lui consacre un chapitre dans *Studying Popular Music* (1990 : 34-63).

4. Ses articles de critique musical ayant vu le jour durant cette période ont été regroupés en 20 volumes à titre posthume de 1970 à 1986, soit les *Gesammelte Schriften* chez Shurkamp Verlag.

5. Adorno étant né en 1903, il a tout juste 18 ans lorsqu'il signe ses deux premiers articles sur la musique dans la revue *Neue Blätter für Kunst und Literatur* en 1921. Dans une annexe insérée dans le livre qu'il a consacré à Adorno, Paddison

(1997 : 333-349) recense l'ensemble de ses écrits à titre de critique musical, ceux-ci se multipliant avant qu'il décide de se consacrer entièrement à sa carrière de philosophe au début des années 1930. En effet, il se tourne définitivement vers la philosophie et obtient son habilitation comme professeur en 1931, après avoir soutenu une thèse sur Kierkegaard (Müller-Doohm 2005 : 119-131).

6. Pour situer la contribution viennoise découlant de Schoenberg et de son entourage dans la première moitié du XXe siècle, la notion d'école de Vienne est celle favorisée dans la présente étude – voir Dominique Jameux (2002) pour le contexte historique qui justifie ce choix.

7. Avec cet article, trois autres sont abondamment cités dans les *popular music studies*, comme le rappelle Paddison (1982 : 209) : « On Jazz » de 1936, « On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening » de 1938 et « On Popular Music (with the assistance of George Simpson) » de 1941. Et parmi les livres, *Philosophie de la nouvelle musique* et *Introduction à la sociologie de la musique* (1994 pour la version en langue française) sont ceux qui ont le plus retenu l'attention. Or si les deux derniers écrits constituent des livres et sont publiés au moment où Adorno jouit d'une réputation internationale à titre de philosophe (lui qui s'exile aux États-Unis en 1938), les trois autres écrits sont des articles et ont vu le jour dans le *Zeitschrift für Sozialforschung*, dans le cas des deux premiers alors qu'il est toujours à Francfort, puis dans *Studies in Philosophy and Social Sciences* pour le dernier, alors qu'il est arrivé aux États-Unis.

8. La dialectique négative est au centre de la pensée d'Adorno et il en expose les fondements dans l'introduction (1962 : 3-28) à son essai de 1949 : au modèle de Schoenberg comme moment de vérité dans le développement des musiques de la première partie du XXe siècle doit correspondre une antithèse que seule l'œuvre de Stravinski peut mettre à profit, Schoenberg dévoilant alors tout son pouvoir d'attraction dans l'image inversée de Stravinski. Or l'essai de 1932 annonce déjà cette dialectique négative en articulant le propos autour de la dualité entre musique sérieuse et musique légère, donc entre l'école de Vienne et les musiques jouant le jeu des industries culturelles.

9. La théorie critique a été développée par des philosophes appartenant à ce qui a été appelé l'École de Francfort, courant de pensée dans lequel on retrouve Adorno, Benjamin, Horkheimer et plusieurs autres théoriciens. En fait, l'idée d'un courant de pensée est acceptée si l'on prend en considération la création en février 1923 de l'Institut für Sozialforschung basé à Francfort, auquel ont été rattachés ces différents philosophes à des moments différents de leur carrière (Assoun 2012 : 11-22; Müller-Doohm 2005 : 132-168).

10. Si les exemples sont nombreux, le cas d'Eduard Hanslick (1825-1904) vient spontanément à l'esprit comme critique musical dans la Vienne du second XIXe siècle avec une prise de position en faveur de Brahms et à l'encontre de Wagner.

11. Pour un tour d'horizon de la critique musicale et de sa fondation dans la culture rock des années 1960 en lien avec les changements sociaux, culturels et économiques, voir Lindberg et al. (2005). Pour l'importance que prend dans cette

culture le magazine *Rolling Stone* à titre d'autorité musicale visant à construire une esthétique rock tout en subissant l'influence de la critique jazz, voir Brennan (2017).

12. En ce sens, dans les figures incontournables évoquées plus haut en lien avec l'implantation d'une critique rock, Marcus est sans doute celui qui pourrait faire l'objet d'un rapprochement avec Reynolds. Même si l'espace manque ici pour approfondir un tel rapprochement, j'insiste sur le fait que la formation académique de Marcus (il a fait des études en *American Studies* et sciences politiques à Berkeley) pourrait alimenter cette comparaison, tout comme son analyse centrée sur la signification sociale des événements musicaux (Brennan 2017 : 142). Ce sont deux aspects que l'on retrouve aussi chez Reynolds : sa formation universitaire transparait dans les travaux qui alimentent ses réflexions et la contribution de la musique à la société est au centre de ses préoccupations.

13. La situation dans laquelle évolue le rock durant la seconde moitié des années 1970 est décrite par Christophe Pirenne comme « un choc frontal entre deux conceptions opposées » (2011 : 287) où interviennent l'*hubris* d'un côté (donc la démesure) et la *nemesis* de l'autre (donc la catastrophe) (2011 : 286-288). Cette dualité résume bien le choc des valeurs qui se joue entre le rock progressif et le punk, entre le glam rock et le pub rock, bref entre un rock conduit par la virtuosité ou l'effusion et un rock conduit par la simplicité ou la spontanéité.

14. Ici le propos de Reynolds rejoint celui de Fabien Hein (2012) avec le *do it yourself* comme cri de ralliement d'une jeunesse qui révolutionne la façon de faire et de penser le rock, ce que « Blitzkrieg Pop » comme premier titre de l'album éponyme des Ramones en 1976 porte comme idée.

15. Pour des raisons d'espace et afin de limiter la réflexion aux concepts de restauration et de rétromania, l'idée d'une mode rétro (Jameson 1991 : 18-25) et les enjeux entourant la notion de pastiche (par exemple dans le rock; Moore 2001 : 201-211) ont été écartés de la présente étude. Il est néanmoins question plus loin dans l'article des études sur le rétro comme celles proposées par Guffey (2006) et Hogarty (2015), mais toujours dans le but d'éclairer le concept de rétromania.

16. Comme le précise Marie-Hélène Benoit-Otis dans sa traduction des *Grundlagen der Musikgeschichte* de Carl Dahlhaus, il est préférable de traduire la formule « geschichtlich durch und durch » par « historique de part en part » plutôt que par « totalement historique » (2013 : 19-20).

17. La notion de traits stylistiques renvoie dans la présente étude aux occurrences, aux procédures et aux composantes qui fondent la particularité et donc l'identification du langage d'une compositrice ou d'un compositeur ou d'un genre musical, ce qui est fidèle à la théorie du style que développe Leonard B. Meyer dans *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (1989).

18. Le concept de fétichisme parsème la pensée de l'École de Francfort, entre autres les écrits d'Adorno et de Benjamin. De façon générale, le fétichisme suppose une situation où l'objet investi ou possédé finit par se soumettre aux désirs de celle ou celui qui en fait usage ou qui cherche à le posséder, l'objet étant ainsi dépouillé de sa fonction première. Par exemple, dans le contexte du capitalisme, la valeur d'échange

des objets par rapport à ce qu'ils représentent explique la fascination pour leur possession. Dans le cadre de la musique, comme Adorno l'explique dans *Philosophie de la nouvelle musique*, le « fétichisme des moyens » fait en sorte que l'instrument ou le moyen « a préséance sur la musique » (1962 : 178). Autrement dit, la musique se met aux services des moyens que cherche à mettre en valeur l'artiste plutôt que de répondre aux exigences sociales de son époque.

19. Cette critique de Stravinski apparaît dès les années 1930 comme dans l'article de 1932 discuté plus haut; or elle féconde *Philosophie de la nouvelle musique* et réactive par le fait même, comme je l'ai montré ailleurs (2008 : 413-426), la querelle entre les partisans de Schoenberg et ceux de Stravinski qui a marqué les avant-gardes musicales dans l'Europe de l'entre-deux-guerres (voir Messing 1988).

20. « My instinct is to recompose, and not only students' works, but old masters' as well. [...] Whatever interests me, whatever I love, I wish to make my own (I am probably describing a rare form of kleptomania) » (Stravinsky et Craft 1959 : 110).

21. Dans un chapitre de *The Stravinsky Legacy*, Cross (1998 : 227-241) propose une analyse des raisons qui ont poussé Adorno à rejeter la conception stravinskienne du langage musical, entre autres le fait que l'écriture par blocs et l'absence de développement musical que l'on retrouve dans plusieurs de ses œuvres étaient étrangères à la culture viennoise du philosophe.

22. La pensée d'Adorno s'inscrit dans l'héritage philosophique de Hegel, notamment le rôle conféré à l'histoire et à l'évolution de l'art en lien avec les œuvres comme forme de médiation au sein de l'expérience humaine – Hegel est régulièrement cité dans *Philosophie de la nouvelle musique*, par exemple dans l'introduction (1962 : 13-37). De plus, sa pensée philosophico-musicologique prolonge la pensée allemande du XIXe siècle et du début du XXe siècle à travers les héritages de Hegel, Marx, Freud et Weber (voir Paddison 1993 : 108-148).

23. Les débouchés analytiques du concept d'intertextualité sont multiples dans l'étude des musiques populaires et je me contenterai ici de citer à témoin les travaux de Serge Lacasse, entre autres son introduction à la transphonographie (2010). Aussi, le collectif dirigé par Lori Burns et Lacasse, *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music* (2018), fait le tour de la question et inclut des contributions de plusieurs autrices et auteurs qui sont à l'avant-garde de ce champ d'étude, par exemple Lacasse et Moore. Le concept est aussi pertinent dans l'étude des musiques classiques lorsqu'il s'agit de techniques comme l'allusion musicale, par exemple à l'époque romantique (voir Reynolds 2003).

Références

- Adorno, Theodor W. 1962 [1949]. *Philosophie de la nouvelle musique*. Hans Hildenbrand et Alex Lindeberg (trad.). Paris : Gallimard.
- . 1994 [1962]. *Introduction à la sociologie de la musique*. Vincent Barras et Carlo Russi (trad.). Genève : Contrechamps.

- . 2002. *Essays on Music*. Susan H. Gillespie (trad.). Richard Leppert (dir.). Berkeley : University of California Press.
- . 2011 [1970]. *Théorie esthétique*. Marc Jimenez (trad.). Rolf Tiedemann (dir.). Paris : Klincksieck.
- Adorno, Theodor W. et Alban Berg. 2004 [1997]. *Correspondance 1925-35*. Marianne Dautrey (trad.). Henri Lonitz (dir.). Paris : Gallimard.
- Assoun, Paul-Laurent. 2012. *L'École de Francfort*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Benjamin, Walter. 2000 [1931]. *Je déballe ma bibliothèque*. Philippe Ivernel (trad.). Paris : Rivages.
- Brennan, Marc. 2017. *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and The Struggle Between Jazz and Rock*. New York and London : Bloomsbury.
- Burkholder, J. Peter. 1995. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven : Yale University Press.
- Burns, Lori and Serge Lacasse (dir.). 2018. *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Michigan : University of Michigan Press.
- Cartwright, Phillip A., Ekaterina Besson et Laurent Maubisson. 2013. Nostalgia and Technology Innovation Driving Retro Music Consumption. *European Journal of Innovation Management* 16 (4) : 459-494.
- Cox, Christopher et Daniel Warner (dir.). 2004. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York and London : Continuum.
- Cross, Jonathan. 1998. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl. 1997 [1964]. *Schoenberg*. Vincent Barras, Eeva Hyvärinen, Tiina Hyvärinen, Dominique Leveillé et Peter Szendy (trad.). Philippe Albèra et Vincent Barras (dir.). Genève : Contrechamps.
- . 2013 [1977]. *Fondements de l'histoire de la musique*. Marie-Hélène Benoit-Otis (trad.). Paris-Arles : Actes Sud-Cité de la musique.
- Dauncey, Hugh and Chris Tinker. 2014. Souvenirs, souvenirs : la nostalgie dans les musiques populaires. *Volume! La revue des musiques populaires* 11 (1) : 7-17.
- Dautrey, Marianne. 2004. Présentation. Dans *Correspondance 1925-35* [T. W. Adorno et A. Berg,], 7-21. Henri Lonitz (dir.). Paris : Gallimard.
- Doll, Christopher. 2012. Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past by Simon Reynolds. *Notes* 68 : 763-765.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Guffey, Elizabeth E. 2006. *Retro: The Culture of Revival*. London : Reaktion Books.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- Hein, Fabien. 2012. *Do It Yourself! Autodétermination et culture punk*. Congé-sur-Orne : Le passager clandestin.
- Hogarty, Jean. 2015. Memories of the Material/Vestiges of the Virtual: Exploring the Impact of Material and Immaterial Formats on the Memory of Popular Music. *Rock Music Studies* 2 (2) : 148-167.

- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press.
- Jameux, Dominique. 2002. *L'école de Vienne*. Paris : Fayard.
- Keightley, Keir. 2001. Reconsidering Rock. Dans *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, 109-142. Simon Frith, Will Straw et John Street (dir.). Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Lacasse, Serge. 2010. Une introduction à la transphonographie. *Volume! La revue des musiques populaires* 7 (2) : 31-57.
- Lindberg, Ulf, Gestur Guomundsson, Morten Michelsen et Haans Weisethaunet. 2005. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. New York : Peter Lang.
- Lui, Catherine. 2005. Art Escapes Criticism, or Adorno's Museum. *Cultural Critique* 60 : 217-244.
- Menger, Pierre-Michel. 2001 [1983]. *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*. Paris : L'Harmattan.
- Messing, Scott. 1988. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor : UMI Research Press.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music : Theory, History, and Ideology*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia : Open University Press.
- Moore, Allan. F. 2001. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Farnham, UK : Ashgate.
- Müller-Doohm, Stefan. 2005. *Adorno : A Biography*. Rodney Livingstone (trad.). Cambridge, UK : Polity Press.
- Paddison, Max. 1982. Adorno and Popular Music. *Popular Music* 2 : 201-218.
- . 1997. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Pirrenne, Christophe. 2011. *Une histoire musicale du rock*. Paris : Fayard.
- Reynolds, Christopher A. 2003. *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Reynolds, Simon. 2006. *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. New York : Faber and Faber.
- . 2012 [2011]. *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un future*. Marseille : Le Mot et le reste.
- Reynolds, Simon et Joy Press. 1995. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock'n'roll*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Samuel, Raphael. 1994. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. London : Verso.
- Stravinsky, Igor et Robert Craft. 1959. *Memories and Commentaries*. Berkeley : University of California Press.
- Trottier, Danick. 2008. La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale. Thèse de doctorat,

Université de Montréal et École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

———. 2018. Monumentum pro Gesualdo di Venosa : *quand Stravinski s'invite à sa façon dans la re-découverte de la musique ancienne*. Dans *French Renaissance Music and Beyond. Studies in Memory of Frank Dobbins*, 609-630. Marie-Alexis Colin (dir.). Turnhout : Brepols.

Weissinger, James. 2012. Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past by Simon Reynolds. *Journal of Popular Music Studies* 24 : 247-254.