



HAL
open science

L'expérimentation dans la musique rock : recherches historiques, socio-économiques et analytiques

Jacopo Costa

► **To cite this version:**

Jacopo Costa. L'expérimentation dans la musique rock : recherches historiques, socio-économiques et analytiques. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2018. Français. NNT : 2018STRAC030 . tel-02506196

HAL Id: tel-02506196

<https://theses.hal.science/tel-02506196>

Submitted on 12 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

**APPROCHES CONTEMPORAINES DE LA CRÉATION ET DE
LA RÉFLEXION ARTISTIQUES (EA 3402)**

**THÈSE POUR OBTENIR LE GRADE
DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG**

Discipline : Musique

Présentée et soutenue publiquement

par

JACOPO COSTA

Le 14 décembre 2018

**L'EXPÉRIMENTATION DANS LA MUSIQUE ROCK
Recherches historiques, socio-économiques et analytiques.**

VOLUME I

Directeur de thèse :

MONSIEUR PIERRE MICHEL

MEMBRES DU JURY :

Pierre Albert Castanet

Franco Fabbri

Philippe Gonin

Christophe Pirenne



JACOPO COSTA

L'EXPÉRIMENTATION DANS LA MUSIQUE ROCK
Recherches historiques, socio-économiques et analytiques.

Thèse de Doctorat
Discipline : Musique
Université de Strasbourg

Directeur de thèse : Monsieur Pierre Michel

Remerciements

Je n'aurais pas eu l'idée d'écrire une thèse sans les encouragements de mon directeur, Pierre Michel, qui m'avait déjà suivi lors de mon Master en interprétation musicale. Je remercie ma mère de m'avoir fait écouter les Beatles et Queen quand j'étais enfant, et Massimo Giuntoli de m'avoir aidé, quelques années plus tard, à faire « le pas suivant », en me faisant découvrir Zappa, les « groupes de Canterbury », *Rock In Opposition* ainsi que les sources d'inspiration de ces artistes : les compositeurs modernistes du vingtième siècle, le minimalisme, la musique expérimentale américaine. Merci à la rédaction du magazine *Musiche* et à la mailing list (« il gruppone ») qui s'en est développée (une fois que le magazine a cessé d'être publié), et notamment merci à Alessandro Achilli pour ses connaissances encyclopédiques. Merci aux professeurs, chercheurs et collègues du laboratoire GREAM de l'Université de Strasbourg pour leur support, en particulier Nathalie Hérold, Matthieu Schneider, Eric Maestri, Olivier Class, Alessandro Arbo, Aurelio Bianco, Anne-Sylvie Barthel-Calvet et Alexandre Freund-Lehmann. Merci aux chercheurs et professeurs que j'ai rencontrés au cours de mon doctorat, qui m'ont conseillé et qui ont soutenu mon travail : Philippe Gonin, Pierre Albert Castanet, Juliette Boisnel, François Ribac, Sergio Pisfil Zavaleta, Paula Guerra, Philip Tagg, Allan Moore, Jacopo Conti, Georgina Born, Michel Delville, Jean-Pierre Herzog, Jean-Paul Ponthot. Merci aux musiciens et aux producteurs que j'ai interviewés : Chris Cutler, Franco Fabbri, Steve Feigenbaum, Bernard Gueffier, Francesco Zago, Marcello Marinone, Guigou Chenevier. Merci à Tommaso Leddi pour la partition de *Ragionamenti*. Enfin, un énorme merci à Federica, pour son soutien quotidien.

À Loomings :
Maria, Enrico, Clara, Romain, Nicolas, Matthieu

Avant-propos

En ce qui concerne les références aux chapitres publiés dans des ouvrages collectifs, j'ai procédé de la manière suivante : lorsqu'une source est citée pour la première fois, le titre complet du chapitre figure dans la note de bas de page, et il est suivi par la référence abrégée de l'ouvrage collectif (le nom de l'éditeur scientifique et la date de publication) et par la (les) page(s) d'où la citation est tirée ; les ouvrages collectifs sont listés dans la bibliographie, sous la rubrique « références des ouvrages collectifs ». Si un même chapitre est cité plusieurs fois, à partir de la deuxième citation je reporte uniquement l'auteur du chapitre et l'année de publication dans la note de bas de page.

Prenons l'exemple concret d'une note en bas de page :

Jody Berland, « Radio space and industrial time : the case of music formats », dans Frith (2004 II), p. 193.

Le chapitre en question est tiré de l'ouvrage collectif suivant : Simon Frith (dir.), *Popular Music (Vol. II)*, Londres et New York : Routledge, 2004. Il s'agit de la première citation de chapitre ; à partir de la deuxième citation, la note en bas de page sera rédigée de la manière suivante :

Berland (2004), p. 193.

Les annexes (Volume II) incluent d'une part les interviews que j'ai réalisées avec des musiciens et des producteurs discographiques et qui constituent des sources complémentaires par rapport à la bibliographie « traditionnelle », d'autre part les partitions complètes des morceaux de Stormy Six et de Yugen analysés dans la thèse. Pour des raisons pratiques, j'ai traduit en français les interviews avec Marcello Marinone et Francesco Zago (qui ont été réalisées en italien, enregistrées puis transcrites), mais j'ai laissé les autres dans leurs langues originales. Concernant les partitions, je n'ai inclus dans les annexes que celles qui m'ont été transmises directement par les compositeurs.

Enfin, quelques considérations sur le CD d'exemples musicaux. J'ai choisi d'inclure les versions entières des morceaux faisant l'objet des analyses des chapitres VI et VII, même si certaines de ces analyses ne traitent que des extraits des morceaux eux-mêmes : en ayant signalé systématiquement les endroits précis dont je parle, il est simple de les repérer sur les pistes audio. J'ai aussi inclus dans le CD des morceaux ou des extraits cités au cours de la thèse qui ne sont pas analysés de manière approfondie, mais qui ont tout de même une certaine importance pour mes argumentations.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	p. 13
-------------------	-------

PREMIÈRE PARTIE ROCK EXPÉRIMENTAL : THÉORIE ET CONTEXTE

CHAPITRE I : Rock.....	p. 21
1.1 Le problème terminologique.....	p. 24
1.2 Approche musicologique.....	p. 25
1.2.1 Organisation instrumentale et structurelle, approches performatives.....	p. 26
1.2.2 Organisation harmonique et mélodique.....	p. 34
1.2.3 Organisation rythmique.....	p. 37
1.2.4 Pratiques musicales et apports technologiques.....	p. 39
1.3 Approche sociologique.....	p. 44
1.3.1 Perspective méthodologique : la question du public, le « discours sur le rock » et le rock comme « représentation sociale ».....	p. 44
<i>1.3.1.1 Le public du rock.....</i>	<i>p. 45</i>
<i>1.3.1.2 Le discours sur le rock.....</i>	<i>p. 48</i>
<i>1.3.1.3 Le rock comme représentation sociale.....</i>	<i>p. 50</i>
1.3.2 Le monde du rock.....	p. 55
1.4 Approche économique.....	p. 66
1.4.1 Rock, industrie et médias.....	p. 66
1.4.2 Liens entre l'économie du rock, le <i>primary text</i> du rock et la distinction par genres.....	p. 71
1.4.3 Rock et pouvoirs publics.....	p. 72

CHAPITRE II : La notion d'expérimentation et son application dans le domaine musical.....	p. 79
--	--------------

2.1 Musique savante expérimentale.....	p. 79
2.1.1 Points communs entre la musique expérimentale savante et le rock expérimental.....	p. 84

CHAPITRE III : L'évolution du rock expérimental.....	p. 87
---	--------------

3.1 Rock expérimental : parcours historique.....	p. 89
---	--------------

3.1.1	Du rock'n'roll au milieu des années 1960 : expérimentation ou bricolage ?.....	p. 90
3.1.2	L'évolution du rock entre le milieu des années 1960 et le début des années 1970...	p. 95
	<i>3.1.2.1 Les nouveaux éléments du vocabulaire du rock</i>	p. 101
	<i>3.1.2.2 L'expérimentation comme ouverture</i>	p. 105
	<i>3.1.2.3 Différences significatives entre le rock des origines et le rock produit depuis le milieu des années 1960</i>	p. 106
	<i>3.1.2.4 Le rôle des médias</i>	p. 107
	<i>3.1.2.5 Conscience artistique et conscience historique</i>	p. 108
	<i>3.1.2.6 Considérations générales sur le rock expérimental entre 1965 et 1970</i>	p. 110
3.1.3	Le rock expérimental des années 1970 à nos jours : entre développement de l'ouverture culturelle et conscience historique.....	p. 112
	<i>3.1.3.1 Le développement de la conscience historique dans le rock</i>	p. 112
	<i>3.1.3.2 Le développement de l'ouverture</i>	p. 115
	<i>3.1.3.3 La radicalisation de l'ouverture et l'intellectualisation de la recherche dans le rock expérimental</i>	p. 117
	<i>3.1.3.4 La scission entre le rock expérimental, les majors discographiques et les médias « grand public »</i>	p. 119
	<i>3.1.3.5 Synthèse des traits caractéristiques du rock expérimental à partir des années 1970</i>	p. 120
3.2	Considérations sur le rapport entre rock expérimental et musique expérimentale savante	p. 125
3.2.1	Types de correspondances entre rock et musique savante.....	p. 125
3.2.2	Méthodes et buts artistiques dans le rock et dans la musique savante.....	p. 131
3.2.3	Le rapport à la dimension référentielle de la musique et à la tradition dans le rock et la musique savante.....	p. 132
 CHAPITRE IV : Éléments d'une analyse sociologique, économique et politique du rock expérimental		
4.1	Méthodologie	p. 137
4.2	Les États Unis entre la fin des années 1960 et le début des années 1970 : le cas de Frank Zappa	p. 138
4.2.1	« <i>We are the other people</i> » : Zappa comme représentant des « indéfinis ».....	p. 138
4.2.2	<i>Cottage industry</i> : Zappa entrepreneur.....	p. 146
4.3	L'Europe entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 : <i>Rock In Opposition</i>	p. 152
4.3.1	L'origine de <i>Rock In Opposition</i>	p. 152
4.3.2	« <i>È l'orchestra dei fischietti che dà la sveglia alla città</i> » : <i>Rock In Opposition</i> comme laboratoire d'une utopie sociale.....	p. 154
4.3.3	« <i>You either give up or you embrace failure as a virtue</i> » : l'économie musicale issue de <i>Rock In Opposition</i> , entre choix et contraintes.....	p. 165

4.3.3.1 <i>Pratiques, circonstances, idéologie :</i> <i>comment encadrer l'économie de Rock In Opposition</i>	p. 166
4.3.3.2 <i>Autonomie et Partage</i>	p. 170
4.3.3.3 <i>Production, distribution, diffusion : une économie de subsistance</i>	p. 177
4.3.3.4 <i>Le lien entre l'économie et le public à partir de Rock In Opposition</i>	p. 180
4.4 Le rock expérimental à l'heure actuelle : un héritage en péril	p. 182
4.4.1 La diaspora d'une tradition.....	p. 183
4.4.2 L'économie du rock expérimental d'aujourd'hui : une musique à la dérive.....	p. 187

**DEUXIÈME PARTIE
ROCK EXPÉRIMENTAL :
ANALYSES DE QUELQUES MORCEAUX REPRÉSENTATIFS**

CHAPITRE V : Considérations sur la méthodologie des analyses	p. 199
CHAPITRE VI : Frank Zappa	p. 203
6.1 Le(s) style(s) de Zappa : analyse de ses méthodes de travail	p. 209
6.1.1 Collage : <i>Brown Shoes Don't Make It</i>	p. 214
6.1.1.1 <i>Une chanson discontinue mais unitaire</i>	p. 216
6.1.1.2 <i>Matériaux, méthodes, techniques</i>	p. 217
6.1.1.3 <i>Stratégies compositionnelles</i>	p. 219
6.1.2 Rock « instrumental » : <i>Echidna's Arf (of you)</i>	p. 227
6.1.2.1 <i>Rock « instrumental » : analyses complémentaires</i>	p. 238
6.1.2.1.1 <i>Construction des mélodies dans les passages « thématiques » :</i> <i>quelques exemples</i>	p. 239
6.1.2.1.1.1 <i>Zomby Woof</i>	p. 240
6.1.2.1.1.2 <i>Montana</i>	p. 242
6.1.2.1.1.3 <i>St. Alfonzo's Pancake Breakfast</i>	p. 245
6.1.2.1.1.4 <i>Be-Bop Tango (of the Old Jazzman Church)</i>	p. 250
6.1.2.1.2 <i>Caractéristiques du jeu soliste de Zappa</i>	p. 255
6.1.3 Organisation structurelle des morceaux et stratégie de composition et d'interprétation.....	p. 261
6.2 Frank Zappa : un artiste de rock expérimental	p. 268
CHAPITRE VII : <i>Rock In Opposition</i>	p. 271
7.1 <i>Rock In Opposition</i> : évolution d'une désignation	p. 271
7.2 <i>Rock In Opposition</i> : rock progressif ?	p. 273
7.3 L'unicité historico-méthodologique de <i>Rock In Opposition</i>	p. 276

7.4 Henry Cow	p. 281
7.4.1 Analyse de <i>RIO</i>	p. 284
7.4.1.1 <i>RIO 1</i>	p. 286
7.4.1.2 <i>Intentionnalité, interdépendance et autonomie</i>	p. 296
7.4.1.3 <i>Aspects de l'approche individuelle des musiciens de Henry Cow dans les improvisations</i>	p. 297
7.4.1.4 <i>Modes de jeu</i>	p. 298
7.4.1.5 <i>Trames instrumentales</i>	p. 302
7.4.1.6 <i>Improvisation « libre » et improvisation idiomatique</i>	p. 304
7.4.2 Les improvisations de Henry Cow et le rock.....	p. 307
7.5 Stormy Six	p. 310
7.5.1 <i>Le Lucciole</i>	p. 312
7.5.1.1 <i>Les paroles du morceau : choix de langage, choix de style, rapport entre le texte et la musique</i>	p. 312
7.5.1.2 <i>Analyse</i>	p. 314
7.5.1.2.1 <i>Section a : Introduction instrumentale</i>	p. 315
7.5.1.2.1.1 <i>Variations dodécaphoniques</i>	p. 317
7.5.1.2.1.2 <i>« Parenthèses »</i>	p. 323
7.5.1.2.1.3 <i>La partie de batterie</i>	p. 324
7.5.1.2.2 <i>Section b : « couplets » et canon</i>	p. 325
7.5.1.2.2.1 <i>« Couplets » 1 et 2</i>	p. 325
7.5.1.2.2.2 <i>Canon</i>	p. 328
7.5.1.2.3 <i>Section c : « refrain », rappels et coda</i>	p. 330
7.5.1.3 <i>Conclusions sur le morceau dans son ensemble</i>	p. 332
7.5.2 <i>Ragionamenti</i>	p. 335
7.5.2.1 <i>Organisation harmonique</i>	p. 337
7.5.2.2 <i>Mélodie et contrepoint</i>	p. 343
7.5.2.3 <i>Organisation rythmique</i>	p. 345
7.5.2.4 <i>Le rapport entre la musique et le texte</i>	p. 346
7.5.2.5 <i>Arrangement et choix de production</i>	p. 347
7.6 Yugen	p. 349
7.6.1 <i>Cynically Correct</i>	p. 351
7.6.1.1 <i>Les matériaux de Cynically Correct : matériaux originaux et matériaux recyclés</i>	p. 351
7.6.1.2 <i>Modularité et approche empirique</i>	p. 362
7.6.1.3 <i>Composer au-delà de la partition : editing, mixage et production</i>	p. 365
7.6.2 <i>Yugen et Rock In Opposition</i>	p. 369
CONCLUSION	p. 373

GLOSSAIRE	p. 384
BIBLIOGRAPHIE	p. 387
SITOGRAFIE	p. 396
DISCOGRAPHIE	p. 398
INDEX DES NOMS	p. 401
INDEX DES ŒUVRES MUSICALES	p. 408

VOLUME II : ANNEXES

Annexe 1 - Interview avec Chris Cutler, 26 juin 2014.....	p. 5
Annexe 2 - Interview avec Chris Cutler, 16 février 2016.....	p. 13
Annexe 3 - Interview avec Franco Fabbri, 11 août 2014.....	p. 17
Annexe 4 - Interview avec Steve Feigenbaum, 22 février 2016.....	p. 25
Annexe 5 - Interview avec Bernard Gueffier, 4 avril 2016.....	p. 29
Annexe 6 - Interview avec Marcello Marinone, 21 avril 2016.....	p. 32
Annexe 7 - Interview avec Francesco Zago, 30 juillet 2017.....	p. 38
Annexe 8 - Interview avec Guigou Chenevier, 16 janvier 2018.....	p. 47
Annexe 9 – Stormy Six : <i>Le lucciole</i> – partition.....	p. 54
Annexe 10 – Stormy Six : <i>Ragionamenti</i> – partition.....	p. 74
Annexe 11 - Yugen : <i>Cynically Correct</i> – partition.....	p. 85
Annexe 11a - <i>Cynically Correct</i> , Section A.....	p. 85
Annexe 11b - <i>Cynically Correct</i> , Section « Thème ».....	p. 94
Annexe 11c - <i>Cynically Correct</i> , Section B.....	p. 101
Annexe 11d - <i>Cynically Correct</i> , Fichier A_13_BASSO.....	p. 120
Annexe 11e - <i>Cynically Correct</i> , Fichier A 50-56.....	p. 121
Annexe 11 f - <i>Cynically Correct</i> , Fichier B-40.....	p. 122
Annexe 11g - <i>Cynically Correct</i> , Fichier B-66.....	p. 123
Annexe 11h - <i>Cynically Correct</i> , Fichier B-xxx.....	p. 124

INTRODUCTION

Bravo pour la musique, pour la qualité de la performance, pour l'idée, et pour les compositions... J'ai toujours du mal à parler des genres musicaux, mais de toute manière il faut le faire, ne serait-ce que parce que nos interlocuteurs — journalistes, directeurs artistiques ou autres — nous obligent à le faire... or, nusica.org s'occupe principalement de jazz... au sens le plus large... Je ne me sens pas de dire que vous jouez du jazz... et donc je ne pense pas que ce soit un bon choix pour nous en tant que label et pour vous en tant que groupe de collaborer avec nusica.org... Je pense que les journalistes de référence, les journaux que nous contactons habituellement ne vous chroniqueraient pas...

Alessandro Fedrigo ¹

Une musique qui lutte pour être comprise est représentée comme « musique de frontière », et le débat fait rage entre ceux qui prétendent qu'il est nécessaire de franchir les frontières et de briser enfin toutes les barrières, et ceux qui voudraient ériger d'autres barrières, plus solides. Certains invoquent l'intrusion de « contaminations » provenant du territoire ennemi (ou « autre »), d'autres le rejettent avec un sentiment de nausée. Cette foule en colère des habitants de la *Flatlandia* musicale, ne pense même pas un seul instant qu'il pourrait y avoir d'autres dimensions, que quelque chose pourrait se produire au-dessus, au-dessous, autour de la surface de la carte routière [...]. Elle doit attribuer au territoire ennemi non pas ce qu'elle n'est pas, mais ce qu'elle refuse d'être, ce qu'elle n'admettrait jamais d'être.

Franco Fabbri ²

1 Alessandro Fedrigo est l'un des créateurs de nusica.org, label discographique et agence de booking. Le passage cité est tiré de sa réponse à un mail de ma part où je lui proposais une collaboration entre nusica.org et le groupe de musique dont je fais partie : « Loomings: proposta di collaborazione », courrier électronique, correspondance personnelle avec l'auteur, 27 novembre 2017. Texte original : « complimenti per la musica, per la qualità dell'esecuzione, per l'idea, e per le composizioni... faccio sempre fatica a parlare di generi musicali, ma è un dato di fatto che si debba farlo, se non altro perché i nostri interlocutori... giornalisti, direttori artistici o altro ci impongono di farlo... ecco nusica.org si occupa prevalentemente di jazz... nell'accezione più ampia... non mi sento di dire che suoniate jazz... e dunque non credo che sia una buona scelta per noi come etichetta e per voi come gruppo uscire con nusica.org... credo che i giornalisti di riferimento, le testate che noi contattiamo solitamente non vi recensirebbero... ».

2 Franco Fabbri, « Per una critica del fallacismo musicologico », dans *L'ascolto Tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milan : Il Saggiatore, 2017, p. 57-58. Texte original : « Una musica che fa fatica a essere compresa nella rappresentazione diventa “di frontiera”, e il dibattito infuria fra coloro che sostengono che sia necessario attraversare le frontiere e abbattere finalmente tutte le barriere, e quelli che di barriere ne vorrebbero erigere altre, e più solide. Alcuni invocano l'intrusione di “contaminazioni” provenienti dal territorio nemico (o “altro”), altri le respingono con un senso di nausea. Alla folla iracunda di questi abitanti della *Flatlandia* musicale non viene in mente neppure per un momento che potrebbero esistere altre dimensioni, che qualcosa potrebbe avvenire sopra, sotto, intorno alla superficie della carta geografica [...]. Devono proiettare nel territorio nemico non ciò che loro non sono, ma ciò che si rifiutano di essere, che non ammetterebbero mai di essere. ».

On assiste aujourd'hui à une prolifération des étiquettes de genre : dans les programmes des salles de concert et des festivals, dans les *playlists* des sites et des applications de *streaming* musical, dans les dossiers à remplir par les groupes de musique pour participer à des tremplins ou pour demander des aides à la création, partout on remarque cette exigence de *positionner* la musique, et on a l'impression parfois que le positionnement lui-même est plus important que l'écoute, plus important que tout ce qu'on peut faire avec la musique avant de l'assigner à une case.

Beaucoup de musiciens se tiennent aux règles de ce jeu : ils sont prêts à définir sans hésitations leur musique en utilisant la formule d'accroche qu'ils ont apprise par cœur (« je fais de l'afrobeat », « je fais de l'électro-pop », « je fais de... »). En revanche, pour d'autres musiciens le fait de devoir positionner leur activité artistique à l'intérieur d'une grille de définitions (les genre musicaux) dévalorise la richesse créative et la liberté de leur démarche, qui n'est pas conçue en vue d'un classement mais tout simplement avec des finalités expressives. Toutefois, face aux demandes d'une filière professionnelle et d'un contexte social qui exige des prises de position claires, il arrive que certains de ces artistes se forgent — contre leur volonté — une définition, une étiquette pas trop inopportune et en même temps assez vague pour être interprétée à chaque fois de manière différente : « rock expérimental », par exemple.

En effet, en parlant de « rock expérimental » pour une musique donnée, on fait allusion à un domaine très flou : d'une part, on a envie de rattacher cette musique au rock, peut-être à cause de la présence d'instruments amplifiés, en raison de la filière de diffusion sous-entendue, ou encore par référence au vécu artistique des musiciens concernés. D'autre part, on tient à souligner que cette musique dépasse — d'une manière ou d'une autre — les limites de ce que l'on considère habituellement tout simplement comme du rock, d'où l'adjectif « expérimental ».

Les artistes dont je m'occupe dans cette étude correspondent à ce paradigme : tout en provenant de l'univers du rock, ils sont universellement reconnus comme « expérimentaux » en raison du fait que leurs démarches les rendent difficiles à classer tout simplement au sein du rock. Tout le monde connaît Frank Zappa : si j'ai choisi d'en faire l'un des « protagonistes » de ma recherche c'est pour souligner des aspects de sa musique qui méritent d'être approfondis davantage, à savoir son approche « indifférenciée » de tout matériau musical. En revanche, jusqu'à présent les groupes du collectif *Rock In Opposition* et le groupe Yugen (qui peut être considéré comme un « héritier » à la fois de Zappa et de *Rock In Opposition*) n'ont pas suscité beaucoup d'attention de la part de la communauté scientifique.

Comme on l'aura compris dans ces quelques lignes, cette étude s'inscrit dans le domaine des *genre studies*, la branche des *popular music studies* qui s'occupe des problématiques liées à la notion de genre musical. Le sujet de ma recherche est consacré justement à des musiques qui défient la logique du classement par genres. Le fait — apparemment contradictoire — de regrouper ces musiques sous la définition de « rock expérimental » me permettra de souligner les nombreuses apories liées à des expressions de ce type.

Le premier objectif de ma recherche sera donc d'établir un « modèle » du rock expérimental et de vérifier s'il est légitime de considérer les musiciens et les groupes traités dans cette thèse comme des artistes de rock expérimental, et pourquoi. Ce type de recherche exige une approche pluridisciplinaire, car tout genre musical est « un ensemble d'évènements musicaux (réels ou possibles) dont le cours est régi par un ensemble défini de règles socialement acceptées³ » : en d'autres termes, il faudra aborder non seulement les « évènements musicaux » du rock expérimental, mais aussi leur encadrement dans un contexte social, historique et économique.

La pluridisciplinarité s'inscrit dans la démarche scientifique propre aux *genre studies*. En effet, l'une des premières impressions que j'ai ressenties, au début de mes études dans l'univers des *popular music studies*, était celle d'une séparation très nette entre deux approches scientifiques : d'une part une approche purement musicologique, d'autre part une approche dominée par la sociologie mais qui n'oublie pas d'intégrer d'autres apports, notamment ceux de la philosophie et de l'économie.

Dans le cadre de la musicologie « pure », il existe un grand nombre d'articles ou de « courtes publications » relatives à des artistes souvent peu connus, ou alors consacrées à des thèmes ou à des problématiques très circonscrites. Des études de ce type contribuent à créer une connaissance plus ramifiée et plus profonde des musiques actuelles, non limitée aux artistes et aux œuvres « canoniques ». Malgré les qualités de ce genre de recherches, cette approche extrêmement focalisée est donc peu préoccupée par l'exigence d'insérer les sujets traités dans la perspective d'un contexte plus vaste. Dans ces formats courts et circonscrits, le musicologue est à l'aise parce qu'il peut exploiter ses compétences de manière approfondie sans devoir sortir de la « bulle » de sa discipline, car la brièveté du format lui impose de concentrer le discours, et donc il aura une tendance — tout à fait logique — à privilégier les outils qu'il maîtrise le mieux.

3 Franco Fabbri, « A theory of musical genres : two applications », dans Frith (2004 III), p. 52. Texte original : « a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules ».

En excluant les thèses, il y a relativement peu de monographies strictement musicologiques sur les musiques actuelles. Parmi les exceptions significatives, je mentionnerai d'abord le travail de Philip Tagg, et notamment son livre *Everyday Tonality*, où il propose une réflexion très approfondie sur l'harmonie dans les musiques actuelles. De son côté, Allan Moore a su créer une histoire du rock en se concentrant sur l'évolution de la syntaxe musicale de cette musique : dans son ouvrage *Rock: the primary text*, il se concentre sur le contenu musical du rock (« celui constitué par les sons ⁴ », qu'il appelle justement le *primary text*) en l'isolant des données contextuelles (le cadre socio-historique dans lequel le répertoire se développe, les conditions économiques de sa production, etc.). D'autres auteurs incontournables méritent d'être cités, même si leurs apports pour les recherches de cette thèse ont été moins essentiels que ceux de Tagg et Moore : Christophe Pirenne, auteur notamment d'*Une histoire musicale du rock*, mais aussi John Covach, auteur de *What's That Sound?*.

Quant aux sciences sociales, elles s'adaptent très facilement à des petits approfondissements, comme on peut voir avec les études traitant des scènes ou des sous-cultures très circonscrites, mais elles n'hésitent pas non plus à aborder les musiques actuelles de manière plus générale, en s'intéressant, par exemple, à de longues périodes historiques ou à des scènes musicales assez vastes, et donc aux productions musicales correspondantes. Les argumentations des sociologues (mais je pourrais inclure ici celles des philosophes de la musique, des historiens et des économistes) nous permettent de mieux comprendre le contexte dans lequel une musique se développe : les caractéristiques démographiques et les comportements sociaux des artistes et de leur public, la conformation des filières de production et de diffusion musicale, le rôle joué par le média, etc.

On peut objecter que les sciences sociales laissent souvent percevoir des défaillances assez importantes dans leurs travaux au moment où la musique en tant que telle doit être décrite, tout comme la musicologie « pure » est négligente quand il s'agit de décrire les répertoires en fonction de leurs contextes et conditions de production. Or, mes recherches sont guidées justement par la volonté de consacrer le même niveau d'approfondissement à ces deux axes (la musique, à laquelle je ferai référence en parlant de *text*, et son contexte de développement) et de les mettre en relation l'un à l'autre. Cela implique l'utilisation des ressources de l'analyse musicale, de l'histoire de la musique, de la sociologie, de l'économie. Le « parcours » ainsi décrit n'est pas forcément linéaire ; au contraire, il demande de faire des détours, parfois longs mais nécessaires : il sera question, par exemple, d'aborder à plusieurs reprises des réflexions relatives aux musiques savantes du vingtième siècle, pour mieux encadrer la notion d'expérimentation musicale dans le rock.

4 Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. Burlington : Ashgate, 2001, p 1.

Grâce à l'approche pluridisciplinaire choisie pour aborder le rock expérimental, je montrerai que la description de ce « genre de musique » est extrêmement complexe. Cette complexité ne peut pas être acceptée comme un fait accompli, elle impose de faire face à d'autres questions, par exemple : est-il nécessaire de pouvoir regrouper ces répertoires et ces artistes (et virtuellement n'importe quels artistes) sous un label de genre ou de style ? Si oui, pourquoi ? Les catégories les plus répandues pour définir ces musiques (par exemple celle de « rock » ou d'« expérimentation ») sont-elles appropriées, ou bien ne donnent-elles pas des signes de plus en plus évidents de leurs limites sémantiques ? Le nombre de plus en plus important de définitions différentes pour les genres et les sous-genres musicaux est-il une simple affaire de terminologie ? Ou bien ces distinctions terminologiques ont-elles un impact concret sur le développement et le succès d'un répertoire plutôt que d'un autre ?

* * *

Cette étude est organisée en deux parties.

Dans la première partie, je me concentre sur les sujets d'ordre théorique et contextuels liés à la thématique du rock expérimental. Tout d'abord, je montre les enjeux théoriques liés à l'expression « rock expérimental » : plus spécifiquement, il est question de comprendre comment on peut associer la notion de rock à celle d'expérimentation musicale. Dans le chapitre I je propose une description « archétypique » du rock, tenant compte de ses caractéristiques formelles, de celles relatives à sa dimension sociale et de celles d'ordre économique. Les « a priori du rock » étant établis, j'aborde la notion d'expérimentation musicale (chapitre II). Dans ce contexte, les musiques expérimentales savantes représentent un précédent incontournable, d'autant plus que tous les musiciens de rock expérimental traités dans la thèse s'inspirent d'une façon ou d'une autre de ces répertoires.

Suit une description du parcours historique du rock expérimental, à savoir la musique dans laquelle les approches qui peuvent être décrites comme « expérimentales » sont mises en œuvre dans le contexte du rock : en partant des années 1950, j'isole les éléments qui peuvent être considérés comme expérimentaux au cours de l'histoire du rock (chapitre III). Afin de décrire les aspects socio-économiques propres au rock expérimental, je me focalise dans le chapitre IV sur trois épiphénomènes qui contribuent à en établir un compte-rendu non pas exhaustif, mais au moins articulé. Le positionnement social et les démarches entrepreneuriales de Zappa, de *Rock In Opposition* et de plusieurs artistes de rock expérimental actifs à l'heure actuelle me permettent de décrire en trois « tableaux » distincts l'évolution d'une scène (au sens large du terme) : les principaux points abordés sont les relations entre les artistes, leur public, l'industrie musicale et les institutions culturelles, ainsi que la manière dont les

positions idéologiques de ces artistes conditionnent les productions musicales et les systèmes de distribution et de diffusion.

La deuxième partie de l'étude est consacrée aux analyses d'un choix d'œuvres de rock expérimental. Les analyses sont précédées par un bref préambule sur la méthodologie que j'ai appliquée (chapitre V). En relation avec les tableaux présentés dans le chapitre IV, les artistes étudiés dans ces analyses sont présentés dans l'ordre suivant : Frank Zappa (chapitre VI), puis *Rock In Opposition* (chapitre VII, comprenant des analyses consacrées à la musique de Henry Cow, Stormy Six et Yugen). Dans le chapitre sur Zappa, l'analyse du morceau *Brown Shoes Don't Make It* illustre ce qu'on peut considérer comme un exemple typique du bricolage musical zappaïen, où les styles sont juxtaposés les uns aux autres sans aucun souci d'orthodoxie compositionnelle. Ensuite, plusieurs extraits représentatifs de ce que j'appelle le « rock instrumental » de Zappa sont analysés afin de définir quels sont les aspects les plus personnels de son style et afin d'étudier le croisement entre écriture savante et approche rock dans ce répertoire.

Concernant *Rock In Opposition*, l'analyse du morceau *RIO* de Henry Cow aborde la façon tout à fait particulière dont ce groupe improvisait, en mélangeant les influences de la *free improvisation* des années 1960 avec une esthétique du montage apprise grâce au travail en studio d'enregistrement. De leur côté, *Le lucciole* et *Ragionamenti*, deux morceaux du groupe italien Stormy Six, représentent des exemples d'une écriture très intellectuelle et inspirée par la tradition savante, tout en restant strictement liée à une pratique et à un mode de production de provenance rock. Enfin, l'analyse du morceau *Cynically Correct* de Yugen montre une approche totalisante de la création, où l'écriture musicale « classique », le montage sonore et l'improvisation s'interpénètrent et se superposent en un seul processus compositionnel.

PREMIÈRE PARTIE

ROCK EXPÉRIMENTAL : THÉORIE ET CONTEXTE

CHAPITRE I

Rock

Je veux suggérer qu'une musique particulière existe en tant que « rock and roll » pour un public, uniquement lorsqu'elle se situe dans un ensemble plus large que j'appellerai « l'apparat du rock and roll ». Dans un tel contexte, la musique est articulée de manière à renforcer son fonctionnement spécifique. L'apparat du rock and roll comprend non seulement les textes et les pratiques musicales, mais aussi les axes économiques, les possibilités technologiques, les images (celles des interprètes et celles des fans), les relations sociales, les conventions esthétiques, les styles de langage, le mouvement, le *look* et la danse, les pratiques médiatiques, les engagements idéologiques et les représentations médiatiques de l'apparat lui-même. L'apparat décrit des « cartographies du goût » qui sont à la fois synchrones et diachroniques et qui englobent à la fois les registres musicaux et non musicaux de la vie quotidienne ⁵.

Considérons, à titre d'exemple, l'organisation typique d'un magasin de disques : les étagères et les rayons sont divisés sur la base de plusieurs critères, notamment par genres musicaux. Or, il se trouve que certains artistes posent des problèmes pour ce type de classement, car leur production contredit même les distinctions les plus importantes, telle la distinction entre rock et musique savante. C'est le cas, par exemple, de Frank Zappa, un artiste ayant créé plusieurs projets orchestraux proches de la musique savante, parallèlement à un corpus d'œuvres plus ancrées dans la tradition du rock. Très probablement, dans le magasin de disques en question les albums « orchestraux » de Zappa ne se trouvent pas au rayon de la musique contemporaine ou classique, mais à celui du rock et des musiques actuelles, avec le reste de la production de Zappa.

5 Lawrence Grossberg, « Another boring day in paradise : rock and roll and the empowerment of everyday life », dans Frith (2004 II), p. 321. Texte original « I want to suggest that a particular music exists as 'rock and roll' for an audience only when it is located in a larger assemblage which I will call 'the rock and roll apparatus'. Within such a context, the music is inflected in ways that empower its specific functioning. The rock and roll apparatus includes not only musical texts and practices but also economic determinations, technological possibilities, images (of performers and fans), social relations, aesthetic conventions, styles of language, movement, appearance and dance, media practices, ideological commitments and media representations of the apparatus itself. The apparatus describes 'cartographies of taste' which are both synchronic and diachronic and which encompass both musical and non-musical registers of everyday life. »

Il est important de comprendre la valeur de ces choix d'inventaire. S'il est logique et pratique de regrouper la discographie du même artiste dans un emplacement unique, de façon que le client puisse s'orienter de manière facile dans son parcours d'achats, cela ne constitue pas forcément un phénomène systématique. Dans le même magasin en effet, on peut retrouver la production de Zappa — indépendamment du fait qu'elle présente des directions stylistiques parfois opposées — regroupée dans un même secteur (celui des musiques actuelles), et voir qu'au contraire les œuvres « classiques » de Paul McCartney (par exemple son *Liverpool Oratorio* ⁶) se trouvent rangées dans le secteur de la musique classique (peut-être sous l'onglet « P. McCartney ») tandis que le reste de sa discographie est normalement classée dans le rock.

Il est difficile de cerner un principe de classement cohérent dans ce type de répartitions ; en effet, plusieurs facteurs peuvent influencer le choix d'imposer une étiquette stylistique (« rock », « classique », « actuel », « contemporain ») à un produit qui esthétiquement ne correspond pas à cette étiquette elle-même, voire même qui la contredit. Je vais à présent tenter d'établir une liste de ces facteurs :

1. l'artiste doit sa célébrité avant tout à sa production dans un milieu spécifique (par exemple celui du rock) ;
2. la partie de sa production qui — en ce qui concerne le style — s'oriente vers un autre milieu (comme celui de la musique classique) est perçue comme un « annexe » de sa carrière principale (dans le rock) par le public censé représenter le « noyau » des clients intéressés par ses disques (la même observation vaut pour Zappa et pour McCartney, mais les solutions commerciales pour chacun de ces artistes peuvent être différentes) ;
3. des campagnes promotionnelles ont été réalisées pour valoriser une ou plusieurs œuvres d'un artiste, réalisées dans un certain style, auprès du public « typique » de ce style. Cela pourrait expliquer la présence des albums « classiques » de McCartney dans le rayon de la musique classique, alors que le fait de trouver toute la discographie de Zappa sous l'onglet « F. Zappa » dénoterait l'absence d'un tel type de différenciation promotionnelle ;
4. comme les magasins de disques reçoivent les albums au fur et à mesure et doivent régulièrement faire face à des obligations d'ordre logistique (organisation des différents rayons, promotion des disques en conformité avec les *hit parades*, gestion de l'espace, gestion des disques qui restent invendus, etc.) le classement peut finalement être influencé par des choix d'ordre pratique, voire arbitraire, opérés par les

6 Paul McCartney, *Liverpool Oratorio*, EMI Classics, 7 54371-1, 1991.

responsables de chaque magasin, ou des différents secteurs de chaque magasin.

La concomitance de tous ces facteurs rend très difficile de cerner une méthode logique, gouvernant l'organisation de discographies riches et hétérogènes (comme celles de Zappa ou de McCartney) dans des espaces commerciaux tels que les magasins de disques ; l'on serait presque tentés de supposer qu'en effet il n'y a pas de véritable logique.

Ces dernières observations nous permettent d'aborder d'autres problématiques.

Tout d'abord, le caractère esthétique impliqué dans des définitions telles que « rock », « classique », etc. n'est pas forcément prioritaire dans l'organisation d'une discographie soumise à des finalités commerciales (comme on en rencontre dans les magasins de disques) : dans la liste reproduite ci-dessus j'ai mis en évidence le poids des considérations sociologiques (point 1), économiques (points 2 et 3), ainsi que purement pratiques (point 4), pouvant influencer ce type de classement. Ces considérations souvent dépassent celles relatives au style, au genre musical et en général à l'esthétique de la musique.

Deuxièmement, ce genre de facteurs ne concerne pas seulement la sphère de la vente (que j'ai choisi de représenter ici à travers l'image — un peu désuète — du magasin de disque) mais peut influencer la perception et l'approche de la musique dans tout autre contexte de diffusion, de consommation et de pratique de la musique elle-même. L'exemple du magasin de disques a été choisi pour son caractère concret, le classement de la musique étant quelque chose d'incontournable dans ce genre de lieux ; cependant, des arguments similaires pourraient être convoqués dans d'autres contextes où le classement par genres musicaux recouvre un rôle central, à savoir l'organisation des émissions radiophoniques, ou bien la programmation des salles de concert ou des festivals, ou encore les *playlists* d'applications telles que iTunes ou Spotify.

En raison de cette multiplicité de points de vue, grâce auxquels il est possible de définir une musique, je me propose d'envisager maintenant les définitions possibles du terme « rock », selon que l'on considère ce genre dans une perspective esthétique, sociologique, économique. Cette discussion fournira, par ailleurs, l'occasion d'établir un état des lieux des principales axes théoriques développés au sein des *popular music studies* à propos de la définition du rock.

1.1 Le problème terminologique

Avant toute considération sur ce que le rock représente, il est nécessaire de justifier le choix du terme « rock » plutôt que d'autres tels que « musiques actuelles » ou *popular music*.

En dépit d'un corpus d'études désormais assez vaste consacré explicitement à la *popular music*, collecté par une discipline (les *popular music studies* justement) née dans les pays anglophones, il ne me semble pas opportun d'utiliser cette appellation dans le cadre d'une recherche conduite au sein d'une université française et en langue française. Contrairement au mot « rock » — lui aussi anglais mais adopté à part entière en France depuis des décennies — *popular music* n'a toujours pas obtenu une reconnaissance permettant d'en justifier une utilisation non problématique. Cela est probablement dû aux ambiguïtés liées à l'expression française « musique populaire », qui ne correspond pas tout à fait à l'idée de *popular music* (elle se rapproche plutôt de l'anglais *folk music*). En outre, plusieurs études dans le domaine de la *popular music* traitent aussi des répertoires (tels que la musique de cabaret, la tradition de Tin Pan Alley, etc.) antérieurs à la naissance du rock'n'roll dans les années 1950, ce qui nous éloignerait trop des sujets spécifiques traités ici ⁷.

D'autre part, l'expression « musiques actuelles » recouvre aujourd'hui en langue française un champ qui, à mes yeux, n'est pas défini avec précision. Selon les circonstances, cette dénomination englobe ce que l'on appelle les « pratiques musicales jeunes » (avec donc une connotation plutôt sociale), ou bien elle correspond à la *popular music*, ou encore à des combinaisons assez arbitraires de rock, jazz, musiques du monde, etc. Même si je peux être amené à relativiser et remettre en cause la nature unitaire du rock sous son aspect stylistique autant que sociologique, je ne voudrais pas non plus diluer la spécificité historique du rock en le confondant avec d'autres musiques (tels le jazz ou les musiques du monde).

Enfin, la raison principale du choix de « rock », à la place d'autres expressions plus ou moins équivalentes, dépend justement de la reconnaissance d'une histoire et d'une généalogie musicales spécifiques, auxquelles les protagonistes de cette étude (Frank Zappa et les musiciens de *Rock In Opposition*) se référaient explicitement en parlant de *rock*, et non pas de *popular music* ou en utilisant d'autres expressions.

Je choisirai donc de parler de *rock* pour traiter les répertoires appartenant au domaine de la *popular music*, qui se sont développés à partir du rock'n'roll et qui de manière plus générale gardent un lien d'appartenance (stylistique plutôt que sociologique) avec l'« univers » issu du

⁷ Voir par exemple les premiers trois articles inclus dans Frith (2004 I), concernant respectivement le *Music Hall* (Peter Bailey), la *Ballad* (Dave Harker) et le *Classic Blues* (Leroi Jones).

rock'n'roll⁸. Je choisis volontairement une définition vaste afin de pouvoir orienter de manière plus libre mes réflexions, notamment celles qui portent sur la notion de genre musical. Cette même approche vaste et générale me permettra de laisser de côté certaines controverses ne présentant pas d'intérêt pour cette étude : je pense notamment au débat sur la distinction entre rock et pop, qui a été traitée dans de nombreux études mais qui ne sera pas abordée ici, sauf quand ce sera nécessaire pour la compréhension de certains problèmes spécifiques⁹.

1.2 Approche musicologique

Je vais à présent décrire le rock du point de vue de son contenu proprement musical, ce que j'appellerai son *text*. Le choix de cette terminologie est lié aux recherches d'Allan Moore et nous permet de distinguer de manière simple et synthétique entre musique (*text*) et éléments extra-musicaux (*contexte*), une distinction qui sera précieuse tout au long de cette étude¹⁰. Je précise que, par « *text* » j'entends à la fois l'ensemble des principes — explicites ou implicites — réglant les traits stylistiques d'un répertoire (ce qui fait l'objet de ce chapitre), mais aussi les différents répertoires eux-mêmes, considérés uniquement pour leurs aspects musicaux.

Il est relativement facile de regrouper les traits stylistiques qui caractérisent le rock du point de vue musical, ne serait-ce qu'à cause du fait qu'une telle opération est une abstraction par rapport à la réalité où, comme je l'ai déjà montré, les éléments esthétiques et socio-économiques s'influencent de manière réciproque. Comme le souligne de façon synthétique Allan Moore, « bien qu'il ne puisse y avoir de définition figée du rock en tant que style, il semble qu'il y ait des façons d'articuler les sons musicaux qui sont communes à (plutôt que l'essence de) beaucoup de ces chansons que les auditeurs nomment « rock »¹¹ ». Autrement

8 Une définition aussi générale a été formulée par Denis-Constant Martin (« Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », dans Darré (1996), p. 18). Martin choisit, par contre, l'expression de « musiques populaires : « elles [les musiques populaires] touchent des amateurs en nombre tel que l'on en parle souvent comme des « consommateurs ». On peut les définir comme des musiques contemporaines ou récentes, ne nécessitant pas un apprentissage savant, ayant une large audience dans une population déterminée, circulant dans des réseaux d'échanges marchands, en grande partie grâce aux techniques électro-acoustiques de production, d'enregistrement et de diffusion du son. ». Se plaçant dans une perspective plus axée dans le domaine sociologique que la nôtre, Martin ne mentionne pas le rôle historique exercé par les répertoires afro-américains dans le développement de ce qu'il appelle les musiques populaires.

9 Parmi les études traitant la distinction entre rock et pop, voir par exemple : Simon Frith, « Pop Music », dans Simon Frith (2007), p. 64.

10 Voir Moore (2001).

11 *Ibid.*, p. 2. Texte original : « although there can be no static definition of a 'rock' style, there do seem to be ways of articulating musical sounds that are *common to* (rather than *of the essence of*) many of those songs which listeners call 'rock' ». Voir aussi Johan Fornäs, « The future of rock : discourses that struggle to define a genre ? », dans Simon Frith (2004 II), p. 394-395 : « Il existe d'innombrables façons de définir le rock, mais

dit, il est possible de regrouper —au niveau du *text* — des traits stylistiques récurrents dans ce que l'on identifie normalement comme musique « rock » : il est important de souligner que ce « normalement » ne renvoie à aucun objet concret individuel mais à une *idée*, à une conception partagée sur ce qu'est le rock. À présent, j'essayerai donc d'établir une liste des traits qui caractérisent non pas le rock en tant qu'objet historique, mais le « style idéal » dans la conception commune du rock.

Ces traits comprennent : l'instrumentation typique du rock et l'organisation structurelle (concernant donc les formes et les structures) de son répertoire ; les approches harmoniques et mélodiques ; les approches rythmiques ; la méthode de travail (apprentissage et création) typique du rock.

1.2.1 Organisation instrumentale et structurelle, approches performatives

La musique rock est caractérisée par la présence d'un certain nombre d'instruments « typiques », utilisés d'une certaine manière et selon certains rôles préétablis, correspondant aussi à l'organisation formelle des morceaux qui en constituent le répertoire (organisation formelle qui à son tour est au moins en partie influencée par les instruments et les modes de jeu caractéristiques du rock).

En présentant l'instrumentation du rock anglais dans les années 1960 et son rapport avec les modèles américains, Allan Moore la décrit de la manière suivante : « L'instrumentation des groupes de *beat* britanniques, et de la majorité des groupes de *rhythm'n'blues*, était simple et assez figée, consistant en une ou plusieurs voix, deux guitares (*lead* et rythmique), une guitare basse et un set de batterie (peaux, cymbales et autres percussions *ad hoc*).¹² ».

Moore continue ensuite en soulignant que chaque instrument dans cette formation recouvre

toutes ne sont pas significatives dans un contexte donné. D'autre part, il n'y a pas de consensus autour d'une définition unique. [...] Les caractéristiques musicales communes, idéalement typiques du rock, sont souvent les manipulations électroniques du son, une pulsation claire et régulière, la division binaire du temps, certaines syncopes et *back-beats*, des chansons avec paroles, et des formations relativement limitées en nombre de musiciens, laissant de la place à quelques éléments solistes-improvisés au sein d'une forme composée collectivement. » (texte original : « There are innumerable possible ways to define rock, but not all of them are meaningful in a given context. On the other hand, there is no consensus around one single definition. [...] Common, ideal-typical musical features are often electronic sound manipulation, a clear and steady pulse, even times, certain syncopations and back-beat, songs with lyrics, and settings within relatively small ensembles with some soloistic-improvisatory elements within a broadly collectively composed form. »).

12 Moore (2001), p. 35-36. Texte original : « The instrumentation of British beat groups, and the majority of *rhythm'n'blues* based bands, was simple and quite static, consisting of voice(s), two guitars (lead and rhythm), bass guitar and kit (drums, cymbals and other *ad hoc* percussion). ».

normalement le même rôle : la mélodie principale (la voix supérieure dans un hypothétique choral) est assignée à la (aux) voix ou partagée entre voix et guitare *lead* (qui généralement s'occupe aussi des riffs, des solos, etc.) ; la voix basse est attribuée à un timbre tout à fait distinct, celui de la basse ; les voix intermédiaires (ténor et alto toujours dans l'hypothèse d'un choral) sont de la compétence de la guitare rythmique et/ou d'un éventuel clavier, des instruments qui explicitent donc l'harmonie réalisée *entre* les fondamentales de la basse et la mélodie ; la batterie « tient ensemble » les autres instruments grâce à la répétition de patterns rythmiques qui assurent la perception de la pulsation ¹³.

Même si les arguments de Moore se concentrent spécifiquement sur un répertoire chronologiquement et géographiquement circonscrit, il est possible d'observer qu'une répartition fixe ou du moins « acquise » des rôles instrumentaux est présente tout au long de l'histoire du rock, même en dehors de l'Angleterre. À titre d'exemple, sans doute dans le doo-wop américain le rôle de « colle » harmonique est de la compétence du quatuor vocal qui accompagne le chanteur soliste plutôt que de la guitare rythmique : néanmoins il s'agit d'un rôle standardisé. Le même constat est pertinent pour d'autres époques et d'autres répertoires du rock : les instruments changent, les rôles restent.

Moore remarque aussi que le caractère répétitif (évident surtout dans le jeu de la batterie) est l'élément musical le plus important du rock ¹⁴. La répétition, à la différence d'autres répertoires où elle fait l'objet de jeux d'ellipse (je pense notamment au jazz, dont les premières manifestations, caractérisées par une articulation rythmique répétitive, ont rapidement laissé la place à des styles qui mettent au premier plan les accents et les éléments rythmiques contredisant la régularité de la pulsation), la répétition dans le rock est au contraire traitée comme un élément qui ne doit pas être caché, souvent comme un trait constitutif ayant droit à une position de premier plan. Cette tendance se traduit par l'utilisation fréquente de riffs, de patterns d'accompagnement répétés, d'idées mélodiques et/ou harmoniques ainsi que de sections entières répétées ¹⁵.

Il est difficile d'affirmer que l'organisation instrumentale fixe et l'importance de la répétition dans le rock sont les causes des traits esthétiques formels propres de cette musique. Sans rentrer dans une perspective de développement historique, il est probablement plus opportun de parler d'un rapport de réciprocité entre tous ces éléments, sans oublier que

13 Moore (2001), p. 35-36..

14 *Ibid.*, p. 37.

15 Voir Chris Washburne et Franco Fabbri, « Riff », dans Shepherd, Horn, Laing, Oliver et Wicke (2003), p. 592-593, p. 592 : « Un riff est un court fragment mélodique, une phrase ou un thème répété, avec un caractère rythmique prononcé. [...] Un riff peut être répété sans modifications ou peut être modifié pour s'adapter aux changements harmoniques d'une chanson. » (texte original : « A riff is a short repeated melodic fragment, phrase or theme, with a pronounced rhythmic character. [...] A riff may be repeated unchanged or it can be altered to fit the harmonic changes of a song. »).

d'autres éléments contribuent au caractère répétitif du rock (notamment la position de l'oralité comme média de composition privilégié : la transmission orale favorise l'utilisation de structures organisationnelles standardisées et répétitives, qui peuvent être facilement expliquées et mémorisées sans recourir à des supports mnémoniques tels que les partitions) ¹⁶.

Presque aucun instrument n'est une « propriété exclusive » du rock en tant que tradition. La plupart des instruments que l'on associe habituellement au rock (guitares électriques, batteries, synthétiseurs, etc.) étaient déjà présents dans d'autres traditions et d'autres répertoires avant que le rock ne se les approprie. D'autres instruments ont été conçus pour les musiques actuelles, comme par exemple le célèbre synthétiseur Mini-Moog, les *samplers*, plusieurs effets qui traitent le son en temps réel tels que les *flangers*, *octavers*, *wha whas*, etc. ; cependant, ils n'existaient pas à l'origine du rock. Bien-sûr, certaines configurations instrumentales appartiennent à certains genres plutôt qu'à d'autres : les batteries du jazz sont généralement différentes de celles du rock en ce qui concerne le nombre et les dimensions des tambours utilisés, le type des peaux montées, le poids et la finition des cymbales ; les guitares électriques préférées par les musiciens de rock sont généralement différentes de celles que l'on retrouve dans le jazz ou le blues en termes de modèles, types d'amplificateurs, nombre et type d'effets utilisés, type de cordes, etc.

Au-delà de ces détails, l'approche instrumentale (et vocale) typique du rock est plutôt caractérisée par la présence de certaines sonorités qui résultent de certains modes de jeu et de certaines directions esthétiques (conscientes ou non) qui les privilégient.

À la différence d'autres musiques afro-américaines, telles que le jazz ou le blues, le rock, dès sa naissance, est une musique amplifiée. Les possibilités offertes par les technologies d'amplification, ainsi que leurs limites, contribuent sans doute à favoriser des choix sonores et relatifs aux techniques de jeu. Simon Frith a justement remarqué que, depuis l'invention du microphone, un chanteur de *popular music* n'est plus simplement « sa voix » mais il devient « sa voix qui passe par un microphone » : le microphone a permis aux chanteurs, depuis l'époque des *crooners*, d'abandonner la technique du chant lyrique (qui leur permettait de faire parvenir le son de leur voix jusqu'au dernier spectateur dans un théâtre et de ne pas être « noyés » par un orchestre) tout en étant assurés que leur voix « passerait » toujours, même privée du soutien et de la puissance propres d'un chanteur d'opéra ¹⁷.

Il serait toutefois erroné d'interpréter la relation entre la nature amplifiée du rock et les sonorités qui le caractérisent selon un modèle déterministe de cause à effet. Dans le même

¹⁶ La présence un lien de réciprocité entre l'instrumentation propre à un répertoire et ses caractéristiques formelles et stylistiques peut être remarquée dans plusieurs musiques différentes : voir, par exemple, Nicolas Meeùs, « Bruit, son, son musical, note », dans *Musurgia*, 2006 : XIII/4, p. 13.

¹⁷ Voir Simon Frith, « Art vs Technology: the Strange Case of Popular Music », dans Frith (2007).

article cité ci-dessus, Frith met en garde le lecteur contre l'idée du conditionnement opéré par la technologie sur les comportements et sur les choix esthétiques : les musiciens ont toujours su utiliser les technologies en les adaptant à leurs propres finalités, parfois de manière subversive au regard de l'utilisation « prévue » par les inventeurs de ces technologies. Il faudra donc s'interroger sur la façon dont les musiciens de rock ont articulé les avantages et les limites offertes par leurs instruments en fonction de leurs exigences artistiques.

Comme dans tout répertoire, la relation entre le musicien et son instrument n'est pas du tout anodine dans le rock. À ce propos, il convient maintenant d'introduire les notions d'« audio-tactilité » et de « musiques audio-tactiles », développées par le musicologue Vincenzo Caporaletti ¹⁸.

En partant du principe — élaboré par McLuhan — selon lequel le média conditionne profondément la nature du message, Caporaletti observe que dans plusieurs contextes où l'appréhension de la musique ne passe pas par la médiation de la notation (c'est le cas des musiques traditionnelles, mais aussi des musiques afro-américaines et de la *popular music* en général) l'articulation des sons dépend de manière décisive et singulière de l'approche psychocorporelle des musiciens avec leurs instruments et leurs voix. Dans la tradition classique occidentale, le fait de représenter formellement la musique au moyen de la notation a privilégié les aspects du discours musical qui peuvent être plus facilement traduits selon les traits « gutenbergiens » de la notation elle-même ¹⁹ : de cette manière, le fait de pouvoir mesurer et régler plus facilement les paramètres liés à l'harmonie a hissé cet aspect du discours musical au rôle d'acteur principal dans la musique classique, alors que dans cette même tradition les difficultés liées à la mesure des micro-variations rythmiques ont fait du rythme un élément de deuxième plan, confiné à des figurations plutôt élémentaires.

Au contraire, la liberté vis-à-vis des contraintes de la notation que l'on retrouve, par exemple, dans le jazz, a permis aux représentants de cette musique de se concentrer sur les aspects du discours musical issus de la relation psychocorporelle avec leurs instruments ou leurs voix. Des notions telles que celles de *swing* ou de *groove* par exemple dérivent d'une approche physique des instruments qui se traduit par une conduite rythmique non mesurable de manière classique, où la qualité du *swing* ou du *groove* lui-même est le résultat de micro-variations par rapport à la pulsation de base et à ses divisions. De la même manière, l'attention portée au grain de la voix *en tant que tel* ou aux inflexions du timbre instrumental *en tant que telles* dans le jazz (et d'autres répertoires afro-américains et extra-européens) est à son tour la

18 Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*. Lucca : Libreria Musicale Italiana, Quaderni di Musica/Realtà 54, 2005.

19 Voir aussi Meeùs (2006), p. 14 : « Il est remarquable que les notes ne peuvent indiquer clairement que les paramètres qui sont effectivement érigés en systèmes de relations discrètes : la hauteur et la durée. ».

conséquence d'une approche qui se concentre sur le geste instrumental et vocal, et sur le timbre comme manifestation sonore de ce geste²⁰ ; ces réalités ne peuvent être représentées que de manière très laborieuse par les moyens de la notation classique. Selon Caporaletti, si le média propre à la tradition classique occidentale est la notation musicale, dans d'autres traditions, celles extra-européennes et afro-américaines, la même fonction de médiation est représentée par le « principe audio-tactile » :

[...] un *medium* constitué du système sensorimoteur du 'performer' « qui donne lieu à une modulation physicogestuelle d'énergies sonoromusicales, agissant de façon déterminante en vue de la structuration du texte musical. Celui-ci marque, au sens esthétique, l'apparition du comportement aptico-corporel, de nature extra-textuelle, dans la domination traditionnelle de la Forme²¹.

Du point de vue de la performance, les musiques traditionnelles extra-européennes et celles qui sont issues de la culture afro-américaine présentent la même organisation autour du « principe audio-tactile », le terme de comparaison étant — selon Caporaletti — la tradition savante occidentale basée sur la notation. Par contre, en observant les différentes musiques dans une perspective élargie qui intègre au rapport musicien-instrument d'autres éléments impliqués par le média spécifique de chaque tradition, Caporaletti introduit la notion de « musiques audio-tactiles », correspondant aux musiques de la tradition afro-américaine et à leurs « dérivés ».

Si dans les traditions extra-européennes la musique reste dans un domaine oral à toutes les « étapes » de son existence, dans les musiques afro-américaines le principe audio-tactile intervient surtout au moment de l'apprentissage, de la composition et de la performance, mais il est fixé de manière permanente grâce au support phonographique. Ce nouveau medium, tout en étant profondément différent de la notation musicale, partage avec cette dernière un caractère définitif, normatif : un morceau enregistré n'est pas simplement une performance mais *la* performance, tout comme la partition d'une symphonie classique représente *le* modèle

20 Voir aussi : Luciano Berio, « Commentaires au Rock », dans *Musique en Jeu*, mars 1971, 2, p. 58 ; Pierre Albert Castanet, « Du rock dans la musique contemporaine savante », dans Gonin (2014), p. 84 ; Bastien Gallet, « L'art sonore est un art des bruits, ou les écarts de la musique », dans Saladin (2015). Concernant spécifiquement l'attention portée au grain de la voix dans plusieurs répertoires différents du vingtième siècle, voir Pierre Albert Castanet, « La « voix-bruit » dans la musique contemporaine : de la complexité d'être aux bruits de l'émotion », dans Saladin (2015).

21 Vincenzo Caporaletti, *La definizione dello swing. Il fondamento estetico del jazz e delle Musiche audiotattili*, Teramo : Ideasoni, 2000, p. 74 ; Texte original : « [...] un *medium* costituito dal sistema sensomotorio del performer “che dà luogo ad una modulazione fisico-gestuale di energie sonoro-musicali, agendo in modo determinante ai fini della strutturazione del testo musicale. Esso sancisce, in senso estetico, l'insorgenza comportamentale aptico-corporea, di natura extratestuale, nel tradizionale dominio della Forma.” » (traduction en français par Constance de la Mothe assistée par Alessandro Arbo, dans l'article de Caporaletti « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », dans *Filigrane*, second semestre 2008 : 8, p. 101-128).

de toute exécution de cette symphonie.

Naturellement toute musique peut être enregistrée, mais l'intérêt privilégié porté par les musiciens et le public aux *enregistrements* des musiques afro-américaines fait de ceux-ci des objets tout à fait différents des œuvres de la musique savante ou des répertoires des traditions extra-européennes : dans les musiques afro-américaines, le morceau enregistré n'est pas simplement le témoignage d'une performance, mais il devient la version de référence du morceau lui-même pour toute performance ultérieure.

Les enregistrements constituent les points culminants du processus créatif dans ces musiques, et la base d'un savoir partagé et transmis de génération en génération. Dans le monde globalisé et technologique qui est le terrain de diffusion des musiques d'origine afro-américaine, la simple transmission orale n'est pas suffisante pour la cohésion d'une tradition esthétique ; d'autre part, comme je l'ai déjà signalé, la notation musicale ne permet pas de fixer les traits esthétiques d'une musique basée sur le « principe audio-tactile ». L'enregistrement phonographique est donc un élément constitutif de ce que Caporaletti appelle les « musiques audio-tactiles » : la réputation des musiciens se forme à partir des morceaux ou des albums enregistrés, qui à leur tour constituent les « briques » d'une tradition axée sur la connaissance de certains enregistrements de référence.

Caporaletti nomme ce phénomène « codification néo-auratique » (avec une référence à la notion d'aura développée par Walter Benjamin) : à l'âge de la reproduction mécanique des artefacts, une nouvelle aura se crée autour de certains produits (les enregistrements), qui assument la même valeur de point de repère esthétique que celle qui, dans la tradition musicale savante occidentale, est propre à la partition ²². De cette manière, l'idée de génie, d'individualité créatrice (un trait culturel qui se développe notamment à partir du dix-neuvième siècle en Occident) se transpose dans une tradition basée sur le principe audio-tactile, grâce au rôle spécifique que l'enregistrement phonographique y assume.

Les théories de Caporaletti peuvent donner lieu à une critique d'ordre méthodologique, notamment en ce qui concerne l'application rigoureuse des idées de McLuhan dans le domaine musical. Ainsi Middleton a-t-il souligné — à vrai dire bien avant la publication des principaux ouvrages de Caporaletti — les limites et les rigidités de la pensée mcluhanienne ²³. Abstraction faite des subtilités de langage et de la profondeur des argumentations apportées par le musicologue italien, on retrouve, dans ses théories, un schéma dialectique très simple :

²² Voir Caporaletti (2000), p. 121-135.

²³ Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Philadelphia : Open University Press, 1990, p. 74-83 : Middleton reconnaît à McLuhan le mérite d'avoir souligné la spécificité des différents médias ; cependant, il conteste l'abstraction excessive et le caractère de nécessité des médias inhérents à cette théorie, ainsi que l'idéalisation de l'humanité « à l'état naturel » qui serait « corrompue » par l'écriture.

les musiques traditionnelles (et donc la mémoire corporelle basée sur l'écoute et le geste) y représentent la thèse, la musique savante occidentale (et donc la mémoire visuelle basée sur la partition) l'antithèse, et les musiques afro-américaines (qui récupèrent le rôle central du corps à travers la médiation de l'outil technologique fourni par l'enregistrement phonographique) représentent la synthèse. Un modèle théorique de ce type risque trop facilement de s'éloigner d'une réalité musicale beaucoup plus complexe, dans laquelle les différentes approches et les différents médias se croisent plus souvent que l'on ne croirait.

Quoi qu'il en soit, s'agissant directement de ma recherche, les observations de Caporaletti me permettent de souligner plusieurs points importants relatifs au rock.

Tout d'abord, le rock est principalement une musique basée sur le principe audio-tactile. J'aurai par la suite l'occasion d'examiner les exceptions à cette « règle » (notamment en ce qui concerne l'utilisation de la notation dans le répertoire du rock expérimental) ; en général toutefois, le rapport entre le musicien de rock et son instrument s'articule selon la médiation psycho-physique décrite par Caporaletti comme « principe audio-tactile ». Par conséquent, la capacité de dégager un certain type de *groove*, une « couleur instrumentale » ou un « grain de la voix » spécifiques, correspond souvent à un intérêt prioritaire par rapport aux éléments typiquement mis en valeur dans la musique savante (par exemple, l'originalité de la conduite harmonique). Ce phénomène est aussi mis en évidence par la « codification néo-auratique » : grâce au caractère normatif de l'enregistrement, certains modes de jeux et certaines idiosyncrasies de tel ou tel interprète deviennent des aspects centraux et des modèles de référence.

Ensuite, les technologies d'enregistrement assument dans le rock un rôle encore plus important que dans d'autres musiques afro-américaines. Dans le cas du rock l'utilisation des technologies d'enregistrement ne produit pas seulement le type spécifique d'appréhension de la musique propre à la « codification néo-auratique » : beaucoup plus que le jazz par exemple, le rock a utilisé ces technologies comme « compléments instrumentaux ». Autrement dit, si dans le jazz l'enregistrement *se veut témoin* d'une performance comparable à celle d'un concert (peu importe que ce témoignage soit réel ou « construit »), dans la tradition du rock la technologie intervient pour modifier les sons d'une manière qui ne serait pas possible avec les seuls moyens fournis par les différents instruments « normaux » lors d'une performance. Ce type d'intervention sur le son est fait de manière explicite : en écoutant un disque de rock, les auditeurs savent qu'un effet d'écho plutôt qu'un filtre est vraisemblablement le résultat d'une manipulation du son dans le cadre de la post-production, car justement les manipulations de ce type sont des éléments esthétiques constitutifs de la musique rock ²⁴.

24 Voir Bertrand Ricard, *La fracture musicale. Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*, Paris :

La musique rock a donc conjugué l'utilisation des instruments amplifiés et en général de la technologie d'enregistrement selon ses propres exigences expressives, dérivées d'une approche audio-tactile. Comme je l'ai déjà montré à propos de la répartition des rôles instrumentaux, la direction esthétique qui concerne les timbres a elle aussi des conséquences sur la structuration des morceaux, ou plutôt elle se trouve dans une relation de réciprocité avec cette dernière.

Philip Tagg a tenté de défendre scrupuleusement le rock face à une critique simpliste qui réduirait celui-ci à n'être qu'une musique « de trois accords »²⁵ ; parmi les arguments qui démontrent la superficialité et la non pertinence de cette conception dépréciative, le musicologue anglais observe que l'(apparente) pauvreté harmonique et la répétition qui caractérisent souvent (et non pas toujours) la musique rock, permettent de concentrer le focus expressif sur les inflexions du timbre ou bien sur le *feeling* rythmique, Caporaletti dirait sur les points d'intérêt d'une grammaire audio-tactile.

Pour conclure, je ferai une dernière observation concernant les traits structurels des morceaux de rock. L'instrumentation ainsi que l'approche esthétique et créative qui caractérisent en général le rock tendent à privilégier des formes basées sur des « blocs » : la grille du blues, les *vamps* répétés de quatre accords, les « pendules » de deux ou trois accords, qui à leur tour engendrent les véritables « sections » d'un morceau, à savoir les couplets, les refrains, les *intros*, les *outros*, les *bridges*, les solos, etc. Chacune de ces sections peut s'articuler à son tour selon un éventail de possibilités de structuration et de réalisation concrète, tout en restant reconnaissable par rapport aux autres. Ne consistant pas en une musique présentant des trames de contrepoint complexes ou axée sur le développement thématique, ni à la rigueur une musique focalisée sur de longs exploits instrumentaux de virtuoses, le rock est caractérisé par des formes brèves, qui sont dans la plupart des cas des chansons.

Pour cette même raison, et en tant que musique issue d'une tradition largement orale (celle afro-américaine), le rock n'est pas lié de manière constitutive au support de la notation. La notation n'appartient pas au rock en tant qu'héritage historique, et elle n'est pas non plus utile sur le plan pratique dans la plupart des productions liées au rock, qui peuvent être réalisées grâce à la communication orale et au travail de groupe des musiciens (le sujet du rapport entre la notation, l'apprentissage oral et les autres outils de création sera traité de manière plus approfondie dans la section 1.2.4.).

L'Harmattan, 2006, p. 71 : « Il n'est pas, jusqu'à aujourd'hui, un seul disque publié dans la musique populaire anglo-saxonne qui ne soit marqué par cette douce dictature de la modification acoustique du son. ».

25 Voir Philip Tagg, *La tonalità di tutti i giorni. Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale*, Milan : Il Saggiatore, 2009, p. 194-196.

1.2.2 Organisation harmonique et mélodique

J'ai déjà mentionné le travail de Philip Tagg à propos de la relation entre le focus sur le timbre et la simplicité harmonique que l'on retrouve souvent dans le rock. Tagg est sans doute le chercheur ayant développé le modèle le plus efficace d'analyse harmonique dans le cadre des *popular music studies* : on remarque surtout sa capacité de souligner la différence profonde qui existe entre l'approche de l'harmonie dans ces musiques et celle (beaucoup plus connue et étudiée) qui caractérise la musique savante occidentale et notamment celle que l'on appelle musique « tonale ».

Dans une optique d'étude globale de l'harmonie, qui n'est pas concentrée sur un seul répertoire, Tagg critique l'utilisation même de l'adjectif « tonal » pour décrire une musique (celle de la tradition classique occidentale dès la fin du période baroque jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle) basée essentiellement sur un seul mode, ionien en l'occurrence. Cette musique ne se caractérise pas simplement par l'utilisation de « notes à hauteur déterminée » (*tones* en anglais), ce qui est commun à de nombreux autres répertoires, mais aussi par une syntaxe harmonique fondée sur le rôle central joué par la note tonique (ou par l'accord de tonique) et sur la relation de tension-détente entre dominante et tonique, ainsi que par des accords constitués par superposition de tierces²⁶. Tagg propose d'utiliser pour ce type de système harmonique — tout à fait circonscrit historiquement — la définition de *tonicity* (avec référence à la notion de *tonique*) plutôt que celle beaucoup plus large de *tonalité* (la musique qui utilise les *tones*).

Le rock serait donc une musique tonale car elle utilise des *tones* ainsi que des gammes et des accords classés, mais non nécessairement une musique où l'on applique la grammaire et la fonctionnalité de la *tonicity*. Autrement dit, dans le rock on peut bien-sûr trouver une organisation directionnelle dans les enchaînements d'accords basée sur le rapport dominante-tonique (les grilles du *milksap* et du *doo-wop* en sont des exemples significatifs) mais la fonctionnalité « classique » dans la relation entre les accords n'est pas un requis « obligatoire », comme le démontre toute la partie du rock qui reprend les structures du blues, où il existe une tonique mais pas de dominante au sens classique du terme.

En outre, la répétition de schémas harmoniques simples, basés sur deux ou trois accords, et à l'extrême la pédale sur une seule note, représentent des procédés très courants pour les musiciens de rock : cela permet de concentrer le focus sur d'autres aspects du discours musical, tels le timbre ou le *groove*. Ce phénomène n'est pas simplement le résultat d'une simplification harmonique : l'absence, ou le caractère non impératif, de la direction

²⁶ Voir Tagg (2009), p. 41.

fonctionnelle dans l'enchaînement des accords favorise un sentiment de stase plutôt que de mouvement. Tagg dirait qu'à la place d'un *parcours* (celui de l'harmonie fonctionnelle classique, typiquement narrative) dans le rock on a à faire souvent à un *lieu*, quelque chose de statique, donc, mais qui nous permet de nous concentrer sur les caractéristiques du « paysage » plutôt que sur le mouvement tendu vers un but précis (la tonique).

Par ailleurs, il est possible de trouver dans le rock des enchaînements d'accords polytonales, où plusieurs accords peuvent assumer le rôle qui dans la syntaxe classique est celui exclusif de la tonique, générant de ce fait des ambiguïtés tonales²⁷. Les modes utilisés dans le rock ne se réduisent pas au mode ionien et au mode éolien « ionisé » qui est le mode mineur de la tradition classique : de nombreux exemples d'utilisation des modes ecclésiastiques ainsi que des modes pentatoniques peuvent être cités²⁸. En raison de l'absence ou de la suspension de la *tonicality*, les accords peuvent échapper aux règles de l'harmonie par superposition de tierces typique de l'orthodoxie classique : de cette manière on trouvera par exemple des accords de « quarte suspendue » où la quarte n'est pas véritablement suspendue puisqu'elle ne se résout pas sur une tierce ni ne sous-entend une tierce²⁹.

Au-delà de ces observations, il convient aussi de remarquer que l'harmonie dans le rock (comme dans d'autres musiques d'origine afro-américaine, par exemple le jazz et le blues) est le plus souvent assurée par des accords traités comme des unités indivisibles et constitutives (qu'elles soient « plaquées », arpégées ou ornementées³⁰). Les accords du rock ne sont pas le résultat ponctuel et « cristallisé » de la superposition horizontale de différentes voix, ce qui correspond au processus qui a engendré l'harmonie classique à partir du contrepoint polyphonique du Moyen Âge et de la Renaissance. Le rock s'est construit sur un système d'accords préexistants (et en large partie tributaire de la tradition classique) : il n'a pas connu la polyphonie non homophonique avant l'harmonie. La notion d'accord doit donc être comprise dans un sens large s'agissant du rock : les accords peuvent fonctionner de manière analogue à celle de la musique classique et du jazz pré-modal, c'est à dire selon des grilles où chaque accord exprime une fonction ou du moins une couleur précise, ou bien on peut utiliser le mot d'accord pour désigner le concept plus général de mode ou de gamme servant de base pour les improvisations. Les *riffs*, à partir desquels de nombreux morceaux de rock sont construits, ne font que sous-entendre parfois des accords ou des modes alors que ces derniers ne sont pas exprimés de manière explicite. Les accords peuvent enfin être le résultat des modes de jeu plutôt que le substrat d'une organisation structurelle de l'harmonie : cela est le cas par exemple

27 Pour une discussion approfondie et riche en exemples de ce phénomène voir Tagg (2009), chapitres 10 et 12.

28 *Ibid.*, p. 148-157.

29 *Ibid.*, p. 158-163.

30 *Ibid.*, p. 107 ; voir aussi Moore (2001), p. 53 et 114-115.

des *power chords* typiques du hard rock et du métal, où une certaine manière de jouer de la guitare aboutit à ces cristallisations harmoniques non fonctionnelles mais qui assurent (aidées en cela par les effets de distorsion) la puissance sonore requise par ces musiques.

* * *

En ce qui concerne les questions liées à la mélodie, je renvoie à Tagg (2009³¹). Il est difficile — voire impossible — d'isoler des traits mélodiques typiques du répertoire rock en faisant abstraction des composantes harmoniques et rythmiques : il n'y a par exemple pas de profils mélodiques privilégiés dans le rock, ni de mélodies avec des connotations précises appartenant de manière exclusive au rock³².

D'une manière générale, on peut affirmer que pour le rock, aussi bien que pour beaucoup d'autres répertoires, la sensibilité du public (essentiellement occidental) tend à considérer comme « mélodiques » les séquences monodiques répondant aux critères suivants :

- séquences faciles à reconnaître, à mémoriser et à chanter ;
- durée perçue comme correspondante à celle du « présent étendu » (grosso modo entre deux et dix secondes) ;
- vitesse du texte énoncé entre le parler assez lent et le parler très lent ;
- fluidité rythmique et distribution homogène du matériau tonal dans le flux : *legato* plutôt que *staccato* ;
- profil mélodique défini et rythme défini (en termes d'accentuation, mètre, durées relatives des différents événements) ;
- régularité et articulation métrique de la respiration ;
- relative simplicité du vocabulaire tonal ;
- tendance à changer de note par petits intervalles plutôt que par des grands sauts ;
- amplitude rarement supérieur à l'octave³³.

D'après cette liste il paraît évident que la relation entre mélodie et voix (avec les possibilités et les limites de l'émission vocale, parlée ou chantée, l'articulation du langage, etc.) est quelque chose de primordial pour le rock comme pour d'autres répertoires et styles populaires. L'importance de la voix et de la forme chanson dans l'histoire du rock a sans doute un rôle déterminant sur ce point.

Il ne faudrait pas oublier par contre que l'idée de mélodie définie comme l'«ensemble des éléments de premier plan»³⁴ dans un morceau ou une chanson ne correspond pas forcément à

31 Tagg (2009), p. 80-105.

32 *Ibid.*, p. 99-102.

33 Voir *ibid.*, p. 81, où ces critères sont discutés de manière plus approfondie.

34 *Ibid.*, p. 80.

une mélodie au sens que l'on vient de décrire : dans une chanson de funk ou de rap par exemple il peut arriver souvent que la partie chantée soit pratiquement privée d'un véritable profil mélodique, tout en étant perçue, malgré cela, comme la mélodie du morceau ³⁵.

1.2.3 Organisation rythmique

[...] il n'y a pas un seul rythme ou mètre qui soit caractéristique du rock. [...] Le 4/4 avec *backbeat* est extrêmement courant dans le rock, comme l'une des caractéristiques adaptées du *rhythm and blues* plus ancien, mais il n'est pas essentiel. Ce qui est typique, si quelque chose l'est, c'est la façon dont le rock déplace les accents. A cet égard, le rock est étroitement lié au jazz [...] ³⁶.

Ces observations de Theodore Gracyk sont précieuses pour une étude du rythme dans le rock. Sans présenter la précision analytique et terminologique d'un musicologue, Gracyk relève toutefois deux points importants en soulignant d'une part que le rythme dans le rock s'articule de manière proche de celle du jazz, et d'autre part qu'il faut rechercher les spécificités de cette approche à un niveau plus profond que celui représenté par l'utilisation de certains mètres ou figures rythmiques.

Cela dit, il ne faut pas penser qu'un éminent chercheur comme Allan Moore soit superficiel quand il décrit de manière très générale ce qu'il appelle *the standard rock beat* :

La caisse claire joue sur les temps faibles, une cymbale joue des croches (deux pour chaque temps), et la grosse caisse [...] joue sur le premier et sur le troisième temps, et parfois sur les contretemps. Les débuts et les fins des couplets et des refrains sont souvent marqués par une plus grande densité d'événements (*breaks*), en particulier sur la caisse claire. J'appellerai ce motif le « standard rock beat ». ³⁷

Cette articulation du rythme en un pattern de batterie (avec les variantes qui en dérivent) est en effet un élément quantitativement important dans le répertoire rock. Il est à la fois le résultat du croisement entre plusieurs facteurs : un type de mesure (le 4/4), un type de division du temps (binaire, même si cet élément est moins « primordial » que d'autres, la division

35 Pour un approfondissement concernant la mélodie et le rôle de la voix dans le rock, voir aussi Moore (2001), p. 44-51.

36 Gracyk (1996), p. 134-135. Texte original : «[...] there is no *one* rhythm or meter which is characteristic of rock. [...] My point is that 4/4 with backbeat is extremely common in rock, as one of the characteristics adapted from earlier rhythm and blues, but it is not essential. What is typical, if anything is, is the way rock characteristically displaces accents. In this respect, rock is closely related to jazz [...]. »

37 Moore (2001), p. 38. Texte original : « The snare sounds on the off- or backbeats, a cymbal sounds even quavers (twice per beat) and the bass drum [...] plays on beats one and three, and sometimes in between. The beginnings and ends of verses and choruses are frequently marked by greater density of events (fills), particularly on the snare. I shall call this pattern the 'standard rock beat'. »

ternaire tenant aussi un rôle assez important dans l'histoire du rock), une hiérarchisation des différents temps à l'intérieur de la mesure (les *backbeats* accentués), le choix d'un instrument pour exprimer ces données rythmiques (la batterie). Cependant, ce que Moore décrit n'est que la concrétisation (*une* concrétisation) d'une approche rythmique profonde et commune à tous les instruments du rock (non seulement à la batterie ou aux instruments de la « section rythmique »).

De manière générale, et en laissant de côté le débat concernant les racines de ce phénomène, on pourra constater dans le rock, comme dans tout répertoire d'origine afro-américaine, une tendance à marquer avec des accents d'intensité les temps faibles des mesures (dans les mesures à quatre temps, largement majoritaires, il s'agit du deuxième et du quatrième temps) et souvent aussi les subdivisions faibles de chaque temps. Les *backbeats* déjà mentionnés, dans le langage courant des musiciens de rock ne sont en effet que des accents d'intensités « sur le deux et le quatre » marqués par le son perçant de la caisse claire.

Selon les différents styles du rock, la tendance à marquer les divisions faibles de chaque temps pourra être plus ou moins prononcée (elle le sera moins dans le punk par exemple, plus dans le jazz-rock). Cependant, on peut remarquer l'existence de plusieurs tendances dans la conduite rythmique propre à cette musique :

- Indépendamment des accents d'intensité, la distinction entre les temps forts et les temps faibles à l'intérieur de la mesure sont les mêmes que dans les répertoires classiques et traditionnels occidentaux (dans une mesure à quatre temps, l'appui principal est sur le premier temps, souvent dénommé *downbeat*, suivi en ordre hiérarchique par le troisième temps) ;
- Les unités d'articulation rythmique (les temps ainsi que la subdivision des temps eux-mêmes) sont généralement reconnaissables et explicitées par un ou plusieurs instruments (notamment ceux de la section rythmique) : dans la plupart des cas, le rythme est « pulsé » par des figurations de batterie permettant aux autres musiciens de caler leur jeu sur une grille distincte de temps et de subdivisions ;
- Le rythme pulsé est régulier ; autrement dit, au niveau des instruments qui assurent la base rythmique de chaque morceau, les fluctuations du tempo (*rubato*, *accelerando*, *ritardando*, etc.) sont très rares. Il peut y avoir des changements de tempo mais dans la plupart des cas ils correspondent au passage structurel d'une section à une autre dans un morceau présentant des *tempi* différents. Des changements de subdivision (par exemple du binaire au ternaire, d'une division à la croche à une division à la double croche) sont aussi possibles, bien que peu

fréquents. Par contre, les instruments ou les voix articulant les figures mélodiques principales ont la liberté de contredire (si c'est légitime du point de vue stylistique) la régularité de ce « tapis » rythmique par des figurations moins « strictes » au sens mathématique.

1.2.4 Pratiques musicales et apports technologiques

D'un point de vue historique, la musique rock n'a jamais intégré la notation en tant que média constitutif de son processus d'apprentissage et de création.

En tant que musique issue du croisement entre le rhythm'n'blues et la country, le rock'n'roll a pris forme d'une façon similaire à ces répertoires, c'est-à-dire sur la base de pratiques musicales encodées de manière orale, ou tout simplement partagées par les membres d'une communauté spécifique, mais en tout cas non fixées par un support normatif comme la notation dans la tradition savante occidentale³⁸. Je signale en passant que cette circonstance historique est aussi l'une des raisons pour lesquelles certains chercheurs ont cru pouvoir inclure le rock (si bien que le jazz d'ailleurs) au domaine des musiques traditionnelles.

En effet, on pourrait évoquer pour le rock la même catégorie d'« oralité seconde » dont parle Christian Béthune à propos du jazz : le rock serait donc « une pratique essentiellement orale qui ne se prive pas des potentialités de l'écriture et de l'enregistrement comme supports externes, sans leur accorder le primat ontologique³⁹ ». Or cette affirmation peut être mise en cause, et pour le jazz et pour le rock, notamment en ce qui concerne le support de l'enregistrement, dont la fonction n'est pas comparable à l'usage que ces musiques font de la notation : si l'enregistrement phonographique n'est pas *stricto sensu* nécessaire à l'apprentissage et à la transmission d'un répertoire dans ces genres musicaux, j'ai déjà montré que l'existence elle-même du jazz et du rock en tant que tels est profondément liée à une tradition basée sur la présence des enregistrements. Il est vrai par contre qu'un lien fonctionnel de ce type entre rock et notation musicale est absent.

En tout cas, il faut se garder d'associer la prévalence de la communication orale dans

38 Voir Gérard Le Vot, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*, Paris : Minerve, 2017, p. 20 : « Chanteurs et guitaristes apprenaient soit par observation et mimétisme gestuels de musicien à musicien, soit par *record copying* : l'apprentissage d'un morceau par l'écoute de son enregistrement. ».

39 Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », dans *L'Homme* n° 171-172, 2004, cité dans Pierre Carsalade, « Paris Transatlantique. Les débuts du free jazz en France, des années 1960 aux années 1970 : essai d'analyse anthropologique de relations musicales transatlantiques », Thèse de doctorat : ethnologie et anthropologie sociale : Paris, EHESS, Janvier 2011, p. 115.

l'univers du rock avec la pratique autodidacte, par exemple en faisant de l'une la conséquence de l'autre : même si beaucoup de musiciens de rock se sont formés de manière autodidacte, cela ne représente pas une règle ni une condition nécessaire pour faire du rock ; par ailleurs, plusieurs musiciens de rock ayant reçu une formation musicale « classique » dans le milieu scolaire ont choisi de se passer de la notation dans leur travail. Le fait que les pratiques musicales liées au rock n'aient pas fait l'objet — jusqu'à présent — d'une pédagogie encadrée et structurée telle qu'elle existe pour la musique savante, n'en fait pas non plus des pratiques autodidactes ⁴⁰.

Comme je l'ai déjà souligné, d'un point de vue formel le rock est caractérisé par des choix stylistiques qui normalement ne privilégient pas la complexité formelle, harmonique, de contrepoint et d'articulation (nuances, variations dans l'agogique, différents modes de jeu, etc.). Comme le « focus » du discours musical est souvent centré sur d'autres éléments que ceux listés (le *groove*, le timbre, etc., des éléments qui ne peuvent pas être véritablement codifiés par les outils de la notation classique), l'utilité la notation est mise en cause dès le départ. Comme l'affirme Monique Rollin :

Rien n'est interdit dans l'élaboration d'une œuvre rock ou électro-acoustique, conçue sans l'application des principes habituels de composition. Le musicien de rock cherche son langage dans le choix même du matériau sonore. Toutefois, il s'en tient plutôt à un ensemble d'usages, de modèles, d'influences, de clichés, de formes typiques et par ailleurs, il intègre des éléments aléatoires ou improvisés.

Ces musiques, qui privilégient la matière sonore par rapport à l'organisation des sons, mettent en cause le principe même du son musical tel qu'il ressort de la voix chantée ou des divers instruments. Renonçant à l'idée de note, elles lui substituent celle de matériau : objet sonore ou son synthétique parfois proche du bruit ⁴¹.

Avant de parler de son, concentrons-nous sur la structure des morceaux de rock, à laquelle Rollin fait référence en parlant de « modèles, influences, clichés, formes typiques ». La notion de structure doit être entendue, ici, comme un champ de possibilités. Par exemple, si l'on considère un morceau de rock'n'roll basé sur une grille de blues de douze mesures, sa structure est constituée par la grille harmonique elle-même (rapport entre les différents accords et emplacement des accords eux-mêmes dans la grille), par la ligne mélodique, par le tempo et l'articulation rythmique de base, ainsi que par les éventuelles paroles. De leur côté, l'articulation spécifique des différentes parties instrumentales ainsi que les choix interprétatifs n'ont pas besoin d'être fixés de manière immuable : tant qu'ils répondent à l'éventail de

40 Voir Fabien Hein, « Le monde du rock en Lorraine », Thèse de doctorat : sociologie : Metz, PIEMES, 2004, p. 328-330.

41 Monique Rollin, « À propos du rock et de la musicologie », dans Gourdon (1994), p. 60-61.

possibilités expressives prévues par le code du style (implicite mais reconnu par la communauté des musiciens) et tant qu'ils ne contredisent pas les éléments de la structure évoqués auparavant, ces aspects peuvent être laissés à la liberté des interprètes, qui décident individuellement ou en groupe — mais toujours sans besoin de les écrire — comment les expliciter.

L'exemple que je viens de présenter peut être élargi à un niveau encore plus général : un musicien de rock peut expliquer à ses partenaires comment jouer une composition originale de manière totalement orale, une tâche qui sera d'autant plus simple que cette composition repose sur des schémas préexistants et codifiés. Si ce musicien (imaginons que ce soit le guitariste du groupe) explique que le morceau en question est une chanson en *do* majeur dans le style du doo-wop, basé sur une grille répétée de quatre accords et avec un *middle eight* sur le quatrième degré qui fait la pendule avec le cinquième degré (un accord par mesure pendant le *middle eight*), les informations qui manquent aux musiciens à ce moment du travail concernent juste le nombre de répétitions de chaque section, les lignes mélodiques (normalement assez simples dans ce style), le tempo, et de savoir si le troisième accord dans la grille des quatre est un accord de *ré* mineur ou de *fa* majeur. À part cela, le batteur saura qu'il doit jouer un accompagnement ternaire sur la cymbale avec des *backbeats* de caisse claire sur le deuxième et quatrième temps de chaque mesure, le pianiste jouera vraisemblablement un ostinato de croches (toujours ternaires) à la main droite (accords de deux ou trois notes), le bassiste jouera les fondamentales des accords sur les premiers temps de chaque mesure. Une fois expliquée la mélodie vocale au chanteur le jeu est fait. Chaque musicien connaîtra la marge de liberté «présupposée» par le style et pourra rajouter sa « touche personnelle » au cadre que l'on vient de décrire (breaks de batterie, notes de passage ou petites contre-mélodies pour les instruments mélodiques, variations de la mélodie pourvu qu'elle reste reconnaissable et qu'elle ne s'oppose pas à l'harmonie, etc.).

C'est là un processus d'apprentissage et de travail collectif qui peut être mis en place grâce à l'existence d'un code détaillé reconnu et d'un patrimoine de connaissances musicales partagées. La même méthodologie ne pourrait pas être envisagée pour expliquer le plus « orthodoxe » des menuets classiques : même s'il s'agit d'un genre soumis à de règles assez strictes, le menuet s'est historiquement développé au sein d'une tradition qui s'appuie sur la notation comme moyen de création et d'apprentissage.

* * *

La relation entre musique rock et technologies d'amplification et d'enregistrement, une relation qui représente un trait constitutif du rock lui-même, est à son tour un élément très

important en ce qui concerne la méthodologie de création et d'apprentissage au sein de cette musique. Plusieurs conséquences résultent en effet du croisement entre ces répertoires et ces technologies.

Tout d'abord, la possibilité de fixer sur un support phonographique non seulement les « produits finis » (chansons, morceaux instrumentaux, albums destinés à la distribution) mais virtuellement aussi toutes les étapes ayant pu amener à ces « produits finis » (idées de *riffs*, grilles d'accords, *grooves* d'accompagnement, extraits de répétitions, morceaux en phase de pré-production, etc.), cette possibilité donc constitue un efficace outil d'aide-mémoire ainsi qu'une sorte de « carnet de notes » pour les musiciens de rock. Rien que pour ces deux fonctions pratiques, l'outil de l'enregistrement phonographique peut remplacer dans plusieurs circonstances celui de la notation musicale.

Deuxièmement, l'importance accordée dans le rock aux enregistrements phonographiques permet aux artistes de concentrer leur focus créatif sur les éléments qui ne peuvent être représentés qu'à travers leur fixation directe sur ces supports (le grain de la voix, l'approche personnelle du timbre instrumental ou du *groove*, etc.). Cet aspect du rock (que l'on retrouve aussi dans le jazz, même si c'est sous une approche différente historiquement vis-à-vis de la technologie d'enregistrement) rend compte de la théorie, élaborée par Caporaletti, selon laquelle les musiques afro-américaines se sont constituées sur le principe audio-tactile tel que le définit la « codification néo-auratique » (le statut central accordé aux enregistrements en tant que références bâtissant le corpus d'un répertoire).

D'un point de vue philosophique, et pour être ontologiquement précis, il faudra aussi rappeler les observations de Theodore Gracyk (1996), pour qui l'« épaisseur ontologique » du rock est différente selon que l'on parle de chansons plutôt que d'albums. En d'autres termes, d'une part la notion de chanson — ou morceau — de rock peut être réduite à sa structure, c'est-à-dire à son schéma mélodique, rythmique, harmonique, auquel se rajoutent des paroles éventuelles, l'instrumentation et l'arrangement spécifique. Indépendamment du média choisi pour véhiculer ce modèle (notation plus ou moins « traditionnelle » et détaillée plutôt qu'explication orale), la structure, à ce niveau ontologique, est ce qui nous permet de reconnaître tel ou tel morceau de rock quand il est repris en dehors du contexte de son enregistrement originel : si n'importe quel groupe ou artiste (que ce soit une brass band ou Paul McCartney lui-même) joue une reprise de *Let it be*, tout le monde y reconnaît *Let it be* et non pas un autre morceau, parce qu'il reproduit le schéma harmonique, mélodique et rythmique de cette chanson des Beatles de manière reconnaissable.

D'autre part, la version d'un morceau de rock enregistrée sur disque (ou sur n'importe quel

autre support phonographique ou audiovisuel) et présentée comme l'*original* du morceau lui-même (cas typique : la première version d'une chanson publiée sur un album) intègre au *text* d'autres informations que celles mentionnées plus haut. Ces informations concernent les différents traits interprétatifs qui caractérisent *cette* performance spécifique (timbre, *feeling* rythmique, expressivité, etc.), ainsi que le « son » du morceau (type d'enregistrement, mixage, mastering) : comparé au modèle schématique de la structure, l'enregistrement est donc plus *épais* ontologiquement ⁴².

Il est donc important de reconnaître la différence entre ces deux niveaux ontologiques, notamment afin de concevoir une méthodologie analytique du rock : si d'une part il n'est pas interdit de recourir aux outils d'analyse issus de la tradition classique (après tout, le rock utilise assez souvent un vocabulaire proche de cette tradition), d'autre part une approche de ce type risquerait de négliger les éléments qui ne peuvent pas être réduits à un schéma tel que celui de l'harmonie ou de l'analyse rythmique traditionnelles, alors que ces éléments constituent souvent le point d'intérêt majeur dans le rock.

En outre, la possibilité d'aborder le processus de création à l'aide de la technologie d'enregistrement suivant toutes ses étapes, le fait que le « son » de chaque musicien contribue à définir l'identité finale du morceau enregistré de manière parfois aussi importante que l'idée du compositeur individuel, les contraintes du travail en studio d'enregistrement (notamment le fait que ce soit un travail qui impose la présence simultanée de plusieurs personnes : le compositeur du morceau, qui souvent est aussi musicien du groupe, les interprètes, les techniciens, les producteurs), tout cela aboutit à un type de création collective, ou en tout cas de création où la dimension collective est présente à plusieurs niveaux.

Dans ce cas aussi la comparaison avec le modèle traditionnel de création « classique » est très parlante : selon ce modèle, le compositeur (individuel) crée une œuvre sur partition qui représente le modèle (fini) pour toute performance de l'œuvre elle-même. Dans le rock, l'œuvre « finie » est l'enregistrement phonographique, et avant d'arriver à ce terme du processus créatif les rôles respectifs des différents « acteurs » (compositeurs, interprètes, techniciens, producteurs) sont beaucoup moins définis et hiérarchisés. De plus, la dimension collective de la création intéresse aussi — et pour les mêmes raisons — le moment de l'apprentissage. Le « métier » du rock au sens large est un ensemble de compétences qui se forment au fur et à mesure en collaboration avec d'autres « acteurs » et dans le cadre

42 Concernant l'ontologie de l'enregistrement, en plus de Gracyk (1996) p. 20-21, voir aussi : Roger Pouivet, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010 ; Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris : Hermann, 2017 ; Chris Cutler, « Loops, Memories, and Meanings », dans Julien et Levaux (2018).

d' « environnements » spécifiques (le studio d'enregistrement, la salle de répétition). Au-delà des spécialisations individuelles, il est difficile de trouver un musicien de rock qui soit juste un interprète ou juste un producteur, la norme étant un mélange de compétences.

1.3 Approche sociologique

1.3.1 Perspective méthodologique : la question du public, le « discours sur le rock » et le rock comme « représentation sociale »

Comme dans tout autre répertoire, aussi dans le rock on peut remarquer un effacement des frontières entre musique et vie sociale. Comme le remarque Vincent Dubois,

C'est plutôt dans la structure et l'activité du monde social qui le constitue qu'il faut chercher la définition du rock. Constitué par l'ensemble des acteurs engagés dans la production du rock sous ses différentes formes [...], ce monde est traversé par de fortes concurrences et d'incessants changements. Il est cependant assez stable pour maintenir ou reconstituer sous de nouvelles formes un genre dont on annonce régulièrement la mort ⁴³.

Le discours sur le rock, que l'on peut étudier surtout à partir de la presse spécialisée ou des émissions consacrées au rock, a toujours été caractérisé par une approche globale de ce genre de musique. Selon cette approche le rock est bien-sûr une musique, mais ne peut pas être conçu indépendamment de son public, des codes vestimentaires, des idéologies, des attitudes, etc.

Avant de décrire le monde du rock, à savoir le groupe social qui s'identifie à la musique et à la culture rock, certaines réflexions méthodologiques s'imposent. Le rock a fait l'objet de nombreuses études sociologiques : il est donc important de faire le point sur le cadre théorique que je vais suivre. Ce chapitre présentera ainsi une discussion autour de différentes approches critiques, qui portera sur trois sujets principaux : la question du public du rock ; celle du discours sur le rock ; l'idée de rock comme *représentation sociale*.

43 Dubois, « Rock », dans De Waresquiel (2001), p. 555-556.

1.3.1.1 Le public du rock

L'idée que le public du rock constituerait la pierre angulaire du rock lui-même en ce qui concerne sa dimension sociale a été discutée par plusieurs chercheurs, parmi lesquels il faut mentionner Simon Frith et Richard Middleton, ainsi qu'Alessandro Carrera. Ce dernier auteur, dont les arguments n'ont pas toujours la rigueur scientifique des *popular music studies*, est tout de même intéressant en raison de sa relation proche avec *Rock In Opposition* : en effet, il exprime des positions assez répandues au sein de ce collectif mais rarement explicitées *in extenso*.

Indépendamment du poids que l'on estime devoir attribuer au public du rock pour définir ce qu'est le rock, il faut souligner avant tout que la correspondance entre une musique et son public ne peut pas être réduite à une simple relation de biunivocité (telle musique « appartient » exclusivement à tel groupe social et vice-versa) ou encore de déterminisme (l'appartenance à un groupe social « fait » que l'on écoute une musique spécifique et pas d'autres, ou vice-versa).

Richard Middleton (1990) a introduit dans les *popular music studies*, et spécifiquement en parlant des interactions entre musique et public, la notion très précieuse d'« articulation ⁴⁴ ». Middleton explique que la relation entre le *text* d'une musique et les sujets sociaux qui s'y identifient est toujours flexible, ouverte à plusieurs solutions possibles, complexe et articulée. Par exemple, si d'une part un groupe social peut s'approprier une musique parce qu'il s'y reconnaît, d'autre part cette musique n'est pas automatiquement réduite à un *status symbol* de ce même groupe social, elle garde une autonomie expressive qui va au-delà de son utilisation dans un contexte spécifique et qui lui permet un nombre virtuellement infini d'utilisations différentes.

Bien-sûr, il peut y avoir des rapports d'*homologie* entre les objets culturels (musicaux dans ce cas) et le contexte social, notamment là où le développement de certains objets culturels est favorisé par des structures existantes, par exemple de type idéologique ⁴⁵. Prenons le cas du rock psychédélique : il y a sans doute une correspondance entre d'une part la répétition en boucle de cellules rythmiques-harmoniques simples sur lesquelles les instruments solistes peuvent explorer différents paysages sonores, et d'autre part, une idéologie (celle du public du rock psychédélique) valorisant les idées de transe, de voyage intérieur et de dépassement de

44 La notion d'articulation, en relation à la question de l'identification socio-culturelle entre les différents genres musicaux et leurs publics respectifs, a été discutée par plusieurs chercheurs, parmi lesquels je citerai : Georgina Born (« Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities », dans Born et Hesmondhalgh (2000); et David Brackett (*Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland : University of California Press, 2016, p. 20-22).

45 Voir Middleton (1990), p. 10.

soi. Cependant, l'idée d'*homologie* ne correspond pas à celle de rapport biunivoque. Le rock psychédélique peut être écouté ou « utilisé » aussi selon des modalités différentes de celles qui étaient populaires à la fin des années 1960 ; en d'autres termes, il peut faire l'objet d'*articulations* différentes auprès du public.

En outre, des contraintes, ou pour le moins des contingences matérielles peuvent orienter le public vers un produit culturel, un genre ou sous-genre musical plutôt que vers d'autres. Souvent il s'agit de processus engendrés par la logique du marché et de ses lois. Cependant, ce ne sont pas des processus mécaniques : même dans le domaine du marché culturel on assiste à des phénomènes d'articulation, dans ce cas entre l'offre (venant de l'industrie culturelle) et la demande (venant du public). Sur ce sujet, Carrera s'exprime de la manière suivante :

Le consommateur n'est pas passif face aux *produits individuels* qui lui sont offerts. Il choisit, il exprime ses préférences, il décrète le succès d'un produit ou la disparition d'un autre. Cela signifie-t-il que son pouvoir est le même que celui de l'industrie culturelle ? Absolument pas. Producteur et consommateur sont les extrémités d'un processus économique lié par une médiation, et comme dans l'économie ce sera la médiation à diriger le processus. Le producteur et le consommateur deviennent des fonctions sociales de la médiation, ce qui signifie qu'elle-même, c'est-à-dire l'industrie culturelle, détermine la fourchette de produits qui sont offerts au choix. La liberté du consommateur est donc fictive [...] ⁴⁶.

L'analyse de Carrera me semble trop rigide dans son schéma isolant producteurs et consommateurs aux deux extrémités d'un flux, dont la médiation serait de la compétence exclusive de l'industrie culturelle. Même en admettant que consommateurs et producteurs soient deux groupes totalement distincts du point de vue social, qu'est-ce que l'on entend par « producteurs » ? Les musiciens ? Si c'était le cas il s'agirait d'une lecture simpliste des modes de production du rock, où plusieurs acteurs — dont des cadres des industries culturelles — interviennent dans le processus de création. En outre, qu'en est-il du public ? Peut-on réduire le public du rock à une masse de consommateurs ?

Le fait de consommer les produits culturels du rock ne représente qu'un aspect de la participation au monde du rock. Cette participation peut comprendre aussi — en ce qui concerne les membres du public — l'investissement individuel dans d'autres pratiques liées au

46 Alessandro Carrera, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*, Milan : Feltrinelli, 1980, p. 28 ; Texte original : « Il consumatore non è passivo di fronte ai singoli prodotti che gli vengono offerti. Sceglie, esprime le sue preferenze, decreta il successo di un prodotto o la scomparsa di un altro. Significa forse che il suo potere è equivalente a quello dell'industria culturale? Certamente no. Produttore e consumatore sono gli estremi di un processo economico collegato da una mediazione, e come nell'economia sarà la mediazione a collegare il processo. Il produttore e il consumatore diventano funzioni sociali in forza della mediazione, il che significa che è essa stessa, cioè l'industria culturale, a determinare il ventaglio di singoli prodotti che sono offerti alla scelta. La libertà del consumatore si rivela così fittizia [...]. »

rock (élaboration du discours sur le rock, pratique instrumentale, organisation d'évènements, etc.). À leur tour, ces activités peuvent amener le public constitué par les amateurs de rock à la lisière du contexte professionnel (donc de l'industrie culturelle), mais elles peuvent aussi devenir de véritables activités professionnelles. La dichotomie entre industrie culturelle et public du rock résulte donc d'une idée trop simpliste, le rock étant caractérisé par une forte osmose entre le milieu amateur et celui professionnel et entre le public et les producteurs.

En effet, la différence existant entre les différentes figures qui composent l'univers du rock (musiciens, diffuseurs, public, médias, producteurs, etc.) est souvent estompée. Un fois que l'on s'éloigne du *star system*, on se rend compte facilement que l'organisation du travail dans le rock n'est pas strictement compartimentée entre une série d'acteurs accomplissant des tâches spécifiques et distinctives, acquises à travers un parcours d'études institutionnalisées (une organisation de ce type se retrouve plus facilement dans le milieu de la musique classique, qui est forte d'une tradition plus ancienne aussi concernant la division du travail⁴⁷). Les « emplois du rock » sont caractérisés par beaucoup de flexibilité : les différentes compétences ne sont pas forcément acquises dans le milieu scolaire et en tout cas sont rarement mesurées sur la base de diplômes ou concours officiels.

Cela fait que la distinction entre acteurs différents, mais aussi entre public et artistes, amateurs et professionnels, est assez floue. Un fan de rock peut devenir manager plutôt que programmeur grâce à son investissement et à une compétence qu'il a acquise de manière empirique et non systématique ; la différence entre un musicien amateur et un musicien professionnel ne se mesure pas forcément sur la base de l'aptitude instrumentale (dans ce cas beaucoup de rock stars, toutes époques confondues, n'auraient jamais atteint le succès qu'ils ont eu). D'ailleurs, comme le souligne Peter Wicke :

C'est le rock qui a ouvert les studios à la grande vague des amateurs. Le professionnalisme spécialisé de l'ancien style, la routine des compositeurs-arrangeurs et des musiciens formés à la lecture de la musique ne sont plus adaptés aux nouvelles conditions, auxquelles les amateurs ont appris à s'adapter beaucoup plus rapidement et simplement⁴⁸.

47 Voir Hein (2004), p. 356 : « L'enquête [menée par Hein dans le monde du rock lorrain] a permis de souligner un continuum marqué entre les différentes figures du producteur de rock et celle de l'amateur de rock. Il n'existe pas de ligne de partage infranchissable entre ces deux types de figures. Au contraire, elles oscillent constamment de l'une à l'autre en fonction des situations. ». Hein souligne aussi que la professionnalisation dans le monde du rock n'est que la partie émergée de l'iceberg, presque l'exception dans un contexte d'amateurs qui, même s'ils souhaitent se professionnaliser, ne font pas du professionnalisme le but de leur engagement dans le rock. Voir *Ibid.*, p. 405 : « [...] l'attachement au rock prend deux formes cardinales. La consommation d'objets rock et la production d'objets rock. L'enquête montre que ces pratiques sont toujours l'œuvre d'une seule et même figure : l'amateur de rock. À hauteur de mon échantillon, cet acteur culturel, même s'il parvient en de rares occasions à professionnaliser son attachement au rock, reste un amateur. ».

48 Peter Wicke, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 22. Texte original : « It was rock that first opened the studios to the broad wave of amateurs. The specialised professionalism of the old style, the routine of composers and arrangers and musicians trained to

Pour comprendre le rock du point de vue sociologique on ne pourra pas se contenter d'analyser son public, puisque le public du rock n'est pas une entité immobile et homogène, ni un acteur recevant de manière purement passive le produit culturel « rock ». Il faudra donc examiner de plus près la médiation grâce à laquelle s'opère la communication entre les différents acteurs du monde du rock.

1.3.1.2 Le discours sur le rock

L'articulation des rapports entre musique et public dans le rock s'organise grâce à un important outil de médiation : le « discours sur le rock ». Avec cette expression on désigne la sédimentation historique des commentaires, écrits ou oraux, qui se sont tenus et qui se tiennent autour du rock. Cette sédimentation permet de remarquer au cours du temps la persistance de certaines idées, attitudes, certains mots, arguments qui s'affirment — selon des parcours spécifiques — alors que d'autres ont une existence plus éphémère.

Une fonction assez basique du discours sur le rock consiste à créer des compétences dans le domaine du rock. Comme on l'a vu précédemment, en général ces compétences ne se forment pas dans le cadre scolaire mais de manière empirique, et ne se figent pas en une distinction nette entre professionnalisme et pratiques amateurs. Comme l'illustre Fabien Hein :

[...] la manipulation de cet appareil de commentaires conduit l'amateur à affiner ses jugements esthétiques à la faveur d'opérations de sélection, de catégorisation et de hiérarchisation. Un travail de synthèse pouvant conférer progressivement à certains amateurs une position d'érudits ou de connaisseurs. Un statut qu'il leur est éventuellement possible de valoriser ensuite en tant que personne-ressource ou médiateur culturel [...] Ce glissement entre la figure du consommateur et la figure du médiateur résulte ici d'une grande familiarité avec la production artistique rock. L'amateur devient à son tour guide pour l'action d'autres acteurs ⁴⁹.

De manière plus générale, comme l'explique Philippe Teillet dans ses études sur les politiques du rock en France, le discours sur le rock organise la réponse sociale rencontrée par la musique rock, la relation entretenue par la partie de la société investie dans le rock avec les différentes manifestations du rock lui-même ⁵⁰. Cette relation se manifeste à travers une

read music no longer fitted into the new conditions, which amateurs learnt to adjust to much more quickly and simply. »

49 Hein (2004), p. 220.

50 Voir Philippe Teillet, « Le discours culturel et le rock, l'expérience des limites de la politique culturelle de l'État », thèse de doctorat : sciences politiques, Université Rennes I, 1992 ; « L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui », dans Darré (1996). Pour une perspective différente relative au discours sur le rock, voir

structure idéologique, mais aussi dans les éléments d'un code de comportement. Il serait cependant inexact de penser que l'idéologie et le code de comportement que je viens de mentionner soient des réalités unitaires dans l'univers du rock. Comme Teillet le souligne — à travers une analyse de la presse française spécialisée dans le rock — le discours sur le rock a connu des tendances tout à fait opposées.

Jusqu'à une certaine époque, environ pendant la décennie entre la fin des années 1960 et la fin des années 1970, le discours sur le rock a soutenu la légitimation culturelle de la musique rock et des phénomènes sociaux en relation avec elle ⁵¹. Le rock serait donc la véritable expression du temps présent selon cette perspective (une idée qui pendant les années 1970 a été soutenue explicitement par des personnalités telles que Paul Alessandrini, journaliste de *Rock & Folk*, et Chris Cutler, musicien et auteur de différents essais sur la *popular music* ⁵²). À cause de ses caractéristiques, le rock aurait droit à une place dans la sphère de la culture légitime. Cette approche se caractérise par une mise au premier plan des éléments du rock qui pouvaient être référés à la « culture cultivée » (références à la musique classique, à la littérature, etc.) et par une intellectualisation du discours sur le rock, malgré le « contrepoids » d'une volonté d'autonomie et d'une conscience identitaire contestant l'assimilation du rock au sein des autres pratiques culturelles légitimes.

Toutefois, vers la fin des années 1970 on assiste à un affaiblissement de la volonté de légitimer le rock dans le cadre de la culture « officielle », faisant écho à de phénomènes analogues dans le domaine proprement musical (l'émergence du punk et le rejet des velléités savantes dans le rock). Cette inversion de tendance du discours sur le rock répond à une exigence (sans doute paradoxale sous certains aspects) de retour à ce qui est perçu comme l'« orthodoxie » du rock, musique contre-culturelle voire même anti-intellectuelle, musique « de rébellion », de divertissement et non pas de réflexion, musique « du corps » et non pas « du cerveau ».

[...] en se réclamant des fondements du champ, ils [la nouvelle génération de journalistes de *Rock & Folk*] en ont favorisé l'affaiblissement de la légitimité.

Alessandro Carrera (1980, p. 37-38) : l'auteur souligne le poids de l'industrie musicale dans l'orientation du discours lui-même et critique le fait qu'une approche sans médiations de la musique soit presque « remplacée » par le discours, qui crée une représentation indirecte et fictive de la musique.

51 Voir aussi Wicke (1990), p. 2-3. Pour une discussion plus approfondie autour du problème de la « culture légitime » voir Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. Londres : Methuen, 1979, p. 8-11. Voir aussi Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago : University of Chicago Press, 2002, p. 7-12 : l'auteur soutient que la légitimation du rock a été relativement rapide grâce au précédent historique d'une musique ayant revendiqué le statut d'art intellectuel et « à part entière », le jazz des années 1940. L'ouvrage de Gendron offre une chronique détaillée du « discours sur les musiques populaires » (rock, mais aussi jazz et musique de cabaret), notamment en traçant l'histoire du rapport entre la culture savante et la culture populaire à travers les témoignages de la presse.

52 Concernant le travail d'Alessandrini, voir Teillet, (1992), p. 118-120.

C'est, en effet, dans le respect de cette « vérité » du rock qu'il deviendra difficile de s'exprimer sur le rock selon un style savant et rigoureux. [...] Alors que la logique de l'adaptabilité culturelle par une allégeance de plus en plus sensible aux normes de la culture scolairement légitimée, avait marqué les premières années de ce journal, celui-ci semble être retombé en enfance, du moins en adolescence, dans le cours des années quatre-vingt ⁵³.

J'aborderai ultérieurement les conséquences pratiques de cette « contre-réforme », mais il est important ici de souligner d'une part le poids du discours sur le rock, d'autre part le fait que ce discours est sujet à des métamorphoses. Indépendamment de son orientation idéologique, le discours sur le rock a pu gagner au cours des décennies une autonomie importante par rapport au *text* (la musique). Je renvoie une fois encore aux réflexions de Teillet à ce propos : « [...] la sédimentation de commentaires sur le rock a fourni un ensemble d'énoncés qui s'est peu à peu imposé à tout commentateur et qui tirent leur force moins d'une référence à la nature du rock, que de leur inscription dans la tradition du discours ⁵⁴. ». Et encore : « C'est donc ce nom (rock) qui va symboliser l'unité relative de l'idée qu'il contient. En revanche, l'histoire culturelle de la seconde moitié du vingtième siècle rend compte d'une série de phénomènes (dits "rock") qui eux, en tant que phénomènes, ne présentent pas cette unité ⁵⁵. ».

Du point de vue de ses traits idéologiques, qui à leur tour se confondent avec ses traits formels et stylistiques, il existe dans le discours sur le rock différentes tendances — dont aucune n'est jamais tout à fait « morte » — qui fonctionnent comme les extrêmes d'une polarité. Le discours sur le rock organise les comportements sociaux de ce que j'appelle le monde du rock (voir chapitre 1.3.2) selon un réseau de possibilités, et non pas selon une seule ligne directrice.

1.3.1.3 Le rock comme représentation sociale

Tout en reconnaissant la validité scientifique de la notion du discours sur le rock, notamment en ce qui concerne une approche des sources journalistiques et documentaires concernant le rock (ce qui correspond à la méthodologie de Teillet), j'observe que cette notion n'arrive à rendre compte que du *verbe*, c'est-à-dire de ce qui — dans les interactions sociales relatives au rock — est susceptible d'être verbalisé, d'être communiqué verbalement. Si l'on veut élargir la vision au-delà des manifestations verbales sur le vécu social concernant le rock,

⁵³ Teillet (1992), p. 168.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 208-209.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 214.

il va falloir recourir au concept de *représentation sociale*.

Le travail du psychologue social Jean-Marie Séca peut nous aider à comprendre ce concept et à l'utiliser de manière profitable. Dans son ouvrage *Les musiciens underground*, Séca affirme que « Les éléments *affectifs, iconiques, musicaux, para-verbaux*, forment des entités sémantiques figuratives qui font partie d'une *représentation sociale* (= *RS*) et demeurent en forte liaison avec sa *dimension linguistique* (textes, croyances, connaissances). Un genre musical est une *RS*⁵⁶. ». Ce bref passage condense plusieurs aspects relatifs à la problématique de la sociologie du rock et des genres musicaux en général, notamment la valeur *sémantique* des éléments constituant les représentations sociales, ainsi que l'idée de genre musical comme entité à la fois *mixte* (donc pas réductible à l'une ou l'autre de ses composantes, textuelles ou contextuelles) et intimement sociale, basée donc sur des valeurs et des objets partagés.

Séca parle d'une *dimension linguistique*, que l'on pourrait faire correspondre au *verbe*, c'est-à-dire au *discours* traité par Teillet, ou bien au champ de possibilités dont le *discours* est la manifestation concrète. Cette *dimension linguistique* se rajoute à d'autres éléments qui ne peuvent pas être *verbalisés* mais qui intègrent l'idée de genre musical. Ces éléments comprennent sans doute le *text* d'un genre musical, à savoir la musique elle-même, mais aussi les attitudes, l'imagerie, la gestuelle, qui sont toujours — ou presque — inséparables du *text* dans la conscience collective.

En examinant les composantes d'une représentation sociale, et dans le cas spécifique des genres musicaux, il faudra insister, plus que Séca ne le fait dans le passage cité, sur l'idée de la fusion de ces composantes et non simplement de leur somme. Autant le comportement d'un public peut être partiellement déterminé par la nature formelle de la musique qu'il écoute (pensons aux différents styles de danse et à leur relation avec le rythme des musiques par lesquelles ils sont accompagnés, ou tout simplement à la réponse corporelle du public face à l'impact rythmique mais aussi au timbre et au volume de musiques telles que le métal ou le punk), autant la musique, loin d'être une construction aseptique de fréquences et de durées, traduit par les sons des gestes, des attitudes, des images⁵⁷. Naturellement, en parlant de « traduction » du contexte dans le *text* ou vice-versa, je tiens compte des processus d'articulation dont cette « traduction » peut faire l'objet : en d'autres termes, il ne s'agit absolument pas de simples rapports biunivoques⁵⁸.

56 Séca, *Les musiciens underground*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 97.

57 Pour avoir une idée de la multiplicité de liens neurologiques entre musique et langage, musique et mouvement, musique et émotivité, voir Oliver Sacks, *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, New York : Alfred A. Knopf, 2007.

58 Concernant la relation de type non déterministe entre style (musique) et genre (représentation sociale), voir aussi Brackett (2016), p. 4 : « les « effets » du genre ne peuvent être rattachés à la « cause » du style musical

Il existe un nombre infini d'exemples tout au long de l'histoire de la musique qui pourraient venir à l'appui de ma dernière affirmation ; l'un des meilleurs dans le cadre du rock est sans doute celui de Prince. L'artiste de Minneapolis représente en effet un cas où la réciprocité entre *text* et contexte est exemplifiée de manière évidente et, je crois, consciente. Depuis ses débuts à la fin des années 1970, la production musicale de Prince a toujours été associée (aussi pour des raisons promotionnelles) à un univers visuel très soigné (vidéoclips et travail de scénographie lors des tournées). Cet univers nous a transmis à son tour l'image, excessive mais non dénuée de profondeur, du « personnage » Prince, une image faite de *glamour*, promiscuité sexuelle, spiritualité, aventure, ironie ; une image qui s'exprime à travers tout un répertoire de pas de danse, d'expressions du visage, de vêtements, de décors, d'interactions avec les autres musiciens, de gestes, d'attitudes, de références à la culture afro-américaine en général et à celle du funk en particulier.

Mais la musique elle-même de Prince est une émanation de son « personnage ». Non seulement ses morceaux sont souvent remplis de renvois à une sphère dramatique qui va au-delà de la musique (notamment grâce à la formidable plasticité de sa voix, qui se transforme à travers mille nuances de prononciation visant à nous décrire le « scénario » ou l'atmosphère de chaque passage), mais l'extra-musical arrive à déterminer l'organisation syntactique des morceaux eux-mêmes. Par exemple, le cri déchirant poussé dans *Darling Nikki* (à 2:37), interrompant le jeu de tous les instruments, peut être interprété comme le geste scénique d'un personnage qui « vole » le devant de la scène aux autres acteurs (les autres instruments) une fois arrivé au maximum de l'excitation sexuelle décrite par les paroles et « crée » pendant les minutes précédents. Le même procédé est utilisé (cette fois avec un « cri » de guitare) dans *Purple Rain* (à 3:46), dans ce cas pour annoncer l'apothéose finale, avec la sensation d'une libération du regret évoqué dans la première partie de la chanson. Ou encore, l'idée d'une marche inexorable et en même temps d'une purification spirituelle est à la base de *The Cross*, et l'arrangement et la production de ce morceau traduisent ces images à travers une orientation musicale linéaire (essentiellement un seul long crescendo) où les différents instruments se rajoutent comme des pèlerins derrière un prophète (au début du morceau on entend de loin seulement la voix et la guitare de Prince, ici dans un de ses habituels moments messianiques)⁵⁹.

L'intérêt de cet exemple particulièrement parlant de Prince réside dans le fait qu'une conception dramatique aussi bien qu'un tout simple renvoi à un geste ou à une attitude

dans une relation directe et univoque ». Texte original : « the “effects” of genre cannot be traced to the “cause” of musical style in a direct, one-to-one relationship. ».

59 Concernant les morceaux cités de Prince, *Darling Nikki* et *Purple Rain* ont été publiés sur *Purple Rain*, Warner Bros., 25110-1, 1984 ; *The Cross* a été publié sur *Sign 'O' The Times*, Warner Bros., 25577-1, 1987.

peuvent non seulement représenter des détails superficiels dans l'articulation d'un morceau, mais aussi contribuer de manière déterminante à la composition d'une œuvre ou à l'organisation de tout un répertoire ⁶⁰.

Les éléments énumérés par Séca comme composantes d'une *représentation sociale* et, plus spécifiquement, d'un genre musical, sont en tant que tels l'objet d'interactions sociales et en même temps la base pour la distinction entre un genre musical et un autre. Prenons un cas concret : le reggae. En tant que *représentation sociale* le reggae est caractérisé en même temps par un style musical (instrumentation, modes de jeu, clichés rythmiques et mélodiques, etc.), par des traits historiques (le développement en Jamaïque, le croisement entre la musique traditionnelle jamaïcaine et les technologies d'enregistrement moderne), par un code vestimentaire (*dreadlocks*, vêtements de couleurs vives, etc.), par des coordonnées idéologiques et spirituelles (la religion rastafari, l'anti-impérialisme), et par des comportements et des activités (l'attitude calme et relaxée, qui est transposée aussi dans le style de danse et qui peut être recherchée à travers la consommation de marijuana). Par contre, si l'on considère le heavy metal, d'autres caractéristiques (souvent opposées à celles du reggae) lui seront propres en tant que *représentation sociale*, mais il s'agira toujours de caractéristiques qui font l'objet d'un processus (ou de différents processus) de communication dans un groupe social. Or, le groupe social du reggae, tout comme celui du heavy metal et de tout autre genre musical, comprend autant un public que des artistes.

On pourrait résumer ces dernières considérations en disant que les éléments propres de toute représentation sociale intéressent la totalité des acteurs impliqués par la représentation sociale elle-même : les musiciens, le public, mais aussi les journalistes, les organisateurs de spectacles, les producteurs, les techniciens, etc. Pour banale qu'elle puisse paraître, cette affirmation tend à être sous-estimée dans les études qui se concentrent sur les réponses et les comportements du public. Sans doute le degré d'intentionnalité, d'auto-conscience, de rationalisation vis-à-vis par exemple des attitudes gestuelles associées à un genre musical spécifique peuvent changer selon que ces attitudes gestuelles sont mises en acte par un artiste (conscient de ce qu'il fait et de pourquoi il le fait) ou par son public (qui agit de manière peut-être plus instinctive, en imitant l'artiste ou en tout cas en réaction à des stimuli provenant de la musique et de l'imaginaire qui l'accompagne). Toutefois, au-delà des médiations et des articulations individuelles ou propres des groupes spécifiques, l'important est de reconnaître qu'il existe dans chaque genre musical une communication entre artistes et publics (et les autres acteurs déjà mentionnés), une communication basée sur des manifestations concrètes et

⁶⁰ Concernant Prince et la rencontre de la dimension gestuelle et de la dimension technologique dans sa musique, voir aussi Le Vot (2017), p. 37-39.

spécifiques des composantes de la représentation sociale.

Le fait de choisir un tel code esthétique, une telle manière de danser, une telle musique plutôt que d'autres, reconnaît implicitement à ces « objets » une valeur supérieure (ou du moins différente) vis-à-vis d'autres appartenant à des représentations sociales différentes. Cela est possible grâce à la nature *sémantique* qu'avec raison Séca attribue à ces mêmes objets (et aux autres éléments des représentations sociales). Tout en reconnaissant les risques liés à la notion de sémantique dans un contexte à prévalence non verbale tel que celui de la musique, ces objets sont bien des référentiels, ils *signifient quelque chose* et non pas quelque chose d'autre. Le « quelque chose signifié » ne doit pas nécessairement être un référent individuel et spécifique mais peut, selon les modalités de la signification symbolique, être un champ de référents possibles ⁶¹.

Que signifient les *tight grooves* de James Brown ou de Prince, leurs cris rauques, leurs vêtements kitsch, leurs allusions sexuelles, leurs pas de danse, leurs interactions avec le public en concert ? Certainement ces éléments renvoient aux images d'une vitalité presque incontrôlable, à l'extase de la danse, à la culture du gospel, au sentiment d'appartenance à la communauté afro-américaine, avec toutes ses traditions). Bien sûr cette liste pourrait être complétée, mais il faut reconnaître aussi qu'elle a des limites précises, et que de nombreuses significations n'appartiennent pas à l'univers de la musique funk (ici évoqué grâce à l'exemple de Prince et James Brown), mais à d'autres univers musicaux. Si l'on considérait le punk, par exemple, les « valeurs » véhiculées par la musique seraient différentes : celles du nihilisme, de la violence, de l'aliénation, du refus du « beau », etc. C'est donc ce côté sémantique qui assure aux représentations sociales la possibilité de faire l'objet de jugements de valeurs et d'être distingués l'une de l'autre, ce qui se produit de manière évidente dans le cas des genres musicaux.

Je souligne à ce propos qu'une conséquence de tout ceci est que la distinction entre les genres musicaux est une distinction entre des représentations sociales qui englobent de manière constitutive un ensemble d'éléments hétérogènes, parmi lesquels la musique (le *text*) se trouve dans une position d'égalité avec les autres éléments. Ce dernier point sera à la base de mes réflexions sur le rock expérimental et sur son potentiel médiatique dans les parties suivantes de la thèse ⁶².

61 Voir aussi, à propos de la « sémantique des musiques actuelles », Wicke (1990), p. 68.

62 Une perspective partiellement similaire à celle de la représentation sociale proposée par Séca est celle de Lawrence Grossberg (« Another boring day in paradise : rock and roll and the empowerment of everyday life », dans Frith (2004 II), p. 321), qui propose la notion similaire de *rock and roll apparatus*. Ce chercheur arrive à affirmer qu'« une musique donnée existe en tant que « rock and roll » pour un public seulement quand elle est située dans un assemblage plus large que j'appellerai « l'*apparatus* du rock and roll. » (texte original : « I want to suggest that a particular music exists as 'rock and roll' for an audience only when it is located in a larger assemblage which I will call 'the rock and roll apparatus'. »).

1.3.2 Le monde du rock

Le monde du rock est une réalité complexe qui ne cesse de fasciner les chercheurs en sciences sociales. Philippe Teillet nous propose une très bonne synthèse des raisons expliquant cette fascination :

Ambiguïté du rock : musique de la jeunesse et bientôt quadragénaire, pratique de l'immaturité devenue profession, art instinctif et objet d'un discours de plus en plus complexe à mesure qu'il semble se libérer. Cet art qui hésite à se reconnaître comme tel, qui souhaite tenir caché, pour ne pas dire nier, ce qu'il contient de sublimation, oblige sans cesse à distinguer sa vérité esthétique de sa vérité sociologique ⁶³.

J'essayerai à présent de présenter cette « vérité sociologique », de définir ce que l'on peut concrètement entendre par l'expression de monde du rock.

Dans le chapitre 1.3.1 j'ai expliqué mon approche méthodologique des questions portant sur la sociologie du rock. Cette approche est basée sur l'idée que les genres musicaux sont des représentations sociales, et reconnaît le poids important du *discours* dans les attitudes des groupes sociaux vis-à-vis des différentes musiques. À présent, la question à laquelle il faut répondre est donc : quelles sont les caractéristiques spécifiques de la représentation sociale du rock ?

Au vu, principalement, des évolutions historiques dont le rock et ses publics ont fait l'objet, il s'avère à présent extrêmement difficile de donner une réponse nette à cette question. Patrick Mignon fait la synthèse de la complexité de cette tâche dans le passage suivant :

Si le rock existe, c'est parce qu'il se reproduit à travers des routines et des discours, du travail concret et du travail de représentation, à l'intérieur des mondes sociaux du rock. On peut, ainsi, partir ici de l'existence d'une revendication « rock », autour de laquelle divers acteurs sociaux collaborent pour produire des œuvres « rock ». Les croyances, les pratiques musicales, les investissements affectifs ou économiques qui se font au nom du rock se traduisent par une succession d'interactions sociales génératrices de rapports sociaux réguliers. [...] Pourra-t-on alors parler d'une culture rock ? [...] si une culture existe, elle ne peut être elle-même que le résultat d'un processus. [...] La culture rock sera le processus par lequel sont produites « *des compréhensions partagés* » à propos d'une condition commune, afin d'agir collectivement, c'est-à-dire ici, pour produire un disque, monter un groupe, passer ses week-ends ou donner un sens à l'expérience adolescente. [...] La culture rock peut s'entendre [...] comme une « communauté imaginée » : elle se construit à partir d'une pluralité de cultures ou de sous-cultures entrant en relation entre elles, dans le cadre d'interactions effectives ou en référence à des semblables réels ou imaginaires par le biais des représentations véhiculées par les différents moyens de communication (médias

63 Teillet (1992), p. 432.

audiovisuels ou livres et journaux) ⁶⁴.

Mignon souligne ici que d'une part le développement d'un noyau social autour de la musique rock (ce qu'il appelle la « culture rock ») ne peut avoir lieu qu'en tant que processus. D'autre part, il remarque que ce processus est caractérisé par une intentionnalité spécifique : les acteurs dans le champ du rock agissent « au nom du rock », ils sont donc liés à un ensemble d'activités orientées vers la production d'artefacts culturels reconnus comme « rock ».

Je partage cette idée pour laquelle l'action de création et/ou de consommation des artefacts culturels « rock » détermine la « culture rock » elle-même. On pourrait dire, sous forme de slogan, qu'« on est rock si on fait du rock ». Je suis conscient des critiques qu'un principe si vaste pourrait soulever, de critiques qui ont été formulées aussi à propos du travail de Hein, lequel constitue avec Mignon un point de repère important pour mon approche :

De nombreux travaux de sociologie de la réception ont montré qu'un goût pour une pratique, qui peut ici se manifester objectivement par l'achat de disques ou de places de concerts de musiques dites « rock », ne se traduit pas nécessairement par un affichage public de ce goût selon le sexe ou l'origine sociale des pratiquants [...]. Autrement dit, si le recours à l'autodéfinition n'est pas en soi un "mauvais" choix, il suppose néanmoins d'avoir connaissance des limites qu'il implique, quitte à se restreindre à l'étude des fans déclarés du rock ⁶⁵.

Bien-sûr, il y a des cas où la création et la consommation d'artefacts rock restent des activités « silencieuses », sans un véritable impact sur le plan social. Ce qu'il est important de retenir toutefois est qu'il existe *dans tous les sous-groupes* du monde du rock (musiciens, public, média, producteurs, etc.) des manifestations où l'investissement personnel vis-à-vis du rock est communiqué et arrive à engendrer un impact social conséquent.

Le principe rapporté plus haut (« on est rock si on fait du rock ») contribue en effet à relativiser le débat concernant l'*identité* des « gens » du rock (l'ensemble des acteurs — public, musiciens, producteurs, journalistes, etc. — qui créent le monde du rock), un débat qui a vu diverses théories parfois contradictoires émerger au cours des dernières décennies (le rock comme musique de la jeunesse, ou d'une sous-culture, ou de la contreculture, etc.). Si le focus de la recherche, abandonnant l'appartenance identitaire, se déplace sur la *praxis*, conçue comme ensemble organique d'actions et de pratiques, une description alternative du monde du rock devient alors possible.

La *praxis* se focalise autour d'objets, de *choses* (selon la définition de Fabien Hein). Parmi ces *choses*, la musique tient sans doute un rôle central. Hein lui-même fait de la musique le

64 Mignon, « Rock et rockers : un peuple du rock ? », dans Darré (1996), p. 78-79.

65 Rémi Deslyper, « HEIN Fabien, 2006, Le monde du rock. Ethnographie du réel », Compte rendu, 13 avril 2009. <http://www.ethnographiques.org/2009/Deslyper>. Dernier accès le 26 juillet 2016.

point de départ de son étude sociologique :

Le monde du rock procède d'une activité de production. Il s'est stabilisé autour de trois grandes choses : la musique — entendue au sens de la réalisation d'une performance — le concert et le disque. [...] C'est à partir de ces choses que le rock acquiert « cette rassurante visibilité de la matière que la statue possédait d'emblée ». C'est également à partir d'elles qu'il est possible de saisir l'épaisseur du monde qui les crée, qui les mobilise et qui les relie. Car chacune de ces choses permet de retracer un chemin menant à une pluralité d'intermédiaires ayant rendu sa production effective. Un chemin circulant constamment entre humains et choses ⁶⁶.

L'articulation qui permet le passage des *choses* (tout d'abord de la musique) au domaine social trouve dans la pratique instrumentale sa pierre angulaire. Je me réfère encore une fois aux observations de Hein :

[La pratique instrumentale] conduit à établir un rapport direct à la production musicale ainsi qu'à l'ensemble des médiateurs qui la rendent possible. Ce faisant, elle produit simultanément du musical et du social. C'est-à-dire qu'elle participe d'une construction identitaire individuelle et collective au même titre qu'elle contribue à faire exister le monde du rock. Or, le monde du rock est un monde mixte. Reliant humains et objets dans des chaînes innombrables et mouvantes. Un monde d'objets dotés de pouvoir sur les humains. Des objets encourageant inlassablement les humains à produire de nouveaux objets ⁶⁷.

L'action, la *praxis* qui détermine le monde du rock est donc toujours en rapport avec des objets (*choses*) et elle a à la fois une dimension individuelle (goût, engagement personnel, ce que Hein définit comme le *faire*) et une dimension sociale (*faire ensemble*). Les *choses* acquièrent du sens grâce à la médiation du *faire* et du *faire ensemble*.

Je fais l'hypothèse que le monde du rock tient car il se compose d'acteurs nourrissant un goût pour le rock ainsi que pour les activités artistiques ou culturelles qui lui sont associées. Ce goût repose sur un « faire ». Ce qui suppose un engagement, un apprentissage et un entraînement du corps. Ce goût repose également sur un « faire ensemble », soit une relation avec des choses. Ce qui suppose une capacité à saisir un certain nombre de ressources, à se laisser saisir par elles, à en éprouver les effets, puis à en produire à son tour. Ce qui conduit à un double constat. Premièrement, que « faire » et « faire ensemble » sont deux dynamiques interdépendantes. Deuxièmement, qu'elles ne procèdent jamais exclusivement de relations entre humains comme on

66 Hein (2004), 56. Dans la conception de Hein la musique, au sein du monde du rock, peut devenir un prétexte, mais elle reste tout de même le point de départ. Voir p. 115 : « L'activité de diffusion vise à mettre en présence un artiste et un public. Cela en constitue le cadre commun. Cependant, rien n'empêche que ce type de manifestation soit traversé par un certain nombre d'autres éléments de justification pouvant lui donner sens. Il peut par exemple devenir le support d'un certain nombre d'actions dont le concert caritatif est probablement devenu l'archétype dès 1985. Le « détournement » de la fonction du concert pour servir d'autres fins que celles auxquelles on le destine habituellement le conduit à n'être plus qu'un simple support au cours duquel la musique devient un moyen. ».

67 Hein (2004), p. 231.

tend à le penser de manière quelquefois trop restrictive ⁶⁸.

Ma volonté de privilégier une conception sociologique du rock basée sur l'action plutôt que sur l'identité, une conception qui suit les réflexions de Mignon et de Hein à la lumière du cadre théorique fourni par Séca, vient aussi à l'encontre des « obligations » imposées par le sujet de mon étude. Les musiques que je traite demandent en effet — aussi du point de vue sociologique — l'utilisation de catégories larges : même si pour plusieurs raisons il est légitime de les inclure dans l'univers du rock, cette inclusion peut se faire à condition que la catégorie de « rock » soit assez large et flexible et non pas rigide ou fragmentée. Cependant, au-delà de cette exigence pratique motivée par les répertoires que j'étudie, les différentes théories attribuant le rock à des groupes sociaux spécifiques ont été réfutées par plusieurs chercheurs. Une approche sociologique du rock comme étude de *pratiques sociales déterminées* plutôt que comme description d'une *identité* me semble donc la solution la plus raisonnable.

Les théories attribuant le rock à des groupes sociaux circonscrits ou à une idéologie homogène, à laquelle une communauté pourrait s'identifier de manière unitaire, se prêtent à plusieurs critiques : examinons-les dans le détail.

La relation entre la musique rock et les jeunes a pu être établie dès les origines du rock parce que, à la différence de ce qui se passait pour d'autres répertoires, le rock est né comme une musique *pour* les adolescents faite *par* des adolescents (ou présentée en tant que telle ⁶⁹). La relation entre rock et jeunes a pu s'installer dans les années 1950 aux États Unis en raison de circonstances socio-économiques précises. Comme l'explique Catherine Chocron :

Le succès du rock peut être considéré comme la conséquence d'une mutation sociale majeure : l'apparition d'un véritable marché de la jeunesse. L'émergence de ce marché dans les années 50 n'est pas sans rapport avec l'évolution des conditions démographiques (le baby-boom) et économiques (l'augmentation substantielle des revenus des jeunes). [...] Encore soustraits à la contrainte financière d'une famille à charge, ils [les jeunes] reportent l'essentiel de leurs dépenses sur des produits culturels ⁷⁰.

Peter Wicke souligne que ce rapport entre une musique et un groupe social identifié par

68 Hein (2004), p. 323. Voir aussi p. 161, où Hein illustre en quoi consiste la médiation au sein du monde du rock, avec l'exemple spécifique de l'organisation de concerts.

69 Voir Frith, « Youth and Music », dans Frith (2007), p. 1-2. Voir aussi Negus, « Between corporation and consumer : culture and conflict in the British Record Industry », dans Frith (2004 II), p. 140-141 : l'auteur résume de manière très efficace le rapport entre rock'n'roll et *baby boomers*, la réception de cette musique par les adolescents nord-américains et européens, le fait que l'industrie musicale ait su façonner sa production à l'image du consommateur adolescent, en contribuant à créer un genre musical qui puisse être perçu comme homogène (alors qu'il ne l'était pas forcément du point de vue de la musique), ainsi qu'en consolidant pour des raisons commerciales le lien entre rock et public jeune. Voir aussi Pierre-Michel Menger, « Formes et sens de la production musicale populaire », dans *InHarmoniques*, 1987 n° 2, p. 80.

70 Catherine Chocron, « Les enjeux économiques du rock », dans Gourdon (1994), p. 110.

son âge (les *teen-agers* dans le cas spécifique) est quelque chose de tout à fait nouveau dans les années 1950 :

[...] dans le cas du jazz, ce que les jeunes ont surtout vécu, c'est le plaisir d'être déjà adultes, d'une participation égalitaire et indépendante aux plaisirs des adultes, produits par et pour les adultes. En revanche, le rock'n'roll est un produit direct de la fusion de la conscience de soi des adolescents et de la musique populaire qui s'est développée à la suite de la découverte, après la guerre, de leur pouvoir d'achat sur le marché du disque ⁷¹.

La spécificité des jeunes (notamment des jeunes Américains) dans les années 1950 a été décrite aussi par Alessandro Carrera dans son ouvrage *Rock e pubblico giovanile*, selon une perspective de dérivation marxiste :

Les jeunes sont une invention du vingtième siècle. Ils n'existaient pas avant 1950. [...] Ce nouvel ensemble n'a pas d'histoire et n'appartient pas à une seule classe, au contraire, il est le produit du triomphe du système industriel capitaliste sur la vision de classe de la société, il n'a pas d'idées politiques, il n'a pas une conception du monde. Il a seulement une exigence, claire et sans équivoques : il ne veut être confondu avec rien d'autre, ni avec l'école ni avec le travail, et surtout pas avec la famille. Il s'agit de groupes isolés en recherche de quelque chose, d'une identité, d'une culture, d'un langage commun, c'est à dire de besoins sociaux qui se posaient de manière plus atomisée, ou qui ne se posaient pas du tout, aux jeunes de vingt ou trente ans auparavant ⁷².

Dans la suite du chapitre (intitulé « Le rock et la condition juvénile ⁷³ ») Carrera ne clarifie pas si la nature et les exigences de ces « nouveaux jeunes » sont elles-mêmes le produit du capitalisme ou bien si le capitalisme a trouvé le moyen — à travers le rock'n'roll et ses dérivés — de répondre aux nouvelles pulsions des jeunes et de les réabsorber dans son système. Mais Carrera dans son analyse souligne aussi que l'approche des jeunes envers le rock a changé au cours du temps et que donc elle ne doit pas être traitée comme quelque chose de statique :

Dans les années chaudes du *movement* américain, quand la génération des marches pour le Vietnam et des désordres de Chicago essayait de reparcourir, de justifier toute la culture juvénile, c'est-à-dire sa propre histoire, comme une longue et ininterrompue préparation de la révolution, tout ce passé fut interprété comme révolutionnaire. Une curieuse transformation des moyens et des

71 Wicke (1990), p. 34. Texte original : « [...] in the case of jazz, what young people experienced above all was the delight of already being adult, of equal and independent participation in adult pleasures, produced by and for adults. In contrast, rock'n'roll was a direct product of the fusion of the self-awareness of teenagers and popular music as it developed in the wake of the post-war discovery of their purchasing power in the record market. »

72 Carrera (1980), p. 43. Texte original : « I giovani sono un'invenzione del ventesimo secolo. Non esistevano prima del 1950.[...] Questo nuovo insieme non ha storia, non ha classe, anzi è il prodotto del trionfo del sistema industriale capitalistico sulla visione di classe della società, non ha idee politiche, non ha una concezione del mondo. Ha solo un'esigenza, chiara e senza equivoci: non vuole essere confuso con nient'altro, né con la scuola né con il lavoro, né soprattutto con la famiglia. Si tratta di gruppi isolati in cerca di qualcosa, un'identità, una cultura, un linguaggio comune, tutti bisogni sociali che si ponevano in maniera ancora più atomizzata, oppure non si ponevano affatto, ai giovani di venti, trent'anni prima. »

73 *Ibid.*, p. 43-61.

finalités eut lieu : les allusions sexuelles du rock, son énergie rythmique furent considérées *tout simplement* comme libération sexuelle ⁷⁴.

D'autres chercheurs ont souligné que le public du rock a évolué au cours de l'histoire, tout d'abord en termes de génération ⁷⁵. Si le rock'n'roll des années 1950 pouvait sans beaucoup de problèmes être identifié comme la musique des adolescents de la *working class*, à partir des années 1960 aussi les jeunes de la bourgeoisie s'approprient le rock (qui a perdu le *roll* entretemps), ils l'utilisent et en parlent selon leurs termes propres. Le tranche d'âge du public rock s'élargit donc (il s'agit de jeunes mais pas exclusivement de *teen-agers*), de même que son appartenance sociale (classe ouvrière mais aussi bourgeoisie). Surtout, l'utilisation que ce public élargi fait du rock se différencie : par exemple la fonction « dominante » de la danse est concurrencée par des approches d'écoute plus intellectuelles.

Il existe de facteurs contingents qui lient encore de nos jours la jeunesse au rock selon un rapport privilégié, non seulement en termes de public mais en ce qui concerne tous les « acteurs » du rock (les personnes « exerçant une ou plusieurs activités spécifiques dans le monde du rock et qui y sont reconnus en tant que telles ⁷⁶ »). Fabien Hein, dans sa recherche sur le monde du rock lorrain, remarque que le pourcentage le plus élevé dans son échantillon d'« acteurs rock » est représenté par de jeunes entre 18 et 30 ans, « avec une nette surreprésentation des 18-24 ans ⁷⁷ ».

Comme il ne s'agit pas d'acteurs professionnels (au contraire, ces derniers sont minoritaires), la corrélation entre jeunesse et participation active au domaine du rock peut être expliquée assez facilement. En effet, les observations de Chocron citées plus haut — par rapport au succès du rock'n'roll parmi les jeunes des années 1950 — peuvent être appliquées aussi dans ce contexte, à savoir concernant la présence majoritaire des jeunes dans les activités liées au rock. Les jeunes (surtout ceux ayant moins de 25 ans, donc souvent des étudiants sans famille à charge) orientent leurs investissements — monétaires et « humains » — dans le secteur culturel et des loisirs. Ce secteur comprend bien-sûr le rock, non seulement

74 *Ibid.*, p. 48. Texte original : « Negli anni caldi del *movement* americano, quando la generazione delle marce per il Vietnam e dei disordini di Chicago cercava di ripercorrere, di giustificare tutta la cultura giovanile, cioè la propria storia, come una lunga e ininterrotta preparazione della rivoluzione, tutto questo passato venne interpretato come rivoluzionario. Avvenne una curiosa trasformazione dei mezzi e dei fini: le allusioni sessuali del rock, la sua energia ritmica vennero considerate *tout court* come liberazione sessuale. ». Voir aussi Chocron (1994), p. 112 : « L'idéologie subversive du rock pouvait en effet être conciliée avec une participation active à la société de consommation dans la mesure où le choix de consommation de produits dérivés du rock, les disques essentiellement, constituaient une démarche contestataire vis-à-vis de la société. ».

75 Voir Simon Frith, *The Sociology of Rock*, Londres : Constable, 1978, ainsi que le déjà cité « Youth and Music ». Voir aussi Menger (1987, p. 85-86), Chocron (1994, p.110-111) et Brackett (2016, p. 283). Pour un récapitulatif des différentes théories et critiques concernant le lien entre le rock et (différents publics de) jeunes, voir Negus (1996), p. 155.

76 Hein (2004), p. 162.

77 *Ibid.*, p. 163.

en tant que produit à consommer mais aussi comme milieu dans lequel il est possible de s'engager à différents titres. L'engagement que je viens de mentionner est dans la plupart des cas de type amateur. Il est donc naturel que le taux de participation aux activités du rock se réduise pour les adultes, qui ont moins de possibilités (économiques et de temps) de s'y consacrer.

Je rajoute aussi que le rock, à la différence d'autres genres de musique tels que la musique classique ou le jazz, offre une possibilité d'accès plus immédiate pour les jeunes. On écoute du rock dans les chaînes radio et TV commerciales, on l'entend dans les centres commerciaux et dans les bars, on peut jouer du rock (ne serait-ce que « pour s'amuser entre copains ») en ayant très peu de connaissances théoriques musicales et avec une maîtrise instrumentale de base. En termes d'investissement personnel, le rock est donc plus accessible aux jeunes que d'autres produits culturels, notamment d'autres répertoires musicaux.

Les données que je viens d'exposer dans les deux derniers paragraphes sont de type quantitatif et rendent compte du fait qu'en moyenne les jeunes participent au domaine du rock (surtout au niveau amateur) plus que les adultes. Cela ne comporte aucune « exclusivité » dans le rapport entre les jeunes et le rock, ni de liens spécifiques avec le rock et telle ou telle autre tranche d'âge. Comme Hein l'affirme à la fin de la présentation de son échantillon d'acteurs du monde du rock lorrain : « si l'échantillon atteste d'un caractère juvénile incontestable, cet aspect n'en doit pas moins être pondéré par l'affirmation de son caractère relativement transgénérationnel.⁷⁸ ». Et il rajoute en note : « Si ce caractère transgénérationnel apparaît somme toute assez relatif au sein de l'échantillon, l'enquête ethnographique permet de l'attester sans aucune ambiguïté. Le rock n'est plus seulement une musique de jeunes.⁷⁹ ».

En examinant le rapport entre musique et jeunesse, Simon Frith se pose justement la question de l'utilisation que les jeunes font de la musique que l'on leur associe (le rock). Frith souligne lui aussi le rôle central de l'activité plutôt que du positionnement idéologique ou identitaire.

[...] J'ai suggéré que les sociologues de la jeunesse, s'ils considèrent les jeunes comme des consommateurs, des adolescents ou des déviants, se retrouvent avec une sociologie des choix. En examinant l'explication de l'utilisation de la musique par les jeunes, nous pouvons voir certaines des difficultés qui résultent de l'importance accordée au choix. De leur côté, les théoriciens de l'adolescence, fournissant une théorie des " besoins " de loisirs des jeunes, ne peuvent pas rendre compte des formes particulières sous lesquelles ces besoins sont exprimés et satisfaits, ni expliquer

78 Hein (2004), p. 163-164.

79 *Ibid.*, p. 164 (note).

le schéma incontestable des différentes cultures de la jeunesse. Les théoriciens des sous-cultures prétendent comprendre de telles différences, mais ils les expliquent par référence à des valeurs : les choix des loisirs sont considérés comme l'expression des valeurs des loisirs, qui peuvent ensuite être liés à la position de classe vaguement définie qui produit de telles valeurs. Mais cet argument n'est pas utile pour comprendre le rock. La musique est expliquée comme un symbole mais pas comme une activité, et puisque les groupes liés à des types de loisir sont figés dans des " sous-cultures ", la plupart des jeunes disparaissent complètement de l'analyse ⁸⁰.

C'est en reconnaissant le rapport entre musique et groupes sociaux en termes d'*activité* que l'on peut rendre compte de la complexité et des métamorphose observées au sein de la représentation sociale du rock et de ses sous-genres. Frith publiait le passage que je viens de citer en 1978, à une époque où le rock avait à peine vingt-cinq ans d'histoire et où la correspondance du rock avec la jeunesse était encore au centre de la distinction identitaire entre la culture des jeunes et la culture des « parents ». Il s'agissait d'une époque où le rapport entre jeunes et parents était plus conflictuel qu'aujourd'hui et où en effet le rock constituait pour les jeunes un symbole important pour se démarquer des « vieux ». Ce discours ne vaut plus aujourd'hui. Comme le souligne Hein grâce aux données de ses enquêtes, « L'entrée en rock s'effectue prioritairement par la médiation d'un membre de la cellule familiale ⁸¹ ».

Le rock a donc perdu depuis longtemps son lien exclusif avec la jeunesse — en admettant qu'il ne l'ait jamais eu. Il existe néanmoins un « peuple du rock », que l'on ne pourra identifier qu'à partir de son engagement *actif* vis-à-vis du rock lui-même, indépendamment des conditions liées à l'âge, à la classe sociale, aux idéologies ⁸². En tant que dernière observation sur la correspondance entre le rock et la jeunesse, il convient de rappeler que, au-delà de sa « véridicité », elle a été considérée comme pertinente à plusieurs reprises par les médias, les acteurs du marché, voire même les institutions, qui ont donc contribué à la persistance de cette vision des choses ⁸³.

80 Frith (2007 a), p.57 . Texte original : « [...] I suggested that sociologists of youth, whether approaching young people as consumers, adolescents or deviants, end up with a sociology of choice. In looking at the explanation of youth's use of music we can see some of the difficulties that result from this focus on choice. While adolescence theorists, for example, provide a theory of youth's leisure 'needs' they can't account for the particular forms in which these needs are expressed and satisfied or explain the undoubted pattern of different youth cultures. The sub-culturalists do claim to understand such differences, but they explain them by reference to values: leisure choices are seen as expression of leisure values, which can then be related to the vaguely defined class position which produces such values. But this argument is not helpful for an understanding of rock. The music is explained as a symbol but not as an activity, and because leisure groups are frozen into 'sub-cultures' most young people vanish from the analysis altogether. »

81 Hein (2004), p. 179.

82 Pour une critique approfondie du « positionnement » du rock et des différentes perspectives d'étude autour du rapport entre *popular music* et culture, voir Middleton (1990, chapitre 5), notamment les pages 155-166, concernant la théorie des sous-cultures.

83 Voir Teillet (1992), p. 357-358 : « la politique du rock en France, surtout au début des années 1980, a été une politique de la jeunesse ; comme le rock est un phénomène composite, musical et social, et comme il est quasiment impossible de saisir sa nature musicale et de concevoir une politique autour d'elle, l'Etat a cru que

En ce qui concerne la théorie des sous-cultures, dont le promoteur le plus influent a sans doute été Dick Hebdige⁸⁴, je renvoie aux critiques de cette théorie faites par Frith (passage cité plus haut) et surtout par Negus (1996, p. 14-22). Negus, notamment, observe d'une part que l'approche « sous-culturaliste » ne tient pas compte du fait que les sous-cultures ne naissent pas de la simple volonté d'émancipation de leurs membres, mais qu'au moins dans une certaine mesure elles sont « construites » par différents acteurs de la société : le marché par exemple, qui peut être intéressé par une fragmentation du public en niches différenciées exploitables de manière plus scientifique et profitable.

D'autre part, Negus relève le caractère élitiste propre aux sous-cultures en tant que telles (élitisme qui garde un certain réflexe adornien dans le portrait que Hebdige fait des sous-cultures elles-mêmes). Toute sous-culture, en d'autres termes, se configure toujours comme en opposition au *mainstream* (que ce soit du point de vue du style au sens plus large du terme, de la classe sociale, des idéologies, etc.). Par conséquent, l'identité sous-culturelle ne pourrait correspondre qu'à un sous-groupe du monde du rock, ce dernier étant constitué par une majorité d'individus qui font partie du *mainstream* en termes d'activités, styles, idéologies. Comme l'observe Johan Förnas :

Le rock est un " supergenre " dont la totalité n'est pas limitée à une sous-culture spécifique. Certains de ses sous-genres sont apparentés au niveau sous-culturel (punk, heavy metal), d'autres sont beaucoup plus dispersés. Parfois, ces sous-genres sont séparés dans des catalogues de disques, des émissions de radio ou des articles de revues. Parfois, le pop/rock est plutôt traité comme une unité, associée à la culture moderne de la jeunesse (c'est-à-dire en tant qu'expression culturelle de/pour tous les jeunes, et pas seulement pour les sous-cultures de la jeunesse)⁸⁵.

La culture du rock est trop vaste et hétérogène pour que l'on puisse trouver un groupe social auquel elle s'oppose de manière unitaire. Une thèse de ce type aurait pu être défendue dans les années 1950, quand le rock incarnait la culture des adolescents en contraste avec celle des parents : aujourd'hui, une perspective de ce type serait tout simplement anachronique.

Je considère comme plus intéressante la théorie des « scènes musicales » de Will Straw, pour laquelle une scène serait « cet espace culturel dans lequel coexistent toute une série de

son côté social était plus simple à saisir et a donc conçu une politique de la jeunesse. ». Pour une description plus synthétique de la politique du rock en France dans les années 1980, voir aussi Chocron (1994).

84 Voir Hebdige (1979).

85 Johan Förnas, « The future of rock : discourses that struggle to define a genre ? », dans Frith (2004 II), p. 395. Texte original : « Rock is a 'supergenre' whose totality is not delimited to any specific subculture. Some of its subgenres are subculturally related (punk, heavy metal), others are much more diffuse. Sometimes these subgenres are separated in record catalogues, radio programs or journal news. Sometimes rock/pop is instead treated as a unity, associated with modern youth culture (i.e. As cultural expressions of and/or for all young people, not only youth subcultures). »

pratiques musicales, en interagissant les unes avec les autres dans le cadre d'une variété de processus de différenciation, et selon des trajectoires de changement et de fécondation croisée très variées. ⁸⁶ ».

Negus, tout en reconnaissant la souplesse du modèle de Straw en comparaison de la théorie des sous-cultures, en critique l'abstraction, et fait remarquer que ce modèle ne permet pas d'éclairer la façon dont se structurent concrètement les regroupements de personnes (musiciens, public, acteurs du marché, de l'industrie musicale et des médias) qui constituent les différentes scènes ⁸⁷. Dans ce cadre, le modèle fourni par Hein (2004) pourrait représenter une réponse aux critiques formulées à l'égard des travaux de Straw : la recherche ethnographique du chercheur français constitue en effet une tentative pour décrire de manière concrète et détaillée le fonctionnement d'une scène spécifique (celle du rock lorrain). L'attention prioritaire accordée par Straw aux *musical practices* risque de nous faire perdre de vue les autres éléments qui constituent une *représentation sociale* (Séca) ainsi que les *choses* (Hein) qui contribuent à créer le monde du rock, sans être forcément des *choses* musicales.

Enfin, si l'on aborde le rock en reconnaissant ses développements historiques, il devient possible de détecter la succession des idéologies qui lui ont été associée en tant que représentatives de sa « vraie » nature : j'ai déjà évoqué cette idée en citant les études de Philippe Teillet concernant le discours sur le rock. Ces différentes idéologies ont sans doute participé à l'identification entre le rock et des groupes sociaux spécifiques qui a été défendue par certains chercheurs et que je viens de présenter. Or, le fait même que les idéologies aient varié au cours du temps (sans parler de leur rigidité intrinsèque face aux significations multiples de la musique) contribue à relativiser la validité de ces processus d'identification sociologique.

* * *

Je n'ai pas l'intention d'approfondir ultérieurement les différentes théories sociologiques concernant le rock. Par rapport au sujet spécifique de cette étude, le rock expérimental, je me contenterai du cadre que je viens de présenter, impliquant l'identification du monde du rock à l'ensemble des personnes qui jouent du rock, qui l'écoutent de manière systématique et qui sont à différents titres engagées dans sa promotion et sa circulation. Cette perspective nous permet de sortir d'une logique basée sur l'appartenance des acteurs du rock à des groupes sociaux précis (classes, sous-cultures, générations), une approche ne correspondant pas à la

⁸⁶ Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change : Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies* 1991 : 5 (3), p. 368-388, p. 373. Cité dans Negus (1996), p. 22 (texte original : « that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization »).

⁸⁷ Voir Negus (1996), p. 23.

réalité historique du rock, et qui se révélerait encore plus étroite face à l'univers hétéroclite du rock expérimental.

Parler du rock dans une perspective sociologique identitaire aujourd'hui risque de nous mener à des conclusions trop générales et vagues. Le monde du rock est caractérisé par une *praxis* et ne peut s'identifier à des groupes sociaux circonscrits. Les traits spécifiques de cette *praxis* nécessitent d'être abordés selon une perspective historique. Ici, je me contenterai de remarquer que parmi les caractéristiques spécifiques au monde du rock (à la différence d'autres « mondes musicaux ») il y a sa grande flexibilité et sa perméabilité envers les différents sous-groupes qui le constituent. Souvent il n'existe pas de frontière nette entre amateurs et professionnels (et entre différents types de professionnels) ; les « métiers » du rock se constituent de manière empirique.

Dans ce monde on inclut les superstars qui remplissent les stades aussi bien que les amateurs qui jouent devant une buvette à la Fête de la musique ou dans leurs garages, les labels de niche qui produisent pour quelques dizaines de collectionneurs passionnés et les *majors* qui font des contrats pour le *half time show* du *Superbowl* ; la liste pourrait continuer à l'infini.

Le monde du rock est donc une notion extrêmement vaste. En même temps, la diversification du monde du rock constitue le contrepoids de son extension. La diversification que je viens de mentionner se traduit souvent par une véritable fragmentation du monde du rock. En d'autres termes, le monde du rock se divise en plusieurs sous-groupes, dont chacun décline la même *praxis* avec des attributs spécifiques (Séca dirait que chaque représentation sociale a ses caractéristiques distinctives). Ces sous-groupes peuvent être plus ou moins larges et plus ou moins distincts les uns des autres, mais il est toujours possible de trouver des dénominateurs communs entre eux : des racines historiques partagées par exemple, mais surtout une manière commune d'articuler la *praxis* (entre *choses*, *faire* et *faire ensemble*).

Pour le chercheur il est donc correct, voire même opportun, de concentrer ses études sur l'un des sous-groupes du monde du rock plutôt que d'essayer de faire un portrait exhaustif du cadre global. En revanche, il faudra éviter d'isoler excessivement le contexte spécifique étudié et d'en faire une réalité séparée du monde du rock au sens plus large : chaque sous-groupe se définit par rapport à d'autres sous-groupes et par rapport au domaine général du monde du rock.

1.4 Approche économique

Avant d'aborder l'évolution du rock expérimental du point de vue de son rapport avec le marché et les institutions publiques, notamment au chapitre IV, je vais m'intéresser dans un premier temps aux spécificités économiques du rock d'un point de vue général, toujours dans le cadre d'une présentation unitaire du rock, permettant de faire abstraction des divergences et des tendances opposées qui le caractérisent dans sa réalité historique. Par « économie du rock » j'entends ici le contexte qui permet à la musique rock, aux activités et aux artefacts qui lui sont connectés (concerts, enregistrements, vidéos, etc.), d'être réalisés et d'être diffusés auprès du public. Ce contexte comprend des structures et des modes de production spécifiques ainsi que des systèmes de diffusion et de communication (donc une utilisation des médias) qui le distinguent d'autres contextes économico-musicaux (tel celui de la musique « classique » par exemple).

1.4.1 Rock, industrie et médias

En premier lieu, il faut rappeler le rôle que joue l'industrie musicale au sein de l'économie du rock. Le rock, comme il a été observé par Frith, est né et s'est développé en tant que tel *grâce* à l'industrie musicale ⁸⁸.

Ce point représente un argument de plus contre la thèse traitant le rock (et d'autres « sujets culturels » nord-américains du vingtième siècle, notamment le jazz) comme un art traditionnel tout court, c'est à dire comme l'objet d'une approche ethnomusicologique. Le rock est le produit d'une société industrielle, et même s'il intègre sans doute des éléments issus de certaines traditions folkloriques, il le fait par le biais des structures propres du contexte d'une société industrielle.

Concernant le lien entre musique rock et industrie musicale, il est important d'en mettre en évidence deux aspects : d'une part ce lien existe *dès l'origine* du rock ; d'autre part cette industrie — quoique fragmentée — fonctionne comme un organisme unitaire.

Prenons le sujet très discuté du rapport entre *majors* discographiques et labels indépendants. Les premiers disques de rock'n'roll étaient produits par de petits labels indépendants, les *majors* ayant « racheté » le marché du rock avec quelques années de retard.

⁸⁸ Simon Frith, « The Industrialization of Popular Music », dans Frith (2007).

Or, on présente parfois les producteurs indépendants comme s'ils étaient « externes » à l'industrie discographique. Dans le cas du rock'n'roll, cela signifie que cette musique n'aurait pas été « industrielle » ou « industrialisée » avant de susciter l'intérêt des *majors*. Catherine Chocron parle d'« industrialisation du rock » et d'« intégration du rock dans l'industrie du disque » comme de phénomènes successifs à la naissance du rock lui-même : « L'adéquation de l'industrie du disque et de la demande de ce nouveau public [celui du rock'n'roll] n'a [...] pas été immédiate. Ce sont les producteurs indépendants qui ont dans un premier temps fourni les structures nécessaires à l'expression de ce courant. ⁸⁹ ». Certes, la différence de taille, de capital, de division du travail entre *majors* et indépendants est souvent énorme, mais cela ne fait pas des indépendants des acteurs externes au domaine de l'industrie. Au contraire, ils en constituent l'une des composantes essentielles.

Comme le souligne Chocron elle-même, les fonctions respectives des *majors* et des indépendants au sein du marché se sont différenciées au cours de l'histoire jusqu'à atteindre un complexe rapport d'interdépendance : souvent les *majors* délèguent aux indépendants certaines fonctions (découverte de nouveaux talents, gestion de secteurs de niches, etc.) et en échange elles fonctionnent comme prestataires de service pour les indépendants eux-mêmes (« en assurant la fabrication, le stockage, la distribution des disques, voire l'exploitation totale de l'enregistrement dans le cas d'un contrat de licence, le producteur étant alors rémunéré par un pourcentage fixe du prix de gros ⁹⁰ »). En simplifiant, on peut dire qu'il n'y a pas plusieurs industries discographiques, mais qu'il n'y en a qu'une, qui s'articule dans le rapport entre un petit nombre de grands acteurs et un grand nombre de petits acteurs.

Ces points étant clarifiés, il est intéressant maintenant de revenir sur les différentes conditions historiques, listées par Richard A. Peterson, qui ont permis le développement du rock à partir du milieu des années 1950 ⁹¹. En effet, à cette époque aux États Unis, une série de circonstances liées à l'économie de la musique, à sa réglementation ainsi qu'au développement de la technologie de diffusion de la musique elle-même, ont constitué un terrain auquel le rock a su s'adapter de manière très efficace et dans lequel il a su fleurir. Peterson parle de sept circonstances ayant eu un poids décisif dans ce processus :

- 1) Jusqu'à la fin des années 1930 la diffusion musicale aux États Unis en matière de *popular music* était dominé par l'ASCAP, avec une ligne esthétique privilégiant les répertoires « blancs » et la musique de Tin Pan Alley : les autres musiques étaient

⁸⁹ Chocron (1994), p. 114-115.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 116. Pour une discussion plus approfondie des relations contractuelles qui peuvent exister entre *majors* et indépendants je renvoie à David Hesmondhalgh, « Flexibility, post-Fordism and the music industry », dans Simon Frith (2004 II), p. 42-61, p. 48-50.

⁹¹ Voir Richard A. Peterson, « Why 1955 ? Explaining the advent of Rock Music », dans Frith (2004 II), p. 273-296. Article publié pour la première fois dans *Popular Music*, 1990 : 9.

exclus. À cette époque, à cause du prix excessif des licences demandées aux radios par l'ASCAP, est créée la BMI, une société alternative à l'ASCAP et qui différencie son domaine d'action entrepreneuriale en donnant visibilité aux genres exclus par l'ASCAP (jazz, musique latine, blues) ⁹² ;

- 2) Le support phonographique du 45 tours, qui s'affirme dans les années 1940 comme le support d'élection pour la *popular music*, offre une solidité et une facilité de production qui le rendent rentable même pour les labels indépendants ;
- 3) A la fin des années 1940 la Federal Communications Commission (FCC) autorise un nombre important de stations de radio (le nombre de compagnies nationales contrôlant le marché étant très limité jusqu'à cette époque) à acheter une portion du marché. Par conséquent, les stations indépendantes locales deviennent plus visibles. Il s'agit de stations qui, en raison de leurs ressources limitées par rapport à celles des grandes compagnies nationales, ne peuvent pas se permettre de diffuser de la musique jouée en live dans les studios des stations elles-mêmes, et qui donc optent pour le travail — plus économique — des DJs passant des disques ;
- 4) Avec l'affirmation de la télévision comme média populaire, les *majors* de la diffusion musicale investissent davantage dans ce nouveau marché, en laissant encore plus de place aux indépendants dans le marché radiophonique. De leur côté, les indépendants peuvent profiter de l'invention de la radio à transistor, économique, légère et qui devient un objet de « prêt à porter » dans la vie quotidienne de millions d'américains ;
- 5) Dans les années 1950 la prolifération de petites radios indépendantes, dont la programmation musicale est basée sur la diffusion de disques, marque la fin de la compétition entre la radio et l'industrie du disque (une compétition encore justifiée à l'époque où la musique était jouée en live dans les studios des radios). Une coopération se crée donc entre le média radiophonique et l'industrie du disque et chaque radio se différencie en se spécialisant dans un genre musical. En plus, les *majors*, compagnies discographiques nationales, ne contrôlent plus à elles seules la distribution des disques, plusieurs compagnies indépendantes de distribution étant créées ;
- 6) Certains DJs s'affirment en tant qu'« entrepreneurs » et « showmen » : ce phénomène se manifeste par le lien de plus en plus fort (souvent fixé par des contrat même si c'est à priori illégal) entre les DJs et les artistes « protégés » par les DJs eux-mêmes, ce qui favorise certains musiciens de rock ;
- 7) La naissance des stations top 40 comporte — au moins à cette époque — une variété

92 ASCAP : American Society of Composers, Authors and Public ; BMI : Broadcast Music, Inc.

de styles plus grande que celle qui était assurée par les radios nationales, puisque les stations top 40 transmettent les hits discographiques.

Les observations de Peterson nous permettent de comprendre le poids de plusieurs facteurs dans l'économie du rock, à savoir la relation entre le rock et les médias de diffusion, et les technologies de diffusion.

La musique rock a su profiter au maximum d'un moment historique où les équilibres dans l'économie de l'industrie musicale se modifiaient sous l'effet des innovations technologiques et des changements législatifs concernant notamment la radio⁹³. Le rock s'est constitué en tant que musique privilégiant le disque (d'abord le 45 tours) au moment où ce choix était profitable pour les petites stations de radio qui ne pouvaient pas se permettre de diffuser de la musique live : il se créa donc un rapport d'interdépendance entre rock et radio, basé sur le support physique du disque.

Le rôle joué par ces supports physiques — d'abord les 45 tours, puis les albums (qui deviennent le média d'élection du rock dès le milieu des années 1960), ensuite les vidéo clips — est souvent multiple. Outils de promotion pour les artistes, leur assurant la possibilité d'être connus et donc de pouvoir réaliser des tournées en live, ces supports sont aussi l'objet direct de l'intérêt du public : l'activité en live par exemple peut à son tour avoir pour finalité la promotion d'un disque. Selon les époques et les styles spécifiques du rock on pourra observer que certains de ces supports sont conçus tantôt en termes d'outils promotionnels, tantôt en tant que produits constituant le point culminant de l'activité promotionnelle elle-même. Dans cet éventail de possibilités, les artistes de rock peuvent se positionner plutôt d'un côté ou plutôt de l'autre, mais ils organisent très rarement leur activité selon une seule des deux orientations.

Le fait que le disque constitue le moment central de la diffusion du rock à la radio (de la même manière que le vidéo-clip est au centre de la diffusion du rock dans les médias audiovisuels) crée un lien très fort entre l'industrie discographique et les médias : l'une ne peut pas se passer des autres et vice-versa. Ce lien a parfois provoqué au cours de l'histoire un non-respect des limites imposées par la loi, avec des phénomènes de corruption par exemple (des maisons de disques payant les DJs pour qu'ils passent certains *hits* à la radio⁹⁴). Toutefois, même sans arriver à ces cas extrêmes, la contiguïté entre l'industrie du disque et le milieu de la radio et de la télévision est assurée — en ce qui concerne le rock — par l'organisation de

93 Voir aussi Wicke (1990), p. 4-6. P. 6 : « La musique rock était basée sur des changements profonds dans la production musicale, qui ont débuté dans les années 50 et ont d'abord porté leurs fruits dans le rock'n'roll. ». Texte original : « Rock music was based on far-reaching changes in music production. The foundations for these were laid in the fifties and first came to fruition in rock'n'roll. ».

94 Pour une histoire du phénomène de corruption connu comme *payola*, ainsi que pour une description très précise de l'industrie du disque aux États Unis, voir Fredric Dannen, *Hit Men*, New York : First Vintage Books Edition, 1991.

l'industrie discographique elle-même.

Pour une discussion autour des différents modèles analytiques disponibles sur l'industrie du disque dans le secteur du rock je renvoie à Negus (1991). Je suivrai, pour ma part, l'orientation proposée par Negus lui-même dans l'article cité, selon laquelle les différents acteurs de l'industrie du disque seraient des *médiateurs culturels* (selon une catégorie bourdieusienne). Au sein de cette industrie, la frontière entre les compétences des différentes figures professionnelles (artistes, techniciens, producteurs, A&R ⁹⁵, responsables du marketing) est souvent estompée ⁹⁶. Negus se concentre par exemple sur le rapport entre A&R et responsables du marketing, rapport souvent décrit en termes de conflit entre « créativité et logique commerciale ».

Le chercheur souligne que, plutôt que situer les travaux respectifs de ces figures professionnelles en deux domaines distincts, il est plus correct d'y voir deux disciplines, présentant chacune une tendance spécifique dans sa méthode de travail (plus « instinctive » chez les A&R, plus attentive aux aspects économiques chez les responsables du marketing). De plus, les professionnels de l'industrie discographique, en tant que médiateurs culturels, ne peuvent pas être réduits à leur rôle professionnel (ni l'on pourrait leur attribuer l'appartenance à une classe sociale spécifique). Dans la plupart des cas il s'agit de personnes pour lesquelles travail et loisir, production et consommation se superposent, au-delà de toute rigidité bureaucratique. Il est donc facile de comprendre comment une industrie constituée par des professionnels de ce type peut créer des liens très forts avec les médias. Les acteurs de l'industrie elle-même, en effet, appartiennent au public des radios, connaissent des artistes et des DJs ou bien ils sont ou ont été eux-mêmes des musiciens, des producteurs ou des DJs.

Concernant le rapport entre l'industrie et les médias, il faut reconnaître que la façon de traiter les « produits » du rock (groupes, enregistrements, vidéos, concerts, etc.) est différente selon que l'on se positionne du côté des « fabricants » ou de celui des « diffuseurs ». Jon Stratton considère que si l'industrie discographique se caractérise par une approche analytique objective, visant l'efficacité commerciale des produits selon la logique du capitalisme, en revanche dans le milieu des médias l'approche est beaucoup moins « scientifique », on y voit régner une idéologie de la « subjectivité émotionnelle » (des DJs, des programmeurs, etc.) ⁹⁷. Cependant, Stratton lui-même remarque que cette opposition n'est qu'une

95 *Artist & Repertoire*, le personnel chargé de « découvrir » les artistes, les orienter du point de vue stylistique si nécessaire (éventuellement en choisissant le répertoire considéré plus opportun pour eux) et de les « recruter » dans un label.

96 Voir Menger (1987), p. 83 : « le groupe pop court-circuité, si l'on peut dire, les étapes traditionnelles de la diffusion musicale et obtient un accès plus direct au marché puisqu'il se substitue à l'ensemble interprète + musiciens accompagnateurs, efface l'importance de l'éditeur graphique dans son rôle traditionnel d'imprimeur et de promoteur d'une partition, et demeure identique à lui-même, au disque comme sur scène ».

97 Voir Jon Stratton, « Between two worlds : art and commercialism in the record industry », dans Frith (2004

mystification, et cela indépendamment du fait que la distinction entre industrie discographique et médias n'est pas du tout nette (comme je viens de l'observer).

En effet, le disque (ou de manière plus générale le « produit » du rock), qu'il soit l'objet d'études de marché par l'industrie ou de « choix subjectifs » par les DJs, reste le même produit, même s'il est abordé selon des approches différentes. Il n'y a pas un disque « pour » l'industrie et un disque « pour » la radio : l'industrie *et* les médias — mais aussi les artistes et le public — interviennent pour donner au *même* disque ses attributs spécifiques. En d'autres termes, le rapport entre l'industrie et les médias s'articule autour des *choses* (les enregistrements, ou bien les concerts). Les *choses* (Hein, 2004) sont le centre non seulement du monde du rock mais aussi de l'économie du rock.

1.4.2 Liens entre l'économie du rock, le *text* du rock et la distinction par genres

Certains traits caractéristiques du rock ont un rapport direct avec les mécanismes de l'industrie musicale et des médias. Ce rapport doit être compris dans les termes d'une articulation et non pas d'une relation déterministe de cause-effet.

Le format de la chanson pop par exemple, avec une durée plus ou moins fixe, a sans doute un rapport avec d'une part les limites concrètes imposées par le support du 45 tours, et d'autre part avec l'organisation de l'emploi du temps des radios consacrées à ce répertoire (stations *Top 40* aux États Unis, radios « commerciales » en Europe), un emploi du temps qui s'est structuré justement à partir du format du 45 tours. Cependant, vers le milieu des années 1960 le public du rock s'oriente de plus en plus vers le format de l'album plutôt que vers celui du 45 tours, et on assiste à la prolifération de radios et d'émissions qui suivent cette nouvelle mode : or, ce phénomène ne peut pas s'expliquer comme une adaptation des artistes qui se conformeraient aux exigences de l'industrie, du marché ou des média. Cette nouvelle tendance se développe sous l'effet concomitant d'une volonté artistique du côté des musiciens, et de l'intuition commerciale et de l'esprit d'initiative du côté de l'industrie et des médias.

Plusieurs chercheurs ont abordé le problème de l'opposition entre les *majors* du disque et les labels indépendants en soulignant que les rapports entre ceux-ci sont plus complexes que

II), p. 7-23. Article publié pour la première fois dans *Sociological Revue*, 1982 : 30.

ce que l'on pourrait croire et qu'ils ne se réduisent que rarement à une opposition entre les *majors* conservatrices et les indépendants idéalistes et novateurs. Pour un examen approfondi de ce sujet je renvoie à Negus (1996), Hesmondhalgh (2004) et Frith (2007 c). Je me limiterai à relever, en suivant encore une fois les observations de Negus, que souvent les traits identitaires et idéologiques mis au premier plan par les labels indépendants ne correspondent pas à une véritable approche alternative des méthodes de production, de promotion et de vente de la musique.

Au contraire, dans la plupart des cas ces traits peuvent être interprétés comme une stratégie de positionnement vis-à-vis des *majors*, pour conquérir des portions du marché que ces dernières ont laissées libres ou auxquelles elles n'arrivent pas à accéder facilement. Toujours dans le contexte de ces stratégies de positionnement, des traits esthétiques propres des artistes produits par un label indépendant peuvent être valorisés comme alternatifs et amplifiés (du point de vue de la promotion) au point d'être perçus comme un nouveau genre ou sous-genre là où il y aurait peu de raisons esthétiques et musicales pour le faire.

De manière analogue, la prolifération des stations et des émissions de radio consacrées au rock s'est caractérisée rapidement par la spécialisation des stations et des émissions elles-mêmes dans des styles ou sous-genres musicaux spécifiques (voir le point 5 de l'analyse menée par Peterson autour des facteurs ayant permis la naissance du rock, citée plus haut). Dans ce cas aussi il s'agit d'une stratégie de marketing, et dans ce cas aussi la correspondance avec la réalité du *text* n'est pas assurée. Au contraire, certaines musiques peuvent être classées de façon forcée et artificielle pour les conformer aux exigences de la promotion ⁹⁸.

1.4.3 Rock et pouvoirs publics

En parlant d'industrie discographique et de médias, j'ai jusqu'à présent laissé de côté un autre acteur central dans ce que je définis l'économie du rock, à savoir les pouvoirs publics.

On pourrait penser que les États ont commencé à intervenir concrètement dans le domaine du rock depuis une période récente, en réponse au renouvellement des générations, au moment, vraisemblablement, où il devenait impossible de négliger les musiques actuelles en

98 Voir Negus (1996, p. 78-83), Fornäs (2004², p 395) ainsi que Jody Berland, « Radio space and industrial time : the case of music formats » dans Frith (2004 II) : Berland montre comment la rigidité de la différenciation stylistique des émissions contribue à maintenir séparés les groupes et les couches démographiques constituant leurs publics. Negus, quant à lui (1996, p. 96-97), observe que même l'organisation de l'offre dans les magasins de disques est conçue selon des catégories rationalisées correspondant à des calculs commerciaux.

abandonnant leur entière gestion au secteur privé. Or une analyse de ce type serait profondément inexacte. En effet l'État a toujours été présent — même si cela se passait de manière « silencieuse » — dans l'économie du rock, ne serait-ce qu'à travers son rôle législatif. Comme le remarque John Street :

[...] Les États sont également impliqués dans la promotion de la musique — dans les jugements sur l'attribution des fréquences radio, dans la réglementation des festivals et des lieux de diffusion, et dans le système de subvention des arts. De cette façon, l'État façonne le son de la musique populaire et l'accès à la musique populaire. Mais ce qui en fait une relation politique n'est pas la simple implication de l'État. C'est le fait qu'elle requiert des jugements politiques sur la musique. [...] l'État britannique a porté un jugement sur l'ampleur que la musique pop devrait prendre sur les ondes. Des jugements similaires étaient également impliqués dans les décisions concernant le contenu du programme scolaire national — dans quelle mesure les enfants devaient découvrir la musique pop (et si oui, sous quelle forme), et comment l'apprendre — en tant qu'artistes ou en tant que public ? [...] Ces questions de politique, ces tentatives d'exercer un pouvoir sur la musique populaire, ne se préoccupent pas tant de la capacité d'agir symboliquement, d'exprimer certains points de vue ou sentiments, mais plutôt des effets de la musique, de sa capacité de changer les choses, de renverser ou de soutenir les pratiques, les traditions et les identités existantes ⁹⁹.

L'État réglemente la distribution et la diffusion des différents types de musique, les subventionne à travers l'activité de différentes organisations publiques consacrées à la promotion culturelle, et détermine de manière importante l'accès du public à la musique (en termes de possibilité de connaissance des différents répertoires mais aussi de type d'approche de la musique elle-même : plutôt en tant qu'auditeurs, ou bien de manière « active », avec une incitation à la pratique instrumentale par exemple). Ces missions ne sont jamais effectuées de manière neutre : des orientations politiques guident les choix de l'État en termes de législation culturelle.

Il est toutefois difficile de repérer une approche étatique cohérente vis-à-vis de la « politique du rock » et de son rapport avec la politique culturelle au sens plus large, indépendamment des pays et des époques historiques que l'on peut considérer ¹⁰⁰. Il est vrai

⁹⁹ John Street, « Rock, pop and politics », Dans Frith, Straw et Street (2001), p. 253. Texte original : « states are also implicated in the promotion of music — in judgements about the allocation of radio frequencies, in the regulation of festivals and venues, and in the system of arts subsidy. In these ways, the state shapes the sound of, and the access to, popular music. But what makes this a political relationship is not the mere fact of state involvement. It is the fact that it requires political judgements to be made about music. [...] the British state has made judgements about the extent to which pop music should occupy the airwaves. Equivalent judgements were also implicated in decisions about the content of the national curriculum for schools — to which extent were children to encounter pop music (and if so, in what form), and how were they to learn about it — as performers or as audiences? These policy issues, attempts to exercise power over popular music, are not so much concerned with the ability to act symbolically, to provide an expression of certain views or feelings. Rather, their concern is with the effects of music, with its ability to change things, to subvert or sustain existing practices, traditions and identities. »

¹⁰⁰ Le cas de la France avec la « politique du rock » menée par Jack Lang dans les années 1980 représente

par exemple qu'à plusieurs reprises les pouvoirs publics n'ont pas su — ou peut-être n'ont pas voulu — se distinguer du secteur privé en ce qui concerne la promotion musicale.

Negus (1996, p. 80-83), en parlant de programmation radiophonique, observe que si d'une part les radios commerciales tendent à créer des niches de public de plus en plus rigides auxquelles il faut délivrer exactement ce qu'elles s'attendent, d'autre part les radios publiques ne savent pas vraiment proposer une alternative à ce modèle et finissent souvent par se concentrer sur les genres musicaux les plus commerciaux parce que ceux-ci correspondent à la tranche plus large du public. Pour le pouvoir politique, il est difficile d'établir selon de critères objectifs qu'est-ce qu'il faut transmettre au public. Après tout, l'État se retrouve ici dans le domaine très délicat de l'évaluation esthétique, alors que la logique du marché offre des points de repère indiscutables (le succès commercial se mesure en nombre de ventes, mais comment mesurer la validité culturelle d'une musique ?). Confrontés à des problèmes de ce genre, les États n'ont pas toujours su répondre de manière adéquate.

À ce propos, Negus (1996, p. 205-209) remarque par exemple que les politiques publiques de réglementation de la programmation musicale des radios basées sur le système des quotas risquent d'entraîner des problèmes aussi graves que leur alignement sur la logique du marché dont elles essaient de s'écarter. Sur la base du système des quotas l'État établit que des portions de la programmation radiophonique doivent être consacrées à tel ou tel autre répertoire, pour en assurer la diffusion — voire même la « survie » — face aux musiques « commerciales ». Toutefois, cela se traduit souvent par un système privilégiant les répertoires nationaux en tant que tels (avec le risque de dérives nationalistes) ou en tout cas entraînant des discriminations vis-à-vis de certaines musiques (Negus observe que la logique des quotas met en valeur la quantité plutôt que la qualité des différentes productions).

Avec un regard plus sociologique, Bertrand Ricard essaye d'expliquer le phénomène pour lequel les politiques étatiques consacrées aux musiques actuelles favorisent souvent le répertoire commercial des grandes maisons de disques. L'État, plutôt que de stimuler l'accès à une diversité de répertoires, se contenterait de suivre la tendance socialement majoritaire :

Les plus riches, culturellement parlant, optent pour l'indépendance d'esprit et la recherche formelle de produits culturellement innovants tandis que les moins fortunés culturellement recherchent l'imitation et la convergence vers des valeurs sûres. Nombre d'études montrent d'ailleurs que, dans le cas d'une forte mixité sociale, la tendance est plutôt de basculer vers un conformisme populaire du bas, moins exigeant culturellement. En d'autres termes, plus le choix est restreint, plus le phénomène d'agrégation et d'adhésion à des valeurs communes et consensuelles

partiellement une exception par rapport à cette affirmation. Pour une étude détaillée de la « politique du rock » en France je renvoie à Teillet (1992) et à Anne-Marie Gourdon, « Le rock en France : dix ans de politique culturelle (1981-1991) », dans Gourdon (1994).

l'emporte ; plus en fait ce choix se restreint davantage encore ¹⁰¹.

Dans le même ouvrage, Ricard revient sur l'approche étatique du rock, et notamment sur la politique du rock française, en critiquant la base méthodologique du « développement culturel » qui a caractérisé le ministère de Jack Lang dans les années 1980. Le « développement culturel » essayait d'inverser la tendance qui avait été propre à la « démocratisation culturelle », une politique inaugurée sous De Gaulle et promue par André Malraux, qui visait à diffuser l'art « majeur » auprès des différentes couches sociales. Dès les années 1970 il fut clair que cette politique avait échoué dans ses objectifs. L'idée du « développement culturel » était de permettre à la population d'accéder directement et par la pratique (plutôt que « passivement » en tant que public) à toutes sortes d'activités culturelles, et pas uniquement à la culture « légitimée ». Or, cela produisit entre autres un intérêt important des pouvoirs publics pour les pratiques du rock, un intérêt qui était auparavant beaucoup moins prononcé, et qui s'est concrétisé au cours du temps en un programme de soutien aux salles de répétitions et plus généralement aux dispositifs permettant au public de participer activement aux pratiques des musiques actuelles. Ricard critique — à juste titre, selon moi — le caractère unilatéral de cette politique qui offre des subventions et crée des espaces consacrés au rock mais qui ne s'occupe pas de développer une conscience et une réflexion publiques par sur les spécificités du rock lui-même :

Le ministère a distribué de l'argent à gauche et n'a pas imposé une véritable politique culturelle sur sa droite, c'est à dire dans les médias publics ou même dans les écoles et les collèges.

Les explications nécessaires à l'éducation artistique, qu'elle soit populaire ou non, n'ont pas été fournies par les hommes politiques. Or, sans mode d'emploi, sans notices explicatives, l'art survit plus qu'il ne vit. Comme sous dialyse, il est maintenu en vie par ceux qui, de par leur culture et leur parcours, ont les clés pour comprendre ¹⁰².

En outre, Ricard ajoute à son analyse du rapport entre le rock (mais il parle plutôt de « musiques populaires ») et l'État l'argument de l'« incompatibilité » entre ces deux sujets :

une culture populaire, et c'est ce qui la définit simplement aux yeux de ceux qui s'en revendiquent s'établit à partir des conditions de vie spécifiques des gens du peuple et guère plus. Or ce mode de vie s'appuie sur le postulat populaire encore en vogue aujourd'hui, du rejet d'une certaine politique institutionnelle et de ses représentants : il ne peut donc y avoir de cultures populaires d'Etat puisque le peuple est manquant dans cette équation. On a voulu faire une culture populaire sans le peuple, bâtie uniquement sur la performativité du divertissement ¹⁰³.

Or, cette réflexion présuppose que les « musiques populaires » sont l'expression des

101 Ricard (2006), p. 47.

102 *Ibid.*, p. 79.

103 Ricard (2006), p. 78.

couches sociales populaires. Une position de ce type — je l'ai déjà montré — risque d'être trop simpliste, voire même arbitraire dans ce cas, du fait qu'elle n'est pas corroborée par des sources documentaires (il faut d'ailleurs souligner que Ricard fait montre d'un penchant idéologique assez prononcé, dans cet ouvrage qui par moments fait penser plus à un pamphlet qu'à un essai). De plus, le rejet des politiques institutionnelles par la « culture populaire » dont il parle n'est pas envisagé dans sa dimension socio-historique.

J'ai déjà cité à plusieurs reprises le travail beaucoup plus approfondi de Philippe Teillet sur la « politique du rock ». Tout d'abord Teillet nous montre que le même rejet dont Ricard parle est une question liée au *discours*. Dans le cas spécifique de la musique, il faut donc distinguer entre ce qui se passe au niveau du *text* et ce qui est plus déterminant dans les différentes composantes du contexte (dont notamment le discours), tout en reconnaissant la réciprocité entre *text* et contexte. Ensuite, Teillet remarque aussi que ce rejet des institutions (et de la culture légitimée) ne constitue dans l'histoire du rock que le bout d'une polarité, l'autre bout étant la volonté de légitimation culturelle du rock. Le fait qu'à un moment historique précis la tendance du discours (plus que de la musique elle-même) ait été celle du rejet ne doit pas être confondu avec un trait constitutif et « inévitable » du rock.

Bien que la problématique du rapport entre rock et pouvoirs publics soit abordée de façon quelque peu simpliste par Ricard, il faut tout de même admettre qu'il existe un lien historique entre les différentes articulations du discours sur le rock et son rapport avec l'État. En parlant de l'inversion de tendance au sein du discours sur le rock qui a eu lieu vers la fin des années 1970 et que j'ai déjà mentionnée, Teillet observe que « [...] le mouvement du discours en faveur d'un retour aux principes fondamentaux du champ rock, a également conduit à réduire l'autonomie de celui-ci vis-à-vis du champ économique et à multiplier les risques de confusion entre les principes de hiérarchisation de ces deux champs [en excluant donc l'intervention étatique, je précise].¹⁰⁴ ».

Pour résumer, on pourra dire que l'économie du rock a toujours été caractérisée par la présence et d'une part par l'action de l'industrie musicale — et en général de ce que Teillet appelle le « champ économique » —, d'autre part par le pouvoir étatique.

L'industrie musicale représente l'une des composantes constitutives du rock lui-même : en tant que musique, le rock n'aurait pas pu se développer dans les formes qui le caractérisent en dehors de l'industrie musicale, en exploitant ses outils et en étant conditionné par sa structure. L'industrie musicale a donc toujours été présente dans l'histoire du rock de manière visible et en fonctionnant comme n'importe quel autre système industriel, c'est-à-dire essentiellement selon la logique du capitalisme, même si elle a su s'adapter de manière assez flexible aux

104 Teillet (1992), p. 181.

différentes tendances du rock lui-même.

En revanche, le rôle de l'État vis-à-vis du rock a toujours été plus complexe à saisir et à analyser. Sans parler des différentes lignes politiques qui peuvent être suivies selon les différents pays et les différentes époques, j'ai remarqué que l'intervention étatique est souvent « invisible ». Même si son action est efficace, elle agit souvent par le moyen législatif, en fournissant un cadre de fonctionnement qui n'intéresse directement que les professionnels du secteur et qui donc reste largement inaperçu. L'intervention étatique n'est jamais neutre et poursuit toujours des intérêts politiques, comme l'a démontré Negus. L'État peut aussi décider d'orienter son action plutôt vers la diffusion du rock (en réglementant la programmation radiophonique, en finançant des festivals, etc.) ou plutôt vers la promotion des pratiques musicales ; son intervention peut être centralisée plutôt que délocalisée, voire même les deux choses en même temps, ce qui ne manque pas d'engendrer des conflits¹⁰⁵. L'ambiguïté des pouvoirs publics vis-à-vis du rock se manifeste aussi dans le caractère souvent contradictoire de sa politique, qui essaie de s'opposer à la logique du marché propre à l'industrie musicale, tout en imitant les structures et la production de cette même industrie musicale.

105 Voir Negus (1996), p. 215-217 : ici l'auteur commente les politiques locales favorisant les pratiques musicales, en remarquant leur efficacité vis-à-vis de la rigidité de la politique (nationale) des quotas. Par contre, il remarque aussi que ces solutions locales peuvent créer des conflits avec les orientations du gouvernement national en matière de politique culturelle.

CHAPITRE II

La notion d'expérimentation et son application dans le domaine musical

L'expérimentation est au départ un concept lié au domaine scientifique. Si l'on utilise cette catégorie dans le contexte artistique il est donc nécessaire d'en exposer les raisons, d'expliquer pourquoi on emprunte une notion essentiellement étrangère à l'univers de l'art. on verra que, dans le cas spécifique du rock, l'idée d'expérimentation doit être comprise selon une acception beaucoup moins stricte que celle qui est utilisée dans le cadre scientifique. On verra aussi que dans une partie de la musique savante contemporaine, au contraire, la méthodologie de création se rapproche de la méthode scientifique proprement dite. Or, comme un bon nombre des artistes concernés par cette étude côtoient cette partie de l'univers savant, de manière plus ou moins directe et consciente, il m'a semblé que conserver l'adjectif « expérimental » pouvait se justifier pour décrire une certaine production de rock, tout en reconnaissant la nature problématique de ce terme.

Sans vouloir trop m'attarder sur la notion d'expérimentation dans le domaine scientifique, je tiens à souligner qu'elle y représente un processus heuristique, ayant pour objectif d'élargir les connaissances relatives à une matière donnée. Cela soulève un problème fondamental si l'on veut appliquer cette notion d'expérimentation dans le domaine artistique : le but de la méthode scientifique est la connaissance, ce qui, a priori, n'est pas le cas dans le domaine de l'art et de la musique.

À partir de cette importante distinction, je prendrai d'abord en considération l'univers de la musique savante, où l'idée d'expérimentation a été « transférée » pour la première fois dans le contexte musical, puis j'utiliserai le cas de l'expérimentation dans la musique savante comme référent pour décrire les spécificités de l'expérimentation dans le domaine du rock.

2.1 Musique savante expérimentale

Le vingtième siècle a vu apparaître, dans l'univers de la musique savante, des tentatives

d'utiliser des méthodes scientifiques, et notamment l'expérimentation, dans le cadre de la création. Les compositeurs liés au sérialisme intégral ou à la musique stochastique par exemple ont souvent travaillé en « empruntant » une méthodologie proche de celle des sciences dures. La méthodologie liée à une approche de ce type pourrait être décrite — en simplifiant — de la manière suivante : l'œuvre se construit à travers le choix de certains matériaux musicaux (les « données ») qui doivent se tenir à des règles ou à des principes déterminés (les « conditions » de l'expérience). Une véritable esthétique dérive de cette méthodologie : plutôt que d'attirer l'attention du public sur le « produit fini », sur le *résultat* du processus créatif (l'*œuvre*, selon l'acception universellement admise jusqu'au dix-neuvième siècle), c'est le processus lui-même, et en particulier les matériaux et les outils qui le constituent, qui deviennent le focus esthétique ¹⁰⁶.

Comme dans toute expérience, la réaction mise en acte par la combinaison des différentes données garde toujours un certain degré d'imprévisibilité. Comme le dit Carl Dahlhaus : « L'exigence de ne pas se déterminer, mais de laisser ouvertes les possibilités *implique* [je souligne], en ce qui concerne la technique de composition, de mettre au premier plan, non pas l'œuvre que l'on produit, mais les matériaux et méthodes utilisés et d'attirer l'attention sur eux. ¹⁰⁷ ».

Dahlhaus met en relation le rapport entre la notion d'expérimentation dans le domaine scientifique et sa transposition dans le domaine musical. Cependant, sa perspective permet d'inclure dans la catégorie de la « musique expérimentale » aussi l'œuvre de compositeurs non concernés par l'application de méthodologies analogues à celles du domaine scientifique. Dahlhaus inclut dans son concept de musique expérimentale à la fois les avant-gardes européennes post-weberniennes (l'école de Darmstadt et ses héritiers, la musique concrète, la musique électronique européenne) et les compositeurs — surtout anglais et américains — poursuivant les démarches esthétiques inaugurées par John Cage (*Fluxus*, la musique indéterminée, le minimalisme) ¹⁰⁸. En effet, toutes ces différentes tendances ont en commun le fait de mettre au premier plan « les matériaux et les méthodes » plutôt que l'œuvre au sens « classique » du terme.

La perspective « inclusive » de Dahlhaus n'est pas partagée par Michael Nyman, auteur de l'important ouvrage intitulé *Experimental Music* (1974) : ce compositeur anglais distingue entre compositeurs « expérimentaux » d'un côté (« Cage et au-delà », comme l'indique le sous-titre de son ouvrage) et compositeurs « d'avant-garde » de l'autre côté (surtout les post-

106 Voir Carl Dahlhaus, « La crise de l'expérimentation », dans *Contrechamps*, 1984 : 3.

107 *Ibid.* p. 113.

108 *Ibid.* p. 111-112.

weberniens)¹⁰⁹. Différentes approches de la tradition musicale distinguent les compositeurs « expérimentaux », plus intuitifs, des « avant-gardistes », plus rationnels et structurés : « Les Américains [c'est-à-dire de compositeurs tels que Cage, Feldman, Brown, Wolff n.d.r.] [...] ne s'intéressaient pas tant à la façon dont la musique de Webern était écrite ou construite, qu'à la façon dont elle *sonnait*. Ils s'aperçurent que cette musique résultait d'une dialectique entre le son et le silence, que le silence était une partie intégrante du tissu musical. ¹¹⁰ ».

Nyman illustre la spécificité de la musique qu'il appelle expérimentale de la manière suivante :

Les compositeurs expérimentaux ne se préoccupent généralement pas d'administrer un *objet temporel* défini dont les éléments constitutifs, la structure et les interconnexions sont calculés et organisés à l'avance, mais s'enthousiasment à l'idée d'esquisser les grandes lignes d'une *situation* au cours de laquelle des sons peuvent intervenir, un *procédé* générateur d'action (sonore ou autre), un *champ* délimité par certaines règles de composition ¹¹¹.

Tout en admettant que le degré de contrôle exercé par le compositeur sur son œuvre est estompé dans cette tradition, si on le compare à la précision prescriptive d'un Boulez ou d'un Stockhausen, le point de vue exprimé par Dahlhaus reste valide : l'intérêt de toutes ces musiques se situe dans le processus de création plutôt que dans le résultat final (c'est-à-dire l'œuvre au sens classique du terme) ¹¹².

Un corollaire très important lié à toute musique expérimentale dans le milieu savant concerne l'intellectualisation et — pourrait-on dire — la dépendance du *logos* qui se sont greffées étroitement au développement de ce répertoire. Dans l'article déjà cité, Dahlhaus propose la réflexion suivante :

Le parallèle [entre musique et science, ndr] [...] n'est certainement pas qu'une simple construction faite après coup par des historiens ; il fait partie des préoccupations qui furent partagées par les acteurs de cette histoire, les compositeurs, et qui n'influencèrent pas peu la pensée musicale. [...]

109 Voir Nyman, *Experimental Music*, Londres : Studio Vista, 1974, p. i : la musique expérimentale est décrite ici comme « une tradition musicale anglo-américaine qui s'est développée essentiellement à partir de la musique et des idées de John Cage après la seconde guerre mondiale. » (texte original : « an Anglo-American musical tradition that grew essentially from the music and ideas of John Cage in the period after the second world war. »).

110 Nyman (1974), p. 72. Les citations de cet ouvrage sont empruntées à la traduction française réalisée par Nathalie Gentili (Micheal Nyman, *Musique expérimentale*, Paris: Allia, 2005).

111 *Ibid.*, p. 23.

112 Mon point de vue est aussi corroboré par l'ouvrage de Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1995 ; en commentant la description par Nyman, dans *Experimental Music* (p. 75), des approches des nouvelles technologies développées par les compositeurs expérimentaux, la chercheuse écrit (p.60) : « Paradoxalement, étant donné le principe de l'indétermination, ce dernier développement indique une sorte de déterminisme technologique en musique, dans le sens où les technologies elles-mêmes deviennent la composition. ».

Les prémisses qui voulaient qu'une composition[...] ne soit au fond rien d'autre qu'un arrêt dans un processus de développement s'accomplissant sous la dictée d'une « tendance du matériau » au travers d'œuvres abandonnées comme des pétrifications derrière soi, aboutirent à une critique musicale qui voulait estimer et juger les œuvres moins pour elles-mêmes que pour leur signification dans le développement des matériaux et des méthodes ¹¹³.

Au moins deux concepts clés peuvent être tirés de ce passage. Tout d'abord, le fait que l'application de la méthode scientifique dans le cadre de la composition ait constitué une *préoccupation* pour les compositeurs eux-mêmes : cela dénote une approche qui n'est pas forcément plus intellectuelle que celle des compositeurs savants des époques précédentes, mais qui est sans doute orientée vers un intellectualisme différent, plus proche du milieu scientifique (un milieu qui, je le rappelle, s'est constitué sur des principes et avec des objectifs radicalement différents de ceux de la création artistique).

Deuxièmement, le critère pour juger cet art se base sur le *développement des matériaux et des méthodes*. Ce dernier point engendre à son tour d'autres réflexions. Une esthétique basée sur ce type de jugement pourrait être considérée comme moderniste. Le modernisme consiste justement en une tendance esthétique privilégiant dans l'art l'idée de progrès téléologique et linéaire, en parallèle — assumé ou implicite — avec le progrès de la connaissance promu par la science ¹¹⁴. Le but de l'art, selon cette perspective, est surtout d'aller plus loin que les époques précédentes en termes de « découverte » et d'exploitation de matériaux et outils nouveaux, qui puissent « correspondre » avec le temps présent et ses enjeux.

Cependant, l'idée du développement peut aussi ne pas impliquer forcément celle du progrès linéaire (se reconnaissant donc en une tradition que l'on fait progresser) ni de parallèles avec le milieu scientifique : la musique de Cage ou celle produite par les artistes de *Fluxus* par exemple a élargi de manière significative ce que l'on peut considérer comme « de la musique » et même notre conscience vis-à-vis de la musique et de l'environnement qui nous entoure, et cela a été fait sans aucune volonté de faire progresser une tradition quelconque et sans parallèles avec la science.

En tout cas, l'approche moderniste aussi bien que l'approche « à la Cage » ont toujours été

¹¹³ Dahlhaus (1984), p. 114-115.

¹¹⁴ Ici, je pense que l'opposition entre modernisme et post-modernisme est basée sur une conception différente du « rôle » de l'art, avec d'une part l'approche téléologique du modernisme, de l'autre la fragmentation du post-modernisme. Ne serait-ce que pour le positionnement chronologique, il n'y a pas un consensus scientifique concernant le « début » du post-modernisme (voir Gendron, 2002, p. 11) : il est encore plus problématique de trouver un accord sur les critères de distinction entre modernisme et post-modernisme. Dans son ouvrage, Bernard Gendron concentre cette distinction sur l'effacement des frontières entre la culture « haute » et la culture « basse », effacement prôné par le post-modernisme mais rejeté par les artistes et les intellectuels modernistes (qui appartiendraient donc uniquement aux élites de la « culture haute ») : au contraire, dans mon étude j'essaie de montrer que les traits typiques du modernisme sont présents dans la culture « basse » du rock, notamment dans le rock expérimental, sans forcément être accompagnés de formes quelconques d'élitisme culturel.

caractérisées par l'exigence d'expliquer *verbalement* les différentes motivations qui engendrent et qui valident leurs démarches. Born (1995), souligne qu'un trait essentiel du modernisme est son caractère *théorique* :

L'art moderniste investit un pouvoir sans précédent dans les textes exégétiques. [...] La théorie et la pratique de l'art étaient bien-sûr liées dans les périodes antérieures, mais les artistes modernistes ont tenté de résoudre la crise des traditions qu'ils ont affronté *en se basant sur la théorie du premier plan pour construire et déterminer leur pratique* [je souligne]. [...] De plus, les textes théoriques prennent le rôle ambigu de l'exégèse et de la critique, du prosélytisme et de la publicité, de l'explication et de la légitimation de la pratique ¹¹⁵.

Dans le même ouvrage, Born spécifie que ce « penchant théorique » est partagé par les courants de l'indétermination, du minimalisme et en général du post-modernisme.

Néanmoins, les compositeurs expérimentaux [c'est à dire Cage et ses " adeptes "] ont recherché différents facteurs théoriques déterminants pour leur composition. Cage s'est tourné vers les cosmologies antirationalistes — le zen et le mysticisme oriental — alors que d'autres expérimentateurs se sont impliqués dans des systèmes de croyances alternatives, par exemple la politique marxiste-léniniste. Paradoxalement, les expérimentateurs sont donc restés théoriciens et déterministes tout en cherchant des philosophies alternatives - non scientifiques et plus sociales et spirituelles - *pour légitimer et prescrire la pratique compositionnelle. La musique était encore construite en des textes discursifs. Cage, comme Boulez, était aussi connu comme écrivain et philosophe.* [je souligne] ¹¹⁶.

En effet, il ne faut pas confondre la théorie avec le scientisme typique du discours moderniste : la chercheuse fait remarquer précisément est la nécessité d'un complément *verbal* fournissant une exégèse, ou bien une légitimation intellectuelle de la musique.

Les compositeurs recourent au *verbe*, au *discours*, au *logos* pour rendre compte d'un processus et d'une production artistique qui peut difficilement se justifier de façon autonome, *sans d'autres médiations*, auprès du public, surtout parce que le public — sans l'aide d'une explication verbale — n'a pas les outils de compréhension suffisants pour saisir quelque chose qui se détache autant des traditions établies.

115 Born (1995), p. 42. Texte original : « Modernist art invests an unprecedented power in exegetical texts. [...] Art theory and practice were of course linked in earlier periods, but modernist artists attempted to solve the crisis in traditions which they faced by foregrounding theory to construct and determine their practice. [...] Further, theoretical texts take on the ambiguous role of exegesis and criticism, of proselytizing and publicity, of both expounding and legitimizing practice. »

116 *Ibid.* p. 56-57. Texte original : « Nonetheless, experimental composers sought different theoretical determinants for their composition. Cage turned to antirationalist cosmologies—Zen and eastern mysticism while other experimentalists became involved in alternative belief systems, for example Marxist-Leninist politics. Paradoxically, then, the experimentalists remained theoreticist and determinist while searching for alternative philosophies —nonscientific and more social and spiritual— to legitimize and prescribe compositional practice. The music was still constructed in discursive texts. Cage, like Boulez, was also known as a writer and a philosopher. »

Ce rôle du *verbe* est presque une constante dans la musique expérimentale, et il est souvent maintenu au-delà des tendances esthétiques ; il représente par exemple une charnière entre les deux esthétiques opposées du modernisme et du post-modernisme. Le post-modernisme se caractérise par un refus de la perspective du progrès linéaire comme critère de jugement esthétique (typique du modernisme), mais conserve la tendance moderniste du commentaire, de la justification et de l'explication verbale de l'art, notamment quand l'art est perçu ou présenté — à tort ou à raison — comme expérimental. En d'autres termes, les esthétiques « expérimentales » ont pour le moins la tendance, et souvent la nécessité, de s'appuyer sur des justifications *verbales* de leur propre légitimité.

2.1.1 Points communs entre la musique expérimentale savante et le rock expérimental

Plusieurs éléments propres aux différentes traditions de musique expérimentale savante ont été repris ou développés dans le rock expérimental. Il peut être utile de présenter ces éléments dès à présent, afin de mieux comprendre ensuite la complexité du rapport entre le rock expérimental lui-même et la musique savante :

- Une caractéristique commune aux différents types d'expérimentation a été la recherche de nouveaux sons, de nouvelles sources sonores, de nouvelles techniques, voire d'une nouvelle formulation de l'idée même de son et d'instrument de musique¹¹⁷. Comme exemples dans l'univers savant on peut citer : les techniques de jeu demandées par de nombreuses pièces d'avant-garde, souvent à la limite de l'impossibilité (en termes de précision rythmique, nuances difficiles à rendre selon les registres des instruments, etc.) ; les techniques dites « étendues », c'est-à-dire les modes de jeu non orthodoxes (multiphoniques aux instruments à vent, percussions à clavier frottées avec des archets, surface entière du piano utilisée comme un instrument de percussion, etc.¹¹⁸) ; les collages sonores de la *Musique Concrète*, mettant au même niveau les sons « musicaux » et les bruits de l'environnement et de la vie quotidienne ; les recherches de la musique électronique, visant la manipulation directe du son à travers les

117 Pour approfondir la thématique de la frontière entre son musical et bruit, frontière mise en question par plusieurs répertoires du vingtième siècle, voir Meeùs (2006).

118 Voir Nyman (1974), p. 46 : « Il ressort également de la version de 4'33" par David Tudor que l'utilisation d'un instrument de musique ne doit pas être limitée par les frontières que la tradition a érigées. La musique expérimentale exploite non seulement l'instrument en tant que manière de produire des sons de manière courante, mais aussi en tant que configuration totale — c'est la différence entre "jouer du piano" et le "piano comme source sonore". ».

oscillateurs ; l'invention de nouveaux instruments, tels que les synthétiseurs (liés à la musique électronique) ou les instruments inventés par Harry Partch pour exécuter ses compositions (basées sur des gammes microtonales) ;

- Au-delà de l'organologie, plusieurs compositeurs de musique savante ont ressenti l'exigence de recourir à de nouvelles méthodes d'écriture et de création. Cet objectif a pu être réalisé en passant par des systèmes organisationnels rigoureux (le sérialisme intégral, la musique stochastique), ou grâce à des outils technologiques (la manipulation directe de la bande pour la musique concrète, la synthèse du son pour la musique électronique), ou encore en renonçant au contrôle total sur le « produit » musical et en se concentrant sur l'action et ses aspects indéterminés et imprévisibles (ce qui est le cas pour le courant expérimental inauguré par Cage, où l'on vise un véritable effacement des limites entre la musique et la vie ¹¹⁹) ;
- À partir des années 1960 plusieurs artistes et scènes de création et de diffusion de la musique se caractérisent par un estompement des frontières entre composition écrite, improvisation et manipulation du son sur bande ou à travers la synthèse musicale. Certains compositeurs et collectifs de musiciens jouent un rôle de protagonistes dans ce phénomène, qui jette les bases vers un dépassement des genres musicaux (du point de vue stylistique mais aussi des genres en tant que *représentations sociales*) : Terry Riley, La Monte Young, Cornelius Cardew, les collectifs AMM, MEV et Scratch Orchestra représentent les noms les plus importants pour ce phénomène ¹²⁰. Il faut souligner qu'il s'agit d'artistes actifs à la fois comme compositeurs *et* comme interprètes de leurs propres œuvres, l'organisation typique de la musique savante basée sur la partition comme *médiation* entre le compositeur et les exécutants — donc sur une division du travail — les concernant de moins en moins. Indépendamment de l'esthétique de leur musique, leur *mode de production* inclusif se rapproche beaucoup de celui des musiciens de jazz et encore plus des musiciens de rock (l'artiste compose, interprète et produit son œuvre) ;
- Surtout en ce qui concerne la musique expérimentale anglo-américaine « post-Cage » on assiste à un abandon — progressif et partiel — du professionnalisme qui était propre à la musique savante occidentale depuis au moins le dix-septième siècle. Ce phénomène est en lien avec d'autres aspects déjà évoqués de cette musique :

119 Nyman (1974), p. 49. Voir aussi, à ce sujet, Jean-Yves Bosseur et Dominique Bosseur, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris : Minerve, 1993, p. 57 : « [...] les Américains, et plus particulièrement J. Cage, se tournent [...] vers les possibilités d'élargir le phénomène du concert à celui d'*event*, "événement" non exclusivement musical. ».

120 Voir Nyman (1974), p. 193-196. Concernant MEV (*Musica Elettronica Viva*), voir Amy C. Beal, « "Music Is a Universal Human Right": Musica Elettronica Viva », dans Adlington (2009).

l'effacement des frontières entre la musique comme réalité sonore et la notion d'événement au sens plus large ; l'abandon de la différenciation entre compositeurs et interprètes. Des tendances idéologiques visant à une démocratisation des pratiques musicales peuvent aussi être responsables de cette « dé-professionnalisation » de la musique, comme le démontrent ces deux extraits de l'ouvrage de Nyman (1974) :

« Nous sommes tous des "musiciens". Nous sommes tous des "créateurs". La musique est un procédé créatif grâce auquel nous pouvons partager, et plus nous pouvons être proches les uns des autres dans ce procédé, abandonnant catégories ésotériques et élitisme professionnel, plus nous nous rapprochons de l'idée ancienne de musique comme langage universel.[...] » Les idées de Rzewski s'approchent [...] de la prescription de Cage qui en 1967 statuait que "l'art n'est pas un objet fabriqué par une personne mais un procédé mis en mouvement par un groupe de personnes. L'art est socialisé. Ce n'est pas quelqu'un qui dit quelque chose, mais des gens qui font des choses, donnant à tous (y compris aux participants) l'opportunité de vivre des expériences qu'ils n'auraient pas pu vivre autrement." ¹²¹

La Constitution (non écrite, impossible à écrire) du Scratch Orchestra était telle qu'elle laissait chaque personne être elle-même, au sein d'un microcosme démocratique où (pendant longtemps) les différences individuelles entre les gens coexistaient avec assez de bonheur, apparemment sans être réduites au dénominateur "constitutionnel" ou organisationnel usuel ¹²².

121 Nyman (1974), p. 197 ; l'auteur cite au début du passage un propos de Frederic Rzewski, écrit pour sa pièce *Free Soup* (1968).

122 *Ibid.* p. 202. Voir aussi, à ce sujet, Born (1995), p. 58-59.

CHAPITRE III

L'évolution du rock expérimental

Dans une contribution récemment publiée, Benoît Delaune affirme que « toute musique rock qui exprime la volonté de sortir d'un certain nombre de conventions du genre est aujourd'hui qualifiée de manière un peu imprudente de « rock expérimental ». ¹²³ ». Face au risque d'adopter des désignations imprudentes et superficielles, je tiens à rajouter quelques considérations terminologiques supplémentaires, relatives au choix d'utiliser la notion d'expérimentation, avant d'entrer dans le vif du sujet du rock expérimental. Le débat sur la terminologie relative aux notions d'expérimentation et d'avant-garde dans le domaine artistique est extrêmement complexe, voire même confus et subjectif ¹²⁴. Par exemple, en faisant un compte rendu historique de l'utilisation de l'expression « avant-garde », Hubert F. van den Berg fait remarquer que Fluxus et le minimalisme ont été parfois considérés comme « néo avant-gardes », alors que Nyman préfère les inclure dans la catégorie de la musique expérimentale ¹²⁵.

Van den Berg revient à l'origine militaire du concept d'avant-garde, pour expliquer la possibilité d'utiliser ce même concept de façon très vaste et capillaire :

La position avancée de l'« avant-garde » dans un contexte militaire, le fait que cette avant-garde est au premier plan, précédant les principales sections de l'armée, opérant plutôt isolément comme annonciateur de quelque chose de plus grand encore à venir, son opération en territoire ennemi, sa fonction d'unité de reconnaissance - tous ces aspects et d'autres sont liés à l'émergence de nouveaux mouvements, de nouveaux courants, de nouvelles écoles allant vers un nouvel art, une nouvelle littérature, de nouvelles pratiques culturelles. [...] ces mouvements et pratiques doivent s'attaquer à la résistance des forces traditionnelles existantes dans le domaine culturel, avant de s'établir comme un nouvel ordre ou paradigme, dans le cadre d'une compréhension linéaire de l'histoire régie par le progrès, l'innovation constante, le remplacement continu de l'ancien par le nouveau et, pourrait-on

123 Benoît Delaune, « L'esthétique du collage et l'influence des techniques d'enregistrement dans le rock français *expérimental* : l'exemple des Moving Gelatine Plates », dans Gonin (2014), p. 93.

124 Philippe Lalitte (« Le temps de l'expérimentation et l'expérience du temps dans les premiers albums solo de Richard Pinhas », dans Gonin (2014), p.157-158) trace une histoire synthétique de l'utilisation de l'adjectif « expérimental » — et de la confusion qu'il peut engendrer — dans le domaine musical, de la « musique expérimentale » de Schaeffer (années 1950) jusqu'à « des courants tels que l'avant-jazz, le rock progressif, l'avant-rock, l'avant-garde métal (appelée aussi « métal expérimental »), l'indus, la no wave, la noisy, le glitch, etc. » (p. 158). Voir aussi Saladin, « Introduction – L'expérience de l'expérimentation », dans Saladin (2015), p. 12-13.

125 Voir Hubert F. Van den Berg, « Avant-garde: Some Introductory Notes », dans Adlington (2009), p. 15-33.

ajouter, par une compréhension de l'histoire culturelle en tant que théâtre de guerre ¹²⁶.

Le lien entre l'avant-garde et l'« attitude » moderniste est évident dans l'explication fournie par van den Berg. En effet, jusqu'au post-modernisme, toute esthétique expérimentale s'est caractérisée par une approche de ce type. Mon choix de parler de rock expérimental plutôt que rock d'avant-garde est dû à deux raisons principales. D'abord, le penchant moderniste de la musique dont je m'occupe n'est pas une condition *sine qua non* de son existence (ce qui pourrait être le cas si l'on parlait de rock d'avant-garde). En outre, le fait de parler d'expérimentation met en premier plan la dimension active et pratique de l'expérience plutôt que celle du positionnement (avant-garde) : comme je le montrerai, un focus sur l'action s'adapte particulièrement bien au rock, dont l'histoire a été toujours caractérisée par une approche pragmatique.

Les raisons pour lesquelles on peut qualifier le rock d'expérimental concernent la *méthodologie* de création. Il est opportun ici d'évoquer la réflexion de Célestin Deliège au sujet de la notion d'expérimentation en musique, une réflexion qui à son tour se base sur l'ouvrage de Leigh Landy, *What's the Matter with Today's Experimental Music ?* ¹²⁷.

[...] la conception « D », retenue par Landy [à propos de la notion d'expérimentation musicale], met primordialement l'accent sur l'innovation : « La musique expérimentale est celle dans laquelle le composant novateur (...), dans tout aspect d'une pièce donnée, prend priorité sur la technique plus générale du métier, attendue de toute œuvre d'art. » ¹²⁸.

Cette conception de l'expérimentation en tant qu'innovation peut inclure aussi — d'après Landy — les autres conceptions qu'il a listées, à savoir la musique expérimentale comme avant-garde, comme musique créée en laboratoire, ou comme musique indéterminée. Deliège argumente ensuite son refus de l'expression « musique expérimentale », qui serait « insuffisante, mal adaptée ¹²⁹ » :

N'est expérimentale, en fin de compte, que la part de recherche intervenant dans un travail en

126 Van den Berg (2009), p. 18. Texte original : « The forward position of the “avant-garde” in a military context, the fact that this avant-garde is in the forefront, preceding the main sections of the army, operating rather isolated as the annunciation of something larger still to come, its operation in enemy territory, its function as a reconnaissance unit—all these and other aspects are [...] related to the emergence of new movements, new currents, new schools heading toward a new art, a new literature, new cultural practices. [...] these movements and practices have to tackle the resistance of existing, traditional forces in the cultural field, before, when successful, establishing themselves as a new order or paradigm, as part of a linear understanding of history ruled by progress, constant innovation, the continuous replacement of the old by the new and, one might add, by an understanding of cultural history as a theater of war. ». Concernant les enjeux esthétiques et idéologiques liés à la notion d'avant-garde, voir Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », dans *Sociétés et représentations*, 2001/1 n° 11, p. 180-187).

127 Leigh Landy, *What's the Matter with Today's Experimental Music?*, Londres et New York : Routledge, 1991.

128 Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies : Tome 2, Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Bruxelles : Mardaga, 2007, p. 166-168.

129 *Ibid.*, p. 167.

cours de réalisation, la part d'incertitude dont l'auteur peut être conscient, mais qu'il souhaite néanmoins dépasser. L'expérimentation n'est qu'un passage, un temps de réflexion, de tâtonnement, de questionnement. [...] l'expérimental n'est jamais qu'un état transitoire, strictement provisoire. Si l'œuvre après le laps de temps nécessaire à sa ratification par une audience intéressée, persiste à ne porter témoignage que de l'effort expérimental contenu dans sa gestation, elle retombe à l'état de document d'archives ¹³⁰.

L'argument de Deliège a sans doute une validité (quoique non absolue : il s'adapte mal par exemple à une bonne partie de la musique de Cage, dont l'esthétique — qui a bien passé l'épreuve du temps — vise justement le dépassement du concept traditionnel d'œuvre comme objet figé). Cependant, la critique de Deliège fonctionne si l'on se concentre sur l'œuvre comme objet donné et non pas sur les processus et les méthodes dont l'œuvre est l'aboutissement, processus qui représente un élément central dans mon approche du rock « expérimental ».

Indépendamment de la ratification des œuvres par une audience quelconque, l'objet de ma recherche est une musique issue de la tradition du rock qui a mis *consciemment* l'accent sur l'innovation au sein du processus créatif. L'expérimentation est présente dans cette musique au niveau *méthodologique*, et elle constitue le dénominateur commun qui me permet — au-delà des différences stylistiques entre les œuvres — de regrouper le travail des artistes que je traite dans cette étude : l'expression « rock expérimental » reste donc assez justifiable.

On verra par la suite que l'expérimentation dans le rock s'est concrétisée essentiellement, au cours de l'histoire, en une attitude ouverte et « curieuse » qui a amené plusieurs artistes de rock à faire évoluer leur vocabulaire stylistique de départ grâce à la « mise en réaction » de matériaux musicaux hétérogènes : le moment pratique de l'essai, de la mise en réaction des différentes « données » hétérogènes, est donc le trait dominant de ce que je définis comme rock expérimental.

3.1 Rock expérimental : parcours historique

Plusieurs des caractéristiques de l'expérimentation que j'ai soulignées dans l'univers de la musique savante peuvent se retrouver dans le rock. Cependant, l'esprit, l'attitude et les motivations qui ont conduit certains artistes de rock à des approches esthétiques comparables sont souvent très éloignés de l'esprit, des attitudes et des motivations propres au milieu de la

130 Deliège (2007), p. 167.

musique savante. Plus important encore, le degré de conscience, d'investissement, de cohérence dans l'expérimentation rock a varié au cours du temps, selon des chemins souvent difficiles à suivre.

Si jusqu'à présent j'ai pu éluder la dimension historique dans mes observations, en l'évoquant juste de temps en temps pour des argumentations ponctuelles, il devient nécessaire maintenant de plonger dans l'histoire pour essayer de tracer le parcours de l'expérimentation dans le rock. Mon objectif sera de décrire les spécificités de ce parcours et d'établir si, à l'heure actuelle, ces spécificités peuvent légitimer une distinction nette entre l'univers de l'expérimentation rock et d'autres types d'expérimentation musicale.

3.1.1 Du rock'n'roll au milieu des années 1960 : expérimentation ou bricolage ?

Dans ce chapitre j'utiliserai surtout l'expression « rock'n'roll » pour désigner la musique rock entre les années 1950 et le milieu des années 1960. Je suis conscient que des différences stylistiques se développèrent rapidement au sein du monde du rock (par exemple avec le *doo-wop*, le *milksap* et le *surf rock* vers 1957, ou en Angleterre avec le *mersybeat*) et que cela entraîna aussi rapidement des distinctions parmi le public. Cependant, le rock'n'roll est historiquement la toute première forme du rock, donc il ne me semble pas inopportun d'attribuer un statut privilégié à cette expression. Et, ce qui est encore plus important, le rock à cette époque, en tant que *text* aussi bien qu'en ce qui concerne son *contexte*, représente une réalité avec un nombre encore assez limité de composantes et il reste assez unitaire : le fait d'utiliser une seule expression, rock'n'roll, est donc un choix pratique, mais aussi un choix légitimé par la nature du rock de cette époque et par ma perspective de recherche.

Dans son ouvrage *Avant Rock*, Bill Martin conjugue le rock'n'roll des origines avec la notion d'avant-garde, une liaison assez hardie si l'on considère les connotations traditionnellement attribuées à cette musique, à savoir sa nature commerciale, naïve, juvénile, de pur *entertainment* : « [...] je suis persuadé que les précurseurs, Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley et les autres, étaient à leur manière avant-gardistes - ils nous ont donné de nouveaux sons et nous ont ouvert les portes à de nouvelles possibilités musicales. ¹³¹ ».

Sans aller jusqu'à évoquer l'avant-garde, serait-il possible de traiter ce répertoire originel d'expérimental, au vu des critères relatifs à l'expérimentation dans la musique savante ?

131 Bill Martin, *Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Björk*, Chicago : Open Court Publishing, 2002, p. 211. Texte original : « [...] I maintain that the progenitors, Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley, and the rest, were avant-garde in their way — they gave us new sounds, and opened doors to new musical possibilities. »

Martin considère que les « pères » du rock'n'roll étaient à l'avant-garde « in their way », à leur manière ; de mon côté, je crois que « leur manière » d'expérimenter faisait partie d'un contexte général en évolution rapide, et que donc pour cette phase historique une notion d'expérimentation assez « diluée » peut être appliquée en général au monde du rock et à l'économie naissante du rock.

Je rappelle encore une fois les observations de Peterson (voir chapitre 1.4.1) concernant les conditions légales, économiques et technologiques ayant rendu possible la naissance du rock'n'roll aux États Unis vers le milieu des années 1950. En effet, l'industrie musicale, les artistes, le public, ont su trouver des solutions créatives pour s'adapter à ces nouvelles conditions.

Le principe du *bricolage*, encore plus que l'idée d'expérimentation, mérite d'être mentionné à propos de ces procédés d'adaptation ; Richard Middleton (1990, p. 157) aborde le sujet du bricolage en parlant de la théorie des sous-cultures :

La plupart du temps, les sous-cultures utilisent du matériel culturel déjà existant. Certains de ces matériaux sont disponibles au sein de la culture mère ; d'autres sont fournis par les institutions ou — plus important pour nous — par les produits de consommation (vêtements, musique) offerts par la culture dominante. Ce qui est important, c'est l'utilisation qui est faite de ces institutions, valeurs et objets. Ils sont repris, transformés, réinterprétés, insérés dans de nouveaux contextes, combinés pour former un nouveau style. Et le principe régissant le choix, la combinaison et l'interprétation des objets est celui de l'homologie, le processus par lequel « les préoccupations centrales du groupe, les activités, la structure du groupe et l'image de soi collective » sont réunis en un ensemble distinctif et cohérent, dans lequel les membres peuvent voir « leurs valeurs centrales détenues et reflétées ». La théorisation de l'homologie passe par une prise de contrôle du concept anthropologique (plus spécifiquement, le concept Lévi-Straussien) du bricolage. Dans cet usage, le bricolage désigne « la réorganisation et la recontextualisation d'objets pour communiquer de nouvelles significations, dans un système total de significations, qui comprend déjà des significations antérieures et sédimentaires attachées aux objets utilisés ¹³² ».

Au-delà du débat, déjà évoqué auparavant, concernant la théorie des sous-cultures et sa

132 Middleton (1990) p. 157. Texte original : « Mostly they [les subcultures, ndr] make use of already existing cultural materials. Some of these are available within the parent culture ; others are provided by the institutions or, more crucially for us, the consumer products (clothes, music) offered by the dominant culture. What is important is the *use* made of these institutions, values and objects. They are taken over, transformed, reinterpreted, inserted into new contexts, combined to form a new *style*. And the principle governing the choice, combination and interpretation of objects is that of *homology*, the process whereby the group's 'focal concerns, activities, group structure and collective self image' are brought together into a distinctive and coherent ensemble, in which members can see 'their central values held and reflected' (Hall and Jefferson 1976 : 56). The theorization of homology proceeds through a takeover of the anthropological (more specifically, the Lévi-Straussian) concept of *bricolage*. In this usage, *bricolage* refers to 'the re-ordering and re-contextualisation of objects to communicate fresh meanings, within a total system of significances, which already includes prior and sedimented meanings attached to the objects used' (ibid: 177) ». Citation tirée d'Hall et Jefferson (1976).

validité, je crois pouvoir relever la mise en place d'une forme de *bricolage*, au sens dont en parle Middleton, au moment de la naissance du rock. Le rock'n'roll s'est construit à partir de matériaux préexistants et sur la base d'une concomitance de facteurs précis : ces matériaux et ces facteurs sont de nature proprement musicale (certains traits stylistiques/lexicaux du blues plutôt que de la *country music*), ou bien technologiques (les radios à transistors, le 45 tours), économiques (la prolifération des stations de radio Grandes Ondes et leur politique de programmation par exemple) ou sociaux (l'identification des *teen-agers* comme cible commerciale du rock'n'roll lui-même). Tous ces éléments hétérogènes ont été ré-envisagés, par les acteurs du monde du rock, selon une perspective nouvelle (*bricolage*) les englobant dans le contexte général du rock (*homologie*). Le rock est donc — dès son origine — une réalité complexe avec plusieurs facettes interdépendantes.

Je souligne le fait que l'un des traits typiques du « bricolage rock » est le *pragmatisme*. Que cela soit dû au rôle central joué par l'industrie musicale et à sa logique prioritairement commerciale, ou bien à l'intuition des radios locales ayant su s'approprier une portion du marché avec un produit nouveau et une nouvelle approche, ou encore au fait que le rock'n'roll est une « musique pour les adolescents faite par des adolescents », en tout cas il est évident que le rock s'est imposé beaucoup plus par des *produits* et des *actions* plutôt que par une réflexion intellectuelle. D'autres chercheurs ont fait des observations similaires aux miennes concernant le rock d'aujourd'hui ; c'est le cas, par exemple, de Fabien Hein :

[...] pour faire face à des conditions de pratique lacunaires, les acteurs du monde du rock lorrain développent des stratégies multiples. Quelques exemples. S'ils ne trouvent pas de lieux adaptés à la répétition, ils les inventent. S'ils ne trouvent pas de salles de concerts où se produire, ils se tournent vers les bars. S'ils ne trouvent pas de labels pour les produire, ils recourent à l'autoproduction. S'ils n'ont pas les moyens de s'offrir une séance d'enregistrement en studio, ils enregistrent en « home studio ». S'ils ne trouvent pas de distributeur pour leurs disques, ils les distribuent eux-mêmes¹³³.

Or, d'une part ce type d'approche représente une différence importante par rapport à l'intellectualisme typique de la musique savante expérimentale du vingtième siècle, dont font partie les répertoires expérimentaux discutés dans le chapitre II, répertoires où l'attention au *logos* est centrale. Au moins pour cette première phase de l'histoire du rock, ce que l'on pourra rattacher à la notion d'expérimentation sera un « esprit d'essai », la volonté de combiner et de faire réagir des matériaux hétérogènes selon les procédés du *bricolage* : ces traits, je le rappelle, concernent le rock'n'roll en tant qu'objet musical mais aussi socio-économique. Je souligne aussi le fait qu'une première forme de discours sur le rock se met en place déjà à cette époque (par exemple grâce au travail des DJs).

133 Hein (2006), p. 158. Voir aussi les pages 338-340.

D'autre part, le fait de ne pas recourir à des justifications intellectuelles, ou au moins de les reléguer au deuxième plan et de se concentrer sur l'activité pratique (de création, de production, d'« utilisation » de la musique au sens large), constitue peut-être le trait le plus significatif du rock au cours de son histoire. Quand le monde du rock s'ouvre à des approches artistiques et culturelles provenant d'autres contextes (par exemple celui de la musique savante) ou bien quand le rock devient expérimental selon une acception plus proche de celle illustrée dans le chapitre II, il faudra toujours avoir à l'esprit que ce côté pragmatique n'est jamais abandonné et qu'il influence les résultats créatifs d'une manière ou d'une autre.

À titre d'exemple concernant la « mentalité pragmatique » qui caractérise profondément le rock, je peux citer le travail d'innovation accompli par Les Paul. Musicien de variété et de *country music* depuis les années 1930, Les Paul contribua de manière très importante à la naissance du rock et même à ses développements successifs grâce à une série d'innovations technologiques et de lutherie, liées à l'évolution de la guitare électrique et surtout à l'enregistrement multi-piste, qu'il exploita de façon approfondie en comprenant par exemple les possibilités offertes par l'accélération ou le ralentissement des différentes bandes enregistrées (permettant d'altérer les hauteurs des passages enregistrés).

L'approche de Les Paul — « expérimentale » dans le sens où il mettait en jeu des matériaux et des outils nouveaux — gardait un but très pratique, celui d'enregistrer et de produire des morceaux de variété qui, grâce par exemple à une meilleure qualité d'enregistrement, avaient plus de chance de devenir des *hits* commerciaux. Bien que les techniques utilisées aient été similaires à celles de la Musique Concrète, on observe ici une approche très différente de celle qui, à la même époque, engendrait la querelle entre les partisans de la Musique Concrète et ceux de la Musique Electronique dans le milieu savant.

Dans le cas de Les Paul l'innovation technologique et l'expérimentation sont tout simplement des outils de l'artisanat musical (un artisanat qui ne se pose pas de nouveaux buts esthétiques), alors que dans la Musique Concrète on observe un type d'expérimentation analogue à celle de Les Paul en ce qui concerne le *quid*, la substance, mais qui ressent le besoin d'une légitimation idéologique et intellectuelle. Il est évident que la différence entre les milieux d'où proviennent ces musiques pèse d'un poids important sur la différenciation de leurs préoccupations : l'industrie culturelle se concentre sur la production, tandis que l'univers savant se base sur la réflexion et le *logos*.

Enfin, il est intéressant de remarquer que l'inclusion d'instruments pour ainsi dire « étrangers » à la formation de base du rock'n'roll (un trait qui caractérisera l'expérimentation rock plus « assumée » des décennies suivantes) peut être repérée déjà à cette époque :

cependant, elle représente une autre conséquence du *bricolage* que j'ai déjà mentionné, plutôt qu'une attitude expérimentale *systematique et assumée* (comme celle qui se développera à partir du milieu des années 1960).

Prenons par exemple le morceau *To the Aisle*, face A d'un 45 tours à succès de The Five Satins, publié en 1957 ¹³⁴. Il s'agit d'un morceau de doo-wop tout à fait conforme aux canons stylistiques de ce genre, sauf pour la conclusion où bizarrement on peut entendre distinctement une phrase de clôture jouée par un basson : cet instrument n'intervient qu'à ce moment-là (avec cinq notes seulement), alors que le reste de l'arrangement maintient une instrumentation standard pour le doo-wop (quintette vocal, section rythmique, saxophone). Le fait d'inclure ce type d'instruments dans des arrangements de rock doit être encadré dans un contexte de production où ce genre de pratique était déjà habituel, puisque les *crooners* et en général les artistes de variété y recouraient depuis longtemps ; l'habileté des musiciens de rock a été celle de savoir profiter de ces possibilités de production tout en les adaptant à leur style. En outre, et en revenant à The Five Satins, le fait que les groupes de doo-wop étaient essentiellement des quintettes vocaux les obligeait à enregistrer avec le support de musiciens de studio : je n'ai pas pu trouver des sources concernant *To the Aisle*, mais il est tout à fait possible qu'en ayant « croisé » un bassoniste dans les studios où ils enregistraient, les musiciens (ou leurs producteurs) aient eu l'idée de rajouter cette touche « classique » à l'arrangement. On peut donc voir dans ce cas spécifique une démonstration de l'idée exprimée par Bertrand Ricard dans le passage suivant :

force est d'admettre que la création musicale revêt une forte coloration artisanale et une tendance au bricolage inventif ainsi qu'à la création "sous contraintes" et ceci dès le départ même de la création, dans l'étape de la composition musicale. L'histoire de la musique populaire regorge d'anecdotes de cet ordre ¹³⁵.

En conclusion, il sera plus opportun de parler de *bricolage* que d'expérimentation au sujet du rock'n'roll antérieur au milieu des années 1960 (et des autres styles relatés : rhythm'n'blues, doo-wop, milksap, surf, etc.). Ce qui est expérimental est le fait de mettre en réaction des matériaux hétérogènes selon une perspective nouvelle et commune : ce processus intéresse les musiciens aussi bien que les autres acteurs du monde du rock, et pour cette raison il est difficile de trouver l'*intentionnalité* rationnelle voire même idéologique qui se manifestera dans les différentes expérimentations à venir.

134 The Five Satins, *To the Aisle*, 45 tours, Ember, E-1019, juillet 1957.

135 Ricard (2006), p. 331.

3.1.2 L'évolution du rock entre le milieu des années 1960 et le début des années 1970

Nous parlions de « pop », et il me semble aujourd'hui que cette « musique pop » a aboli des frontières catégorielles, plus qu'elle n'a constitué une nouvelle catégorie. Le mouvement pop s'est reconnu dans la musique classique, le jazz, la soul, le blues et aussi la variété [...]. Cela a été un mouvement d'ouverture, certes identitaire, mais de dépliement volontaire, pour aller à la rencontre d'ailleurs, comme cela, de manière vague, où le fortuit se mêle au volontarisme. Partir, « faire la route », s'enfoncer dans les paradis artificiels, chercher une autre manière de faire de la musique, s'engager politiquement ou socialement, tout cela marque, quelle que soit l'efficacité, le malaise d'être là, mais aussi l'envie de changement, d'une autre manière de vivre, l'aspiration à d'autres rapports de sociabilité ¹³⁶.

Plusieurs commentateurs de l'univers rock — qu'il s'agisse de journalistes, de chercheurs, de musiciens — ont souvent affirmé que la période allant de la fin des années 1960 au début des années 1970 correspondait au passage du rock de l'adolescence à l'âge adulte, passage dont témoigne la perte du mot *roll* dans la dénomination de cette musique, et qui est incarné par l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, véritable symbole de ce changement historique de direction¹³⁷. Cette opinion est tellement répandue qu'elle est devenue une sorte de notion universellement reconnue.

Au-delà du parallèle — justifiable ou non — entre le rock et l'âge de ses auditeurs, il est indéniable que cette époque représente pour l'histoire du rock un moment de changement énorme et de bouleversement des coordonnées, encore relativement simples à saisir, qui le caractérisaient auparavant. Puisque tous les éléments qui constituent le rock ont été concernés

136 Jean-Marc Warszawski, « Le rock underground français des années 1970 : témoignage, mémoire collective, hisoire », dans Gonin (2014), p. 68.

137 D'après Moore (2001), p. 64, cet album peut être aussi considéré comme le symbole de la séparation entre rock et pop, une séparation qui n'avait pas de raison d'être auparavant. Voir aussi Wicke (1990), p. 93 : « Une ligne de démarcation nette est désormais tracée entre la musique rock, libérée de toute suspicion de motivation commerciale, et la musique pop habituelle ; la justification d'une telle division est fournie par la critique professionnelle du rock qui est apparue à l'époque [environ au début des années 1970]. » (texte original : « A sharp dividing line was now drawn between rock music, released from every suspicion of commercial motivation, and the usual chart-style pop music, and the justification for such division was provided by the professional rock criticism which arose at the time. »). Cette division entre rock et pop est donc une catégorie du discours : il est beaucoup plus difficile d'en rendre compte de manière systématique au niveau du *text*.

par ce changement, je me propose à présent de décrire point par point comment cette évolution s'est articulée, en soulignant le fait que les différents aspects de cette évolution elle-même sont interdépendants. Ensuite, je reviendrai sur le sujet de l'expérimentation pour voir comment elle a été mise en place dans ce nouveau contexte.

Tout d'abord — et dans ce cas le parallèle avec adolescence et âge adulte est pertinent — le public du rock a évolué et s'est diversifié, ne serait-ce que du point de vue démographique, depuis les origines de cette musique. Vers le milieu des années 1960, le rock n'est plus exclusivement une musique faite par des adolescents pour des adolescents. Les mêmes adolescents ayant formé le noyau du public rock des années 1950 ont grandi : ils cherchent une musique qui puisse correspondre à la vie adulte. Le rock s'ouvre à des milieux sociaux élargis par rapport à ceux qui l'avaient caractérisé au départ, par exemple les jeunes universitaires : dans ce sens, le fameux scandale de Bob Dylan « *going electric* » en 1966 est significatif, car il est l'expression de la rencontre (pas tout à fait « pacifique » à vrai dire) entre les univers rock et folk, qui jusqu'à cette époque étaient restés assez éloignés et s'adressaient à des publics différents ¹³⁸.

Par ailleurs, tout en restant une musique de la jeunesse, le rock doit maintenant faire face au fait que la jeunesse n'est plus la même que quelques années auparavant. Il n'est pas dans mon intention d'approfondir les causes historiques de ce phénomène ni d'en comparer les différentes conjugaisons, variables d'ailleurs selon les différents pays, mais — en me contentant des « symptômes » — il faut remarquer que c'est à cette époque que la jeunesse « prend conscience » d'elle-même en tant que corps social à part entière et différencié des autres corps sociaux en premier lieu la « génération des parents » ¹³⁹ : des phénomènes tels que le mouvement hippie, le mouvement contestataire (notamment dans les universités américaines) ainsi que celui de mai 1968 à Paris peuvent être interprétés comme des émanations de cette conscience (bien-sûr, sans les réduire à cela). La musique rock a sans doute apporté un ingrédient essentiel à l'affirmation identitaire de cette conscience elle-même :

[...] Aussi illusoire qu'elle ait pu être, la conscience artistique et politique des musiciens à la fin des années soixante a rendu la conscience idéologique dont cette musique a tiré sa subsistance plus clairement visible qu'à tout autre moment du développement du rock. [...] Cela ne s'est pas produit

138 Voir Frith (2007 b), p. 78-79.

139 Concernant les changements démographiques au sein du public du rock, voir Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris: Fayard, 2011, p. 153 : l'auteur souligne le rôle exercé par les universités (aux États Unis) et par les écoles d'art (en Angleterre) en tant qu'espaces où des nouvelles couches démographiques (notamment les jeunes adultes issus de la bourgeoisie) s'approprient le rock. Cette appropriation est concomitante avec une approche plus intellectuelle du rock lui-même : « Destinée jusque-là à servir de produit pour les classes ouvrières et les adolescents, elle [la musique populaire] se métamorphose, dans certains cas, en œuvre dotée de ces valeurs intemporelles qu'on réservait jusque-là à la musique classique. » (*Ibid.*).

par hasard, mais plutôt dans des contextes qui ont eu une influence durable sur la musique rock : dans le mouvement de la chanson folk et de protestation américaine et dans la vision politique de la musique qui en est issue, ainsi que dans l'environnement intellectuel des *art schools* britanniques ¹⁴⁰.

En relation avec un public élargi et caractérisé souvent par un engagement dans les problématiques de la vie adulte, les modalités mêmes d'« utilisation » de la musique rock changent : si l'*entertainment*, le divertissement (lié souvent à la danse), la naïveté juvénile du rock'n'roll ne sont pas totalement abandonnés, de nouvelles approches s'affirment au sein du public. La scène du rock psychédélique anglais par exemple a pu se développer grâce à la programmation de l'UFO Club de Londres, un local proposant un type d'*entertainment* tout à fait original :

Créé à la fin de 1966 par Hoppy et Joe Boyd, UFO - prononcé 'you-foe', acronyme de Unlimited Freak Out - a été la première boîte de nuit psychédélique de Londres. (...) Le club était ouvert tous les vendredi soirs jusqu'à six heures le lendemain matin.

« Il n'y avait pas de scène focalisée », dit Robert [Wyatt, membre de Soft Machine à l'époque du UFO, ndr]. « C'est ce que j'aimais chez UFO. C'était très onirique. Vous entriez, vous tourniez à gauche, il y avait un pilier et des colonnes comme dans des catacombes. Il y avait une scène, mais le mur s'étendait au-delà de la scène. Elle n'était pas confinée. Puis il y avait un autre endroit avec des films et juste des gens assis, je pense que d'autres personnes y jouaient, et puis un autre bout autour du côté avec des gens qui traînaient dehors, défoncés. Une partie était défoncée, mais beaucoup ne l'était pas. C'était surtout des gens allongés sur le sol, des gens dans des caucous contre les murs. Et de denses nuages de fumée, bien évidemment. »

En plus des groupes, une soirée typique dans le club du sous-sol de Tottenham Court Road comprenait du théâtre, de la poésie, du mime et de la danse. Des aliments macrobiotiques étaient en vente, de même que des pantalons de velours et des chemises à motif cachemire. Des films, de W. C. Fields à Kurosawa, étaient projetés à partir d'échafaudages à l'arrière du site ¹⁴¹.

140 Wicke (1990), p. 93-94. Texte original : « [...] however illusory it may have been, the artistic and political self-awareness of musicians in the late sixties made the ideological consciousness from which this music drew its sustenance more clearly visible than at any other point in rock's development. [...] This did not happen by chance but rather had its source in contexts which have had a lasting influence on rock music: in the American folk- and protest-song movement and the political view of music which this spawned, as well as in the intellectual environment of the British art schools. »

141 Marcus O'Dair, *Different Every Time*, Londres : Serpent's Tail, 2014, p. 72. Texte original : « Set up at the end of 1966 by Hoppy and Joe Boyd, UFO — pronounced 'you-foe' and standing for Unlimited Freak Out — was London's first psychedelic nightclub. [...] it took place every Friday and lasted until six o'clock the following morning. 'It hadn't got a focused stage,' says Robert [Wyatt, membre de Soft Machine à l'époque du UFO, ndr]. 'That's what I liked about UFO. It was very dreamlike. You went in, you turned left, there were pillar and columns like you'd get in catacombs. They had a stage there, but the wall went on and on beyond the stage. It wasn't contained. Then there was another place with films and just people sitting about, I think other people played there, and then another bit round the side with people hanging out, being stoned. Some of it was lit, but a lot of it wasn't lit. It was mostly people lying on the floor, people in huddles at the walls. And dense clouds of smoke, of course.' As well as bands, a typical night in the Tottenham Court Road basement club featured theatre, poetry, mime and dance. Macrobiotic food was on sale, as were velvet trousers and

Dans un contexte de ce type, la danse n'est plus l'activité principale liée à la musique rock (ce qui était le cas jusqu'à cette époque). Au contraire, le rock contribue à créer une atmosphère où un certain type de public peut s'identifier : tantôt il devient simple musique d'ambiance, tantôt il constitue le focus d'un type d'écoute plus autonome (dans le sens où la musique est détachée d'autres activités et exigences, telle celle de danser). Les artistes qui se produisent dans un tel cadre ne se sentent pas limités par l'exigence d'assurer un « service » précis (celui de fournir du matériau musical adapté à la danse) et peuvent expérimenter d'autres formes d'expression, par exemple l'improvisation libre, l'abandon de structures harmoniques et rythmiques précises et préétablies, voire même de certaines formes conventionnelles (notamment la forme chanson), etc. Il est intéressant de remarquer que cette atmosphère de *happening*, propre à l'UFO club, « recycle » en un certain sens les approches culturelles typiques des avant-gardes du début du vingtième siècle, ou bien celles de la culture *beatnik* et d'un certain jazz, en les conjuguant selon une direction rock.

Le rock s'approprié donc d'autres fonctions et d'autres significations, souvent en répondant de manière créative à des circonstances ou à des contraintes matérielles (ce qui démontre, au moins dans le milieu artistique, la permanence du *bricolage* aussi à cette époque). Quelques mois après l'ouverture de l'UFO Club à Londres, à New York le groupe de Zappa, The Mothers of Invention, est engagé pendant plusieurs mois au Garrick Theatre, où il se produit six jours par semaine avec deux concerts par soirée. Pour éviter que le groupe ne tombe dans l'aliénation de la routine, Zappa met en place progressivement un type de spectacle incluant, outre les morceaux appartenant au répertoire du groupe, des « improvisations dirigées », ou bien des moments où le public est invité à participer activement sur scène, dans une sorte de « cabaret de l'absurde » qui contribua de manière significative à consolider la maturité artistique et l'esthétique de Zappa ¹⁴².

Les modalités d'écoute du rock changent donc, et il faut souligner que les artistes intéressés par ce changement sont souvent conscients des nouvelles possibilités et des défis offerts par une musique qui recouvre des fonctions différentes, comme le démontre cette sorte de *manifesto* publié par Soft Machine dans la pochette de *Volume Two* :

Il y a de la musique pour le corps et il y a de la musique pour l'esprit. La musique pour le corps vous enlève du sol et vous jette dans l'activité physique du type que vous préférez sur le moment. La musique pour l'esprit vous fait flotter doucement en aval, à travers des rebondissements agréables, des montées et des descentes, des rapides et des eaux calmes. Soft Machine joue de la

paisley shirts. Films, from W. C. Fields to Kurosawa, were projected from scaffolding at the back of the venue. »

142 Voir Frank Zappa et Peter Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book*, New York : Poseidon Press, 1989, p. 91-98.

musique pour l'esprit. Dans son sens le plus strict, il peut imposer une certaine responsabilité cérébrale aux auditeurs, parce que vous ne pouvez pas vraiment fredonner ou faire passer la mélodie dans votre tête lorsque vous marchez dans les rues. Mais le sentiment de bien-être ultime que la Machine génère restera toujours avec vous, et le bénéfice émotionnel final vaut la peine de la réflexion ¹⁴³.

L'économie du rock subit à son tour des changements pendant cette période, à la fois en réponse à l'évolution du monde du rock, mais aussi en contribuant elle-même directement à cette évolution. Le format de l'album (33 tours), déjà existant auparavant, s'impose progressivement, remplaçant le 45 tours qui avait marqué l'explosion du rock'n'roll. L'album, d'une durée significativement plus longue que celle du *single*, commence à être perçu comme quelque chose de plus que la somme de plusieurs chansons indépendantes les unes des autres : en effet, un nouveau type de création, donc aussi de consommation et d'écoute, se crée sur la base de l'album en tant que produit à part entière et non seulement juxtaposition de chansons. Dans ce sens, le rôle de *Sgt. Peppers* est effectivement incontournable : sans aucun doute, cet album des Beatles représente le premier exploit assumé de *concept album*, un ensemble de morceaux liés par un fil rouge explicité (esthétique et/ou narratif) et présentés, de ce fait, comme œuvre unitaire ¹⁴⁴.

Parallèlement au développement du format de l'album, la diffusion de la musique rock subit, elle aussi, une métamorphose liée à la diversification des stations de radio. Si le rock avait été jusqu'à ce moment un affaire de compétence des Grandes Ondes, à partir de la fin des années 1960 (d'abord aux États Unis, quelques années plus tard aussi en Europe) on assiste à une prolifération de stations Petites Ondes (et, notamment en Angleterre, de stations « pirates ») qui consacrent une bonne partie de leur programmation au rock ; ces dernières stations privilégient les albums comme format de diffusion, alors que les stations Grandes Ondes restent liées aux 45 tours. Plusieurs commentateurs ont remarqué que la distinction (justifiée ou non) entre rock et pop a ses origines à cette époque, et cela vraisemblablement en rapport avec les deux directions, esthétique et commerciale, auxquelles on a attribué une valeur idéologique. La pop serait donc la musique liée aux 45 tours et aux Grandes Ondes, des médias affirmés depuis longtemps et proches des grands noms de l'industrie discographique,

143 The Soft Machine, *Volume Two*, Probe, CPLP 4505, 1969. Texte original : « There is music for the body and there is music for the mind. Music for the body picks you off the floor and hurls you into physical activity of whatever type you may prefer at the moment. Music for the mind floats you gently downstream, through pleasurable twists and turns, ups and downs, rapids and calm waters. The Soft Machine plays music for the mind. In its strictest sens, it may impose some cerebral responsibility on the listeners, because you can't really hum along or have the tune pass through your head as you walk in the streets. But the ultimate good feeling that the Machine generates will always remain with you, and the final emotional benefit is well worth the thinking toll. »

144 Voir Moore (2001), p. 94.

qui « ne prennent pas de risques » et qui véhiculent des valeurs « conservatrices » ; d'autre part, l'esthétique du rock serait exprimée par les albums et les stations Petites Ondes, des nouveaux médias plus étroitement liés à l'esprit « authentique » du rock et de son public ¹⁴⁵.

La presse spécialisée intervient elle aussi dans la métamorphose du rock : on voit naître alors la figure du journaliste rock et les revues spécialisées dans le rock et la « culture des jeunes » se multiplient rapidement des deux côtés de l'Atlantique ¹⁴⁶. Ce phénomène donne une direction précise et cohérente à l'ensemble des commentaires que j'ai qualifié (à la suite de Philippe Teillet) de « discours sur le rock ». On constate une forte connexion entre la presse rock et les autres acteurs du monde du rock ; par exemple, les fondateurs de l'UFO Club déjà mentionné étaient aussi les protagonistes de l'aventure de l'*International Times*, le premier journal de la presse underground en Angleterre, consacré à la promotion de la « contreculture » (dont le rock était un ingrédient essentiel) : les groupes « habitués » de l'UFO Club étaient Pink Floyd et Soft Machine, pères du rock psychédélique anglais et liés à l'*International Times* ainsi qu'à John Peel, DJ devenu célèbre grâce à ses émissions nocturnes de 1967 depuis *Radio London*, une station pirate anglaise.

En observant la spécificité musicale du rock à partir du milieu des années 1960, on assiste à un élargissement progressif de la « boîte à outils » de création, qui produit à son tour une ouverture du point de vue stylistique et une dispersion des coordonnées esthétiques ayant fait du rock un genre musical bien précis.

On a observé que, du point de vue du *text*, le nombre d'éléments qui composaient le rock des origines reste assez limité : le rock'n'roll s'est développé grâce à la rencontre du blues avec des composantes de la *country music*, alors que le milksap et les styles similaires (qui commencent à circuler vers 1957) reposent sur des schémas déjà affirmés issus de la tradition européenne et adoptés par la musique de Tin Pan Alley. Par contre, ce qui se vérifie à partir du milieu des années 1960 est une prolifération de genres et de sous-genres à l'intérieur du

145 Pour des réflexions approfondies sur ces sujets, je renvoie à Pirene (2011, p. 154-155 et 207-209) ainsi qu'à deux articles de Simon Frith: le déjà cité « The Industrialization of Popular Music » et « Pop Music », les deux publiés dans Frith (2007). Dans une interview de 1985 (https://www.youtube.com/watch?v=MLMi_ab5-30&t=1394s, dernier accès le 17 août 2016), Zappa relie les aspects novateurs des premières stations FM à leur public réduit : « Quelque part dans les années 60, quelqu'un a dit : "Passons un peu de cette [musique rock] sur des stations Petites Ondes [...]". Donc, comme il n'y avait pas beaucoup de gens qui écoutaient [la radio Petites Ondes] et qu'il n'y avait pas beaucoup de pression, les stations Petites Ondes étaient très créatives, [...] on pouvait diffuser la [musique] qu'on voulait et faire de sa propre émission une forme d'art. Chaque jour, il y avait le défi d'assembler quelque chose de différent, d'inhabituel, et le public aimait bien cela. » (texte original: « Somewhere in the Sixties someone said: "Well, let's put some of this on FM [...]". So, since there weren't that many people listening and there wasn't that much pressure, the FM stations were very creative, [...] you could play which [music] you wanted and you could make an art form out of your own broadcast. Everyday you had the challenge of putting together something different, unusual, and the audience would like it. »).

146 Voir Gendron (2002), p. 190-193 : l'auteur date la « naissance » de la critique rock en 1966, avec un article de Robert Shelton sur le folk-rock publié sur le *New York Times*.

rock et de la pop, chacun avec ses propres traits stylistiques. Cela est le résultat de ce que j'ai déjà appelé l'élargissement de la boîte à outils de création : de nouvelles possibilités de création se rajoutent à celles qui avaient caractérisé le rock jusqu'à vers 1965. Je vais à présent tenter de faire une liste de ces nouveaux éléments du vocabulaire rock.

3.1.2.1 Les nouveaux éléments du vocabulaire du rock

Tout d'abord, la maîtrise des outils d'enregistrement et en général de la technologie liée à la production musicale se fait de plus en plus approfondie. Le travail d'enregistrement multipiste d'un Les Paul, ainsi que les différentes manipulations rendues possibles par l'enregistrement sur bande, qui auparavant représentaient des exploits occasionnels voire même excentriques, deviennent maintenant pour de nombreux artistes une approche habituelle. Le studio d'enregistrement ne sert plus à témoigner d'une performance telle qu'un groupe pourrait la réaliser en concert, mais intervient dans le processus de création, et crée une nouvelle conception de l'album en tant que produit : le « son » d'un album ou d'un groupe est autant le résultat de choix stylistiques et de modes de jeu que d'une logique de production en studio (enregistrement, mixage et mastering).

Il est évident que le rôle des Beatles dans ce processus évolutif est incontournable, ne serait-ce que pour l'exposition médiatique dont ils bénéficiaient, et qui faisait d'eux des points de repère au niveau international : grâce à l'accès virtuellement illimité dont ils bénéficièrent à partir de 1965 aux Studios de Abbey Road et à la compétence de leurs techniciens et producteurs, ils eurent la possibilité d'essayer toutes sortes de techniques d'enregistrement et de « montage » des bandes pour atteindre les résultats artistiques désirés. D'autres artistes ne tardèrent pas à suivre l'exemple du quatuor de Liverpool : Zappa (qui avait travaillé en studio d'enregistrement dès le début des années 1960) se spécialisa dans les collages de bandes et dans la technique de l'*editing*, qu'il développa de manière presque obsessionnelle dans les années suivantes ¹⁴⁷.

La conscience des possibilités offertes par l'enregistrement multipiste (notamment la technique de l'*overdub*) se traduit par la volonté de rajouter de manière de plus en plus

¹⁴⁷ Par exemple, dans le morceau *Mother People*, publié sur *We're Only in It for the Money* (Verve Records, V6-5045X, 1968), on entend (à 1:42) le bruit d'un *scratch* de vinyle et tout d'un coup la musique passe à un extrait orchestral de *Lumpy Gravy* (album que Zappa avait publié quelque mois auparavant, Verve Records, V6-8741, 1967) avant que le reste de la chanson ne soit reprise : on a là le résultat d'un travail de montage de bandes différentes. Ce qui est remarquable, c'est le fait que Zappa met au premier plan l'acte du montage lui-même grâce à ce bruit de *scratch* : il « esthétise » une technique qu'on tendrait à cacher normalement.

systématique des couleurs instrumentales n'appartenant pas à l'instrumentation « standard » du rock ¹⁴⁸. De plus, puisque pour plusieurs artistes et groupes le focus de la production s'était déplacé des concerts vers les albums, l'impossibilité ou du moins la difficulté de pouvoir reproduire en concert la richesse des timbres obtenue en studio n'avait pratiquement plus d'importance. Encore une fois, le cas des Beatles est exemplaire : à partir de 1966 ils décidèrent d'interrompre l'activité *live* pour se consacrer entièrement au travail en studio et à partir de ce moment leur *son* fut caractérisé profondément par l'utilisation massive d'arrangements incluant des instruments de la tradition classique, des instruments « exotiques », en plus de l'utilisation assumée de nombreux effets de post-production et des manipulations opérées sur la bande ¹⁴⁹.

Il est possible de scinder l'ouverture du rock vers les instruments étrangers à son patrimoine de départ en trois directions principales : les instruments de la tradition classique occidentale, ceux des musiques folkloriques extra-européennes et les nouveaux instruments électriques.

En ce qui concerne les instruments « classiques », leur utilisation était très varié : il pouvait s'agir d'un seul instrument (la trompette dans *Penny Lane*, avec un rôle de soliste dans une section qui aurait pu être celle de l'habituel solo de guitare), d'un petit groupe orchestral de chambre (les cordes dans *Yesterday*, avec une fonction d'accompagnement) ou d'un ensemble orchestral conséquent (quarante musiciens pour *A Day In The Life*, utilisés pour réaliser un énorme crescendo cacophonique qui fonctionne comme transition entre différentes parties de la chanson) ¹⁵⁰.

L'inclusion d'instruments extra-européens trouve sans doute son explication dans l'exotisme, plus spécifiquement dans la fascination pour l'orient qui s'était diffusée à cette époque dans les cultures occidentales, surtout comme composante de la mode hippie : ce sont en effet l'Inde et ses instruments traditionnels (sitar, tampura, tablas, etc., que l'on peut entendre dans des morceaux des Beatles tels que *Love You To* ou *Within You and Without You*¹⁵¹) qui remportent la « première place » dans l'intérêt des musiciens de rock, alors que

148 L'*overdub* consistait, à l'époque de l'enregistrement analogique, en la superposition de nouveaux instruments ou de nouvelles voix sur des morceaux pré-enregistrés, grâce au fait que deux ou plusieurs pistes de l'enregistrement original pouvaient être re-mixées sur une seule piste et donc en libérer au moins une pour de nouvelles parties.

149 La seule exception, partielle d'ailleurs, à cette tendance esthétique est l'album *Let It Be* (Apple, PCS 7096, 1970), qui eut un parcours de réalisation long et troublé, et dont certains morceaux reflètent la volonté chez certains membres du groupe de « *get back* », de revenir à leurs origines, même en termes de modes de production.

150 Références des morceaux des Beatles cités : *Strawberry Fields Forever / Penny Lane*, 45 tours, Parlophone, R 5570, février 1967 ; *Yesterday / Act Naturally*, 45 tours, Capitol, 5498, septembre 1965 ; *A Day In The Life* se trouve dans *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band*, Parlophone, PMC 7027 (mono) PCS 7027 (stéréo), 1967.

151 *Love You To* a été publié sur *Revolver* (Parlophone, PMC 7009 (mono) PCS 7009 (stéréo), 1966) ; *Within*

d'autres instruments (je pense notamment aux percussions afro-cubaines) étaient déjà entrés dans le rock par l'intermédiaire du latin jazz et de la variété hollywoodienne.

Enfin, il est possible de considérer que l'utilisation des nouveaux instruments de lutherie électrique (synthétiseurs, Mellotron, bass pedals, etc.) s'est faite en continuité avec la nouvelle approche du studio d'enregistrement et donc avec la conscience des possibilités expressives offertes par l'électronique.

Il faut souligner que si cet élargissement du « parc instrumental » du rock se traduit au début par une série de rajouts, de couleurs additionnelles confinées à la production en studio, au bout de quelques années plusieurs groupes intégrèrent de manière stable dans leurs formations (donc aussi pour l'activité live) certains des instruments décrits plus haut : le synthétiseur devient un instrument habituel pour différents sous-genres de rock à partir des années 1970, la flûte traversière de Ian Anderson est le trait de distinction de Jethro Tull, et le groupe Gentle Giant a fondé son style propre sur la juxtaposition d'instruments rock et d'instruments acoustiques de chambre (cordes, bois, cuivres, percussions), etc.

En parallèle avec les instruments, les musiciens de rock s'intéressaient aussi aux racines stylistiques propres de ces instruments eux-mêmes, c'est-à-dire à leurs répertoires d'appartenance. Toujours en partant d'exemples tirés de la discographie des Beatles, on pourra remarquer que si le sitar de *Norwegian Wood* ne fait que rajouter une couleur inhabituelle à une ligne mélodique qui n'a rien d'exotique en tant que telle, au contraire un morceau comme *Within You Without You* se rapproche aussi au niveau stylistique de la musique traditionnelle indienne¹⁵². De son côté, le solo de trompette déjà cité de *Penny Lane* reprend des articulations clairement baroques (on pense à Haendel) et bientôt plusieurs groupes commencent à rajouter des véritables arrangements orchestraux ou des sections d'inspiration « classique » dans leurs morceaux (il suffit de penser aux nombreuses suites du rock progressif¹⁵³).

Au-delà des instruments « empruntés » ailleurs, il faut aussi remarquer qu'à partir de cette époque les rôles fonctionnels recouverts par les différents instruments, et notamment par les instruments « traditionnels » du rock, perdent leur caractère rigide. J'ai déjà évoqué le modèle de l'instrumentation « standard » du rock anglais des années 1960 proposé par Moore (2001) ; ce modèle prévoit un nombre limité d'instruments, chacun jouant un rôle précis dans

You and Without You a été publié sur *Sgt. Peppers'*.

152 *Norwegian Wood* a été publié sur *Rubber Soul*, Parlophone, PMC 1267 (mono) PCS 3075 (stereo), 1965.

153 Je cite juste quelques titres : Jethro Tull, *Thick As a Brick* (morceau et album, Chrysalis Records, CHR 1003, 1972) et *A Passion Play* (morceau et album, Chrysalis Records, CHR 1040, 1973) ; Genesis, *Supper's Ready*, dans *Foxtrot* (Charisma, CAS 1056, 1972) ; Pink Floyd, *Atom Heart Mother* (morceau et album, Harvest, SHVL 781, 1E 062 04550, 1970) ; Yes, *Close to the Edge* (morceau et album, Atlantic, K 50012, 1972) ; Van Der Graaf Generator, *Pawn Earths* (album, Charisma Records, CAS 1051, 1971).

l'articulation du *text*. Dans le même passage (chapitre 1.2.1), j'ai essayé de montrer que l'existence de certains rôles précis attribués à certains instruments (un peu plus nombreux que ceux listés par Moore) est une constante que l'on peut élargir à la plus grande partie de la musique rock au cours de son histoire. Si les contournements de cette « règle » sont donc minoritaires en nombre, il convient cependant de souligner qu'ils commencent à apparaître à cette époque, et qu'ils ont pesé de façon significative sur les développements ultérieurs du rock.

Quand les Beach Boys, en suivant la volonté de leur leader Brian Wilson, commencent à abandonner l'esthétique légère du surf rock pour réaliser des produits artistiques plus profonds et plus ambitieux, on assiste non seulement au rajout d'instruments étrangers au rock de l'époque (clavecins, percussions à clavier, cordes, etc.) mais aussi à une utilisation inhabituelle de plusieurs instruments du rock. La batterie par exemple est souvent exploitée comme un ensemble de percussions à son indéterminé (de la même manière, donc, que les percussions sont utilisées dans un orchestre) : plutôt que de fonctionner en tant qu'instrument unitaire consacré au maintien de la pulsation (le *standard rock beat*) elle rajoute une couleur à l'arrangement grâce aux différents éléments (peaux et cymbales) qui la composent.

Considérons le morceau des Beach Boys *I'm Waiting For The Day*¹⁵⁴ : ici la pulsation est assurée surtout par les instruments à cordes, alors que la batterie rentre (avec la seule caisse claire) en un jeu qui la met en relation avec les timbales et les maracas, pour souligner les passages les plus « dynamiques » du morceau avec des accents percutants. Les mêmes observations sur l'utilisation de la batterie sont valables pour un morceau comme *Chapter 24* de Pink Floyd : ici en plus le rôle de soutien harmonique — normalement de la compétence de la basse — est confié surtout à l'orgue, alors que la basse de Roger Waters ressort principalement lors des réponses antiphoniques au chant¹⁵⁵.

Ces exemples témoignent d'une réalité minoritaire mais non isolée dans le rock expérimental à partir des années 1960, à savoir le dépassement — ou du moins la relativisation — des rôles traditionnels de l'instrumentation rock. Ils représentent donc une objection aux affirmations suivantes de Moore (2001) sur le rock progressif anglais (une musique que l'on peut inclure dans la « famille » du rock expérimental) :

[...] Le rock progressif reprend les normes stylistiques du beat/r&b et étend certaines d'entre elles à de nouvelles frontières, en incorporant des éléments folk, jazz, blues et d'autres musiques. Les domaines ainsi explorés sont normalement le mètre, la forme (le rock progressif se manifeste surtout dans la complexité formelle, l'expansion et la souplesse) et dans une certaine mesure

154 Publié sur *Pet Sounds*, Capitol, T-2458, 1966.

155 *Chapter 24* a été publié sur *The Piper at the Gates of Dawn*, Columbia, SX 6157, 1967.

l'harmonie, mais pas la texture ou les rôles instrumentaux. Le développement des textures a dû attendre les développements technologiques, alors qu'il semble que les rôles instrumentaux ont dû, jusqu'à ce moment, rester statiques si l'on voulait que la musique soit reconnue comme « rock »¹⁵⁶.

D'ailleurs cette dernière affirmation de Moore concernant le rôle des instruments porte sur un domaine élargi au-delà des limites du rock progressif anglais, et, à la lumière des exemples cités plus haut, elle ne me semble pas acceptable : la musique des Beach Boys et celle des Pink Floyd reste reconnaissable comme du « rock » même quand elle contredit les rôles instrumentaux « attendus », ce qui démontre une fois de plus que l'attribut de « rock » ne peut pas se limiter au *text*.

3.1.2.2 L'expérimentation comme ouverture

Il est objectivement très difficile d'isoler des rapports univoques de cause à effet entre les différents facteurs dont j'ai parlé dans les paragraphes précédents : le développement des techniques d'enregistrement, l'élargissement de l'instrumentation, les nouveaux « rôles des instruments », sont-ils les résultats de certaines volontés ou penchants artistiques, d'un vague « esprit du temps » ou bien ont-ils contribué — en tant que facteurs concrets — à façonner l'approche artistique des musiciens, et, au sens plus large, certains traits culturels de la période 1965-1970 ? En essayant de donner une réponse à cette question nous nous confrontons à une quantité énorme de données complexes et souvent contradictoires, ce qui nous montre au final la stérilité de la question elle-même. Plutôt que de nous acharner à chercher le bout du fil qui va des causes aux effets — ce qui comporterait une dimension diachronique dans le passage de la cause à l'effet — il sera plus sensé de reconnaître que, comme dans un fresque, la compréhension des différents traits caractéristiques de cette époque et de cette musique ne peut se faire qu'à travers une vision d'ensemble, où tous les éléments sont présents simultanément et prennent du sens dans le rapport réciproque des uns avec les autres, le tout selon un principe organisationnel commun.

Par exemple, le fait que certains groupes (je pense notamment à Soft Machine ou à The Mothers of Invention) aient décidé de rajouter dans leurs formations des musiciens provenant de l'univers du jazz, peut être lu dans le contexte plus vaste de l'élargissement instrumental

156 Moore (2001), p. 67. Texte original : « [...] progressive rock takes the stylistic norms of beat/r&b and extends some of them to new boundaries, by incorporating elements of 'folk', 'jazz', 'blues' and other musics. The domains thus explored are normally metre, form (it shows itself above all in formal complexity, expansion and looseness) and to a limited extent harmony, but not texture or instrumental roles. Textural development had to await technological developments, while it seems that instrumental roles haven hitherto, needed to remain static if the music is to be recognized as 'rock'. »

déjà décrit. En même temps, ce choix dépend aussi d'un intérêt ressenti par ces artistes pour le jazz, d'une insouciance vis-à-vis des distinctions de genre, et peut-être aussi d'une volonté de légitimer leur art (le rock) en le rapprochant d'un genre musical perçu comme plus « sérieux » ou plus « intellectuel » (le jazz).

Il est important selon moi d'insister ici sur l'*ouverture* en tant que telle : en sortant de l'exemple spécifique du rapport entre rock et jazz, on pourra donc affirmer que les différents traits distinctifs de l'évolution du rock dans la période en question s'harmonisent grâce à un principe organisationnel commun, celui de l'ouverture. On peut voir ce principe de l'*ouverture* conjuguée selon plusieurs aspects : ouverture stylistique envers d'autres genres musicaux en termes d'instrumentation, de modes de jeux, de répertoires, de méthodes de création ; ouverture culturelle envers les cultures d'appartenance originelle de ces styles ; ouverture humaine et professionnelle envers les musiciens qui les pratiquent.

En effet, l'ouverture se caractérise par la *volonté de chercher de nouvelles solutions artistiques* : dans le domaine du rock, cela se fait grâce à l'interaction avec des domaines (musicaux ou culturels au sens plus large) qui n'appartiennent pas aux racines du rock lui-même. Dans ce sens, l'ouverture représente le trait le plus significatif, à cette époque, de l'expérimentation dans le rock : on pourrait même en arriver à affirmer que l'expérimentation dans le rock entre les années 1960 et 1970, *consiste* en l'ouverture¹⁵⁷.

Si le mot clé pour comprendre l'idée d'expérimentation dans le rock « des origines » était *bricolage*, pour la période en question ce sera donc *ouverture*. Il est en effet très important de comparer les différentes formes prises par l'expérimentation dans le rock au cours de son histoire, avant de comparer le rock expérimental avec d'autres répertoires expérimentaux. Je reviens à mon affirmation du paragraphe précédent, selon laquelle le rock expérimental entre les années 1965 et 1970 est caractérisé par la *volonté de chercher de nouvelles solutions artistiques* : cette affirmation implique des différences significatives avec le rock de l'époque précédente, que je vais maintenant examiner dans le détail.

3.1.2.3 Différences significatives entre le rock des origines et le rock produit depuis le milieu des années 1960

Tout d'abord, j'ai parlé de *volonté* : même si le mélange de composantes hétérogènes a

157 Voir aussi Le Vot (2017), p. 30-33 : l'auteur offre une lecture similaire à la mienne concernant les traits caractéristiques du rock — notamment l'ouverture — entre la fin des années 1960 et le début des années 1970.

toujours été présent dans le rock, ce n'est que pendant la période observée ici que cette approche syncrétique devient l'objet d'une *volonté* précise et assumée, par les artistes en premier lieu. De plus, il s'agit d'une *volonté de recherche* : car, même si cela se passe dans un contexte non scientifique, il y a là une dimension euristique, ne serait-ce que dans la fascination face à un type de processus créatif dont on ne connaît pas au départ le résultat final. Or, ce type de processus créatif est consciemment mis au centre de l'activité artistique par les musiciens cités dans les exemples précédents, et par beaucoup d'autres qui ont participé à cette évolution du rock.

La recherche que je viens de décrire est la recherche de *nouvelles solutions artistiques*. J'ai décrit le *bricolage* du rock des origines comme une méthodologie ayant structuré le développement non seulement d'un répertoire, mais aussi de son contexte socio-économique. A partir du milieu des années 1960 au contraire, le concept d'ouverture ne s'articule pas de la même manière aux différents niveaux de l'univers du rock. Parmi les « acteurs » influents pour la scène du rock, l'industrie discographique est probablement celui qui présente le moins d'initiative dans le processus évolutif que j'ai décrit : bien-sûr, le fait de basculer le noyau de la production des 45 tours aux albums fut un pas fondamental qui favorisa une expérimentation croissante par les artistes. Cependant, plutôt que d'ouverture de l'industrie il sera plus correct de parler d'adaptation : le format du 33 tours existait déjà auparavant, par contre le fait de l'investir d'une nouvelle signification, à savoir la conception de l'album comme produit artistique unitaire, s'est réalisé sous l'impulsion des artistes, que les maisons discographiques ont su intelligemment seconder ¹⁵⁸.

3.1.2.4 Le rôle des médias

Les acteurs qui ont imposé de la manière la plus directe un esprit d'ouverture à cette période, en influençant les nouvelles orientations de la musique ainsi que celles du public, sont les artistes eux-mêmes ainsi que les médias (presse et radio). La contribution des

158 Je n'approfondirai pas davantage la question du rôle de l'industrie discographique à cette époque, pour ne pas dévier excessivement du sujet principal ; je signale, en passant, que la stratégie de l'industrie a été interprétée selon au moins deux perspectives différentes, de la part d'importants artistes de rock expérimental. Chris Cutler (*File Under Popular. Theoretical and Critical Writings on Music*, London : Rēr Megacorp, 1985, p. 113-124) semble suggérer que l'industrie a été prise « à contrepied » par les approches expérimentales d'artistes tels que les Beatles et les groupes psychédélics anglais, et qu'elle a eu besoin de temps pour organiser sa réaction et reprendre le contrôle du rock ; de son côté, Zappa (Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 203-204) considère que l'expérimentation musicale du rock des années 1960 a été rendue possible par la capacité de prendre des risques de la part des *executives*, c'est-à-dire par une sorte de bienveillance ou d'esprit d'adaptation montré par l'industrie elle-même.

musiciens (sans oublier les producteurs et dans certains cas les techniciens ou les luthiers) a été largement décrite à propos de leur orientation vers l'*ouverture*, dans le sens que j'ai attribué à ce terme.

De leur côté, les médias sont actifs pour que l'*ouverture* soit au centre du discours sur le rock. La presse et les radios, qui (comme je l'ai montré plus haut) se réinventent et se spécialisent, établissent et explicitent le lien existant entre la nouvelle physionomie du rock et les spécificités de la culture générale de cette époque : ils obtiennent ce résultat en focalisant les axes de leur discours sur les nouveaux traits du rock (que j'ai regroupés sous le dénominateur commun de l'*ouverture*) et en montrant qu'ils correspondent aux enjeux du monde contemporain, surtout ceux de la culture « jeune » et progressiste. Par exemple, l'*International Times*, déjà cité, est une revue qui se veut représentative de la culture underground : son travail de soutien et de commentaire du rock psychédélique et expérimental doit être compris dans le cadre d'une orientation culturelle plus vaste, dont ce répertoire reflète les « valeurs ». Dans cette perspective, l'*ouverture* du rock devient un véritable critère d'évaluation du rock lui-même : c'est le paramètre à partir duquel juger la correspondance entre le rock et l'univers culturel dont il est l'expression.

Les médias contribuent de manière primordiale à l'affirmation de la conscience artistique au sein du monde du rock : le rock ne se pose plus, et n'est plus perçu, comme une musique du seul divertissement, ni comme un simple symbole identitaire pour un groupe sociale (quel qu'il soit). Au contraire, à partir de ce moment le rock est créé et vécu comme une forme d'expression artistique qui réintègre plusieurs traits de l'art « majeur », à savoir la recherche d'originalité (qui à son tour comporte une forte couleur individualiste) et le lien avec une tradition (c'est-à-dire un sens de l'histoire).

3.1.2.5 Conscience artistique et conscience historique

L'affirmation programmatique imprimée sur la couverture de *The Soft Machine Volume Two* et citée plus haut nous montre la volonté de ces musiciens d'affirmer l'originalité de leur approche : dans l'opposition *music for the mind – music for the body* il ne faut pas lire un refus de la dimension du divertissement qui était propre au rock'n'roll, mais — au moins — le désir de proposer une forme *nouvelle et personnelle* de divertissement. Un cas similaire d'originalité assumée et explicitée est celui de *Smile*, l'album que Brian Wilson (en coopération avec le *songwriter* Van Dyke Parks) avait conçu comme suite pour *Pet Sounds*

des Beach Boys ; l'album, à cause de toute une série de problèmes et de controverses, ne fut pas publié à l'époque, cependant il fut l'objet d'une grande campagne publicitaire et retint l'attention des médias ¹⁵⁹.

Avec *Smile*, le projet explicite de Brian Wilson était de réaliser un album de pop qui puisse être sur le plan esthétique une réponse profondément américaine à la *british invasion* des Beatles, des Rolling Stones et des autres groupes anglais qui avaient tout d'un coup conquis le public des États Unis ¹⁶⁰. L'objectif de Wilson était de réaliser un travail analogue, dans sa méthode, à l'approche de son « idole », George Gershwin : si Gershwin avait synthétisé le langage du jazz avec la musique « classique », le projet de *Smile* envisageait une synthèse de différentes traditions musicales des États Unis (country, jazz, doo-wop, vaudeville, etc.) sous une direction unitaire d'arrangement et de production, et affichant la « signature stylistique » des Beach Boys (harmonies vocales complexes, choix d'orchestration, etc.). On a affaire ici à un projet artistique non seulement personnel et profond, mais aussi conscient de la dimension historique liée à l'évolution musicale et marqué par la volonté de s'insérer dans cette histoire. Et l'on assiste avec lui à une des premières manifestations de la « conscience historique » du rock, qui se développera de manière affirmée à partir des années 1970.

J'ai déjà cité à plusieurs reprises les observations de Philippe Teillet sur la tendance manifestée à cette époque dans le discours sur le rock à chercher une légitimation culturelle en se rapprochant de la culture « cultivée » (dite aussi « savante » ou « légitime »). Les réflexions que je viens de faire sur *Smile* démontrent que cette tendance du discours n'est pas limitée à la sphère des médias mais concerne directement les artistes ¹⁶¹. Cependant, je crois que cette tendance mérite d'être abordée selon un point de vue plus problématique : est-elle

159 À la place de *Smile*, les Beach Boys publièrent *Smiley Smile* (Brother-Capitol, T-9001, 1967), en ne reprenant que partiellement le matériau enregistré pour *Smile* et en adoptant une approche de production tout à fait différente et beaucoup plus minimale. En 2004 Brian Wilson publia *Brian Wilson presents Smile* (Nonesuch, 7559-79846-2, 2004), en re-enregistrant avec de nouveaux musiciens les morceaux de *Smile* tels qu'ils avaient été conçus à l'origine. Les enregistrements originels des Beach Boys furent enfin publiés par Capitol en 2011 avec le titre *The Smile Sessions* (Capitol, T 2580, 509990 27658 22, 2011).

160 Voir David Leaf, dans le booklet de *Brian Wilson presents Smile* : « Le rêve de *Smile* [...] est né pendant l'été 1966, lorsque Brian et son partenaire visionnaire, le parolier de *Smile* Van Dyke Parks, ont commencé à travailler ensemble. En réponse à la *British Invasion*, leur désir était d'apporter quelque chose de très américain et, dans son humour et sa grande variété de sujets, de créer quelque chose de radicalement différent de la musique faite par leurs contemporains. » (texte original : « The *Smile* dream [...] was born in the summer of 1966, when Brian and his visionary partner, *Smile* lyricist Van Dyke Parks, first began working together. In response to the musical British Invasion, their desire was to bring forth something very American and, in its humor and wide ranging subject matter, to create something radically different from the music being made by their contemporaries. »).

161 Un constat confirmé aussi par Moore (2001, p. 91), parlant, quant à lui, spécifiquement des musiciens anglais de rock progressif : « Peu de musiciens progressistes ont pu être formés aux techniques de la musique savante, mais beaucoup d'entre eux ont été touchés par une *volonté* [je souligne], non sans rapport avec cette musique, de valider le rock en tant qu'art, et donc d'élever le statut du produit. » (texte original : « Few progressive musicians may have been trained in the techniques of art music, but many were touched by a not-un-related drive towards the self-conscious attempt to validate rock as art, thereby apparently raising the status of the product. »).

motivée tout simplement par un désir d'inclusion du rock dans la culture « cultivée », ou bien témoigne-t-elle d'un dépassement de la distinction entre différents « niveaux » de culture, distinction envers laquelle le monde du rock devient de plus en plus indifférent ?

Teillet lui-même souligne le comportement ambivalent du rock, qui cherche à être reconnu comme « véritable art » mais en même temps dédaigne toute officialisation « sérieuse ». Sans doute les motivations des différents artistes (mais aussi celles des médias et du public) sont-elles extrêmement variées, et il serait naïf de chercher un paradigme commun à toutes ces motivations. S'il est vrai que pour certains musiciens la volonté de légitimation décrite par Teillet représentait en effet un stimulus important (vraisemblablement c'est le cas de Brian Wilson), pour d'autres l'ouverture — consciente — de leur vocabulaire artistique trouve plutôt son origine dans une approche indifférenciée des diverses langages musicaux et artistiques, comme je le montrerai dans la deuxième partie de cette étude.

3.1.2.6 Considérations générales sur le rock expérimental entre 1965 et 1970

Avant de conclure ce chapitre en faisant la synthèse des arguments que j'ai développés, il convient de rajouter deux remarques générales pour mieux situer l'ensemble des problématiques. Tout d'abord, j'ai volontairement évité d'indiquer des dates précises délimitant ce « passage du rock à l'âge adulte » : si je me suis contenté d'évoquer une période approximative allant du milieu des années 1960 au début des années 1970 c'est parce que les changements que j'ai observés sont le résultat d'un processus continu plutôt que des virages soudains, et donc il s'agit de phénomènes que l'on ne peut pas isoler de manière nette ni des différentes causes qui les ont rendus possibles, ni des développements successifs qu'ils ont engendrés.

Prenons encore l'exemple emblématique de *Sgt. Peppers* : ne serait-ce qu'au regard de la carrière et de la production des Beatles, cet album représente l'aboutissement d'un parcours artistique et technique enraciné en plusieurs années d'expérience et de maturation, et non pas un exploit conçu d'un jour à l'autre. Les classifications tentant d'étiqueter selon des dates précises des phénomènes tels que le rock psychédélique, le rock progressif, la « rupture » entre rock et pop, risquent d'être soit trop rigides — en laissant de côté les nombreuses exceptions ou contradictions à ces « règles » de classification — soit trop vagues en regroupant presque tout ce qui se passe à une époque donnée sous une seule étiquette ¹⁶² : il

¹⁶² Voir, par exemple, Aude Martheleur, « Le rock psychédélique anglais et américain (1966-1970) », 301 p., thèse de doctorat : Musique:Strasbourg 2, 2008 ; dans cette thèse sur le rock psychédélique, l'auteure établit

faut donc admettre qu'il est plus opportun de se concentrer sur la description des processus plutôt que sur la précision des dates.

Ensuite, j'ai déjà signalé qu'un des critères fondant ma distinction entre le « rock des origines » et celui de la période concernée ici est que, si le mot clé caractérisant l'expérimentation pour le premier était *bricolage*, pour le deuxième le mot clé est *ouverture*. Il est toutefois essentiel de remarquer que le principe du *bricolage* n'est pas abandonné après le milieu des années 1960 ; tout au plus pourra-t-on observer que, si le *bricolage* avait constitué le principe organisationnel de la structuration de tout le macro-contexte du rock, notamment dans les années 1950, par la suite la mise en œuvre de ce principe sera surtout concentrée dans le milieu plus proprement créatif-artistique. Le *bricolage* ne s'est donc pas « perdu en route » ; au contraire, la nouvelle génération de musiciens de rock se l'approprie en y rajoutant une orientation esthétique nouvelle et consciente, celle que j'ai nommée *ouverture* (voir tableau 2).

Le rock n'abandonne pas non plus le pragmatisme typique du *bricolage* durant cette période, surtout en ce qui concerne l'activité de création : le fait de souligner la conscience artistique de plusieurs musiciens de cette époque ne doit pas nous faire oublier qu'au moment de la création c'est l'action, le « faire », qui prévaut largement sur la conceptualisation. L'expérimentation, qui devient une pratique assumée par les artistes, naît dans la plupart des cas d'une approche presque ludique des matériaux qu'ils ont à leur disposition. En revanche, les artistes revendiquent cet esprit libre et ludique comme un élément clé de leur *ouverture*.

Pour finir, je rajouterai que l'opposition entre expérimentation et *mainstream*, dans le rock de cette époque, est un sujet controversé. Aujourd'hui, il est devenu habituel d'associer l'expérimentation aux attitudes « progressistes » et à la marginalité commerciale, tandis qu'on fait correspondre l'idée de *mainstream* avec le conservatisme et le succès de masse. Cette distinction n'était pas opérée de manière aussi nette jusqu'(au moins) au début des années 1970 : bien-sûr, établir le parallèle entre ouverture et « progrès » d'une part, et *mainstream* et « conservatisme » de l'autre, est devenu très tôt un automatisme ; cependant, si plusieurs protagonistes de cette époque du rock expérimental étaient déjà des pop stars internationales (Beatles, Beach Boys), d'autres (Pink Floyd, Frank Zappa) le devinrent rapidement, grâce au soutien d'une industrie discographique et de médias « grand public » qui investirent dans leur production.

l'appartenance à ce genre musical essentiellement sur la base du critère chronologique et géographique, en isolant une époque et des centres propres au psychédéisme : ainsi, à côté de Grateful Dead ou Jefferson Airplane sont également considérés comme psychédéiques The Mothers of Invention et The Velvet Underground, des artistes assez éloignés du point de vue esthétique de ce que l'on considère généralement comme psychédélique. Par ailleurs, Giancarlo Nanni (*Rock progressivo inglese. La storia, i gruppi, le tendenze: quando il rock diventò europeo (1965-1974)*, Rome : Castelvechi, 1998) regroupe dans la catégorie du rock progressif quasiment toute la musique rock produite en Angleterre entre 1965 et 1976.

3.1.3 Le rock expérimental des années 1970 à nos jours : entre développement de l'ouverture culturelle et conscience historique

À partir des années 1970 l'expérimentation dans le rock se détache progressivement du *mainstream* et devient de plus en plus une pratique *underground*. Comme pour d'autres points traités dans cette étude, il est nécessaire d'établir des distinctions entre certaines étiquettes ou définitions : ce que j'affirme ici, ce n'est pas qu'il y ait eu confusion à partir d'une certaine époque entre l'idée de rock expérimental et celle de rock *underground*, mais le fait que le rock expérimental a connu, à partir d'une certaine époque, une tendance à « descendre » dans le milieu *underground*. En d'autres mots, si l'on a remarqué que l'expérimentation dans le rock n'est pas en tant que telle exclue du *mainstream* jusqu'au début des années 1970, il apparaît que par la suite la distance entre rock expérimental et popularité auprès du grand public est devenue de plus en plus évidente.

Le but de ce chapitre sera de chercher à comprendre les mécanismes à l'origine du contraste évoqué rapidement dans le paragraphe précédent, en observant l'évolution des traits qui ont caractérisé le rock au cours de son histoire.

Deux données historiques représentent à mon avis les points cardinaux permettant de comprendre le parcours du rock à partir des années 1970 : d'une part la prise de conscience par le monde du rock de la dimension historique du rock lui-même, d'autre part le développement de l'*ouverture* déjà décrite, notamment du point de vue stylistique et au sein de certaines « scènes artistiques » spécifiques.

3.1.3.1 Le développement de la conscience historique dans le rock

En simplifiant, on pourrait soutenir que dans les années 1970, le rock devient de plus en plus conscient de sa propre histoire, il en « canonise » des moments ou des protagonistes, il lui attribue des significations spécifiques. Un rôle emblématique dans le processus ayant produit cette nouvelle perspective historique est sans doute celui joué par le punk, qui devient une réalité incontournable dans la deuxième moitié des années 1970. Allan Moore (2001, p. 139) soutient que le punk en premier a montré la tendance du rock à revenir sur soi-même, une idée qui avait déjà été proposée par Carrera dans son ouvrage *Musica e pubblico giovanile* :

Vers 1977 le rock, arrivé au point le plus bas de sa crédibilité culturelle, a recommencé son ascension. Les nouveaux jeunes de vingt ans se sont imposés : ils ont redécouvert et se sont appropriée l'« histoire » de la musique juvénile. Les années 1950 restent naturellement la limite insurmontable : avant il y a le néant ou la nuit qui précède la création ¹⁶³.

En effet, il est indéniable que le punk, surtout dans ses premières manifestations, s'est constitué autour d'une revendication explicite du « retour aux origines » du rock, en termes musicaux (avec l'abandon de la complexité formelle que le rock avait atteint surtout avec les exploits du rock progressif) mais aussi en termes de significations attribuées à la musique (le retour à la simplicité formelle correspondrait donc à un retour à l'« authenticité » du rock, qui *doit* être une musique à la fois superficielle et rebelle). D'une part, le punk crée donc des correspondances *directes* entre styles et contenus idéologiques ou sociologiques (la complexité du rock progressif est perçue comme une « trahison » du « véritable » esprit du rock par des musiciens bourgeois ou des parvenus) ; d'autre part, et en conformité avec ce que je viens de montrer, le punk reprend certains aspects du « rock des origines » en raison des valeurs idéologiques qu'il leur attribue (peu importe si ces valeurs appartenaient effectivement à cette musique ou non), créant ainsi son style sur la base d'une interprétation idéologique de l'histoire.

On pourrait objecter qu'une telle conception de l'histoire du rock n'est pas sans précédents avant l'apparition du punk. J'ai déjà cité, par exemple, la réflexion ayant mené les Beatles à la réalisation de *Let It Be* : certains parmi les membres du groupe (notamment John Lennon) voulaient se réapproprier une manière « authentique » de produire la musique en revenant à la méthode de travail qui avait caractérisé le début de leur carrière et en laissant de côté les productions somptueuses et « artificielles » à la *Sgt. Peppers*. De son côté, la parodie musicale typique de Zappa est basée (depuis le début de sa carrière discographique, donc dix ans avant le punk) sur la relative universalité de certaines significations extra-musicales attribuées à différents styles musicaux. La parodie zappaïenne mets au premier plan ces relations entre *text* et *contexte*, les décale ou joue avec elles.

Cela dit, on ne peut pas nier que c'est avec le punk que la conscience de l'histoire du rock, attribuant une valeur spécifique à chaque étape de cette histoire, devient un élément incontournable du rock lui-même. Il est curieux de remarquer que cette conscience historique s'affirme en même temps que le courant philosophique et culturel du post-modernisme, dont le punk est justement considéré comme une expression représentative, un courant qui refuse la

163 Carrera (1980), p. 207. Texte original : « Intorno al 1977 il rock, giunto al punto più basso di credibilità culturale, ha ricominciato l'ascesa. Si è fatta largo la generazione dei nuovi ventenni, che ha riscoperto e fatta propria la "storia" della musica giovanile. Limite invalicabile restano naturalmente gli anni Cinquanta, prima c'è il nulla o la notte che precede la creazione. »

vision linéaire de l'histoire soutenue notamment par le modernisme. L'attitude du punk vis-à-vis de l'histoire du rock n'est pas en contradiction avec l'approche post-moderne ; au contraire, le « retour au passé » du punk illustre justement cette conception de l'histoire non pas en tant que ligne mais comme juxtaposition (non nécessairement cohérente) de fragments.

En dehors du parallèle établi entre différents types d'approches esthétiques et philosophiques, certaines circonstances ayant favorisé cette vision du rock selon une perspective historique méritent d'être mentionnées ; nous devons, de même, nous interroger sur les conséquences que cette perspective a engendrées. Dans les années 1970, après environ vingt ans d'existence, le rock s'est manifesté sous des formes si nombreuses et différentes que pour en faire la description il est pratiquement inévitable de recourir à l'aide d'un classement chronologique et historique. En outre, le public — et en général le monde du rock — s'est élargi et s'est complexifié en termes de générations : vers 1970, les adolescents qui écoutaient du rock'n'roll dans les années 1950 sont devenus les parents des nouveaux *teen-agers*.

À partir des années 1980, un exemple concret de « mise en œuvre » de la perspective historique dont il est question à présent est la naissance des émissions radiophoniques dites de *classic rock*. Certaines radios eurent l'intuition commerciale d'inclure des succès du passé parmi les sorties discographiques du moment, afin d'obtenir des écoutes plus différenciées et donc plus larges en termes démographiques. Le succès de ces premiers essais produisit le développement d'émissions (et ensuite de stations à part entière) consacrées au rock « classique », plutôt qu'au rock produit à telle ou telle autre époque ¹⁶⁴. Il est intéressant de remarquer que l'élément chronologique (le fait d'isoler une partie du répertoire rock selon son époque d'origine) est à la base d'une classification, voire d'une *canonisation*. Rien que l'expression *classic rock* d'ailleurs n'a pas seulement une acception de type chronologique, mais comporte un jugement de valeur : ce qui est classique constitue un *modèle*, un point de repère au niveau stylistique.

De manière générale, je pourrai donc affirmer que la nouvelle conscience historique du rock qui se développe à partir des années 1970, que ce soit avec l'approche post-moderne du

164 La spécialisation de ce type d'émissions et de radios est devenue de plus en plus complexe : l'époque d'origine des différentes musiques peut être « croisée » avec d'autres critères tels les styles ou la provenance géographique/nationale afin de cibler de manière efficace différents types de public. En Italie par exemple il existe une station de radio commerciale dénommée *Radio Italia Anni Sessanta*, consacrée exclusivement à la variété italienne des années 1960. Pirenne (2011, p. 363-364) souligne que le phénomène du *revival* est aussi à mettre en relation avec la première grande récession du marché discographique, qui eut lieu en 1979 : « la réédition de leur [celui des majors] catalogue devient un des axes de leur survie. C'est un mode de production très bon marché (il suffisait de rééditer des disques dont elles étaient propriétaires) » (p. 363). Pour une réflexion approfondie sur la nostalgie et la mode du rétro dans la culture pop, je renvoie aux deux ouvrages de Simon Reynolds consacrés à ces sujets : *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille : Le mot et le reste, 2012 ; *Recréativité. Comment dépasser les pastiches du passé*, Marseille : Le mot et le reste, 2014.

punk ou avec les motivations commerciales à la base du concept de *classic rock*, contribue profondément à créer des divisions de plus en plus marquées à l'intérieur de la sphère générale du rock ¹⁶⁵. Ces divisions rajoutent aux différentes « manifestations » du rock des connotations esthétiques et/ou idéologiques qui n'étaient pas forcément présentes au départ.

3.1.3.2 Le développement de l'ouverture

En parallèle avec le processus de prise de conscience historique que je viens de décrire, l'*ouverture* continue à constituer l'impulsion principale du rock expérimental. Par contre, à la différence de la période 1965-1970, deux tendances représentent des éléments nouveaux pour l'expérimentation dans le rock : d'une part, son éloignement progressif des racines stylistiques afro-américaines lie le *rock* à l'idée d'appartenance à un *contexte* plutôt qu'à des données stylistiques ; d'autre part l'*ouverture* devient pour le rock une « pratique de niche », essentiellement parce que cette orientation perd le soutien de l'industrie musicale.

Les principes constituant les traits principaux de l'expérimentation dans le rock — dans la période « des origines », puis dans celle qui va environ de 1965 au début des années 1970 — peuvent être résumés par les mots-clés de *bricolage* et *ouverture*. Je ne saurais pas rajouter une troisième catégorie ayant le même impact sur le rock pour les décennies postérieures aux années 1970. En effet, les artistes et en général le monde du rock expérimental, pendant les années 1970 et jusqu'à nos jours, ne font que poursuivre le chemin de l'*ouverture* inauguré à partir du milieu des années 1960 : même si de nouvelles méthodes de création ou de nouvelles modalités d'écoute sont introduites (je pense notamment aux approches liées à la « révolution numérique » du vingt-et-unième siècle), l'orientation générale, l'« esprit » de ces innovations reste celui de l'ouverture qui, par sa propre nature inclusive, intègre les éléments nouveaux selon une perspective préconstituée. L'expérimentation reste donc essentiellement une mise à l'épreuve de matériaux hétérogènes au sein d'un contexte lié au rock d'une manière ou d'une autre (on verra par la suite que ce lien de contexte est parfois très fragile).

Pour certains artistes, la continuité avec l'expérimentation de la période précédente est un trait assumé. Par exemple, Chris Cutler, dans son article *Progressive Music in the UK*, soutient un point de vue (tout à fait moderniste) pour lequel le rock progressif correspond à ce que j'ai défini comme rock expérimental, à condition qu'il mette au premier plan ses enjeux

¹⁶⁵ Encore à propos du punk, voir Pirenne (2011), p. 361-362 : l'auteur prouve que l'émergence du punk en Angleterre a été soutenue — on dirait presque créée — par la presse musicale, avec une stratégie manichéenne opposant le punk au rock progressif et confrontant le public à un choix entre l'une de ces deux musiques.

politiques progressistes ; en d'autres termes, selon Cutler le rock peut être considéré progressif seulement si par son contenu esthétique et formel il constitue une pratique de révolution culturelle (donc politique) ¹⁶⁶.

Or, pour Cutler l'apogée du rock progressif (selon sa définition) se produit — au moins au Royaume Uni — en 1967, l'« année du psychédéisme » ; à partir de 1968 on assisterait à un « déclin » marqué par la séparation dans le rock entre son contenu musical et sa conscience politique, avec peu de « survivants » de la tendance antérieure. Voici ce qu'il écrit par rapport à la période 1969-1975 : « Quelques groupes [authentiquement progressifs, ndr] peu populaires et qui ne faisaient plus vraiment partie d'un mouvement ont survécu dans les années 70. Ils assuraient, je suppose, une sorte de fonction de « maintien ». Des groupes comme Egg, Comus et Henry Cow. ¹⁶⁷ ». On doit souligner ici l'idée de « fonction de maintien » (*holding function*), c'est-à-dire le fait qu'un musicien comme Cutler reconnaît la continuité de certains groupes avec le travail de leurs prédécesseurs des années 1960 en termes d'expérimentation ¹⁶⁸.

Le fait de citer le travail — à la fois artistique et critique — de Chris Cutler me permet de souligner trois points importants. D'abord, la position de Cutler nous montre une fois de plus la relativité des classements chronologiques : si pour lui le « véritable » rock progressif s'est épuisé après 1967 (en ne laissant que quelques « survivants »), d'autres critiques considèrent 1967 comme le point de départ de ce genre musical, d'autres préfèrent établir une distinction entre rock psychédélique et rock progressif, d'autres encore tentent de suivre le parcours de l'expérimentation musicale à travers les différentes époques et d'en identifier les éléments qui se distinguent au fur et à mesure ¹⁶⁹.

Ensuite, on peut retrouver dans les affirmations de Cutler la même conscience de la dimension historique dont j'ai parlé plus haut, ainsi que la tendance à créer une sorte de

166 Voir Cutler (1985), p. 101-140.

167 *Ibid.*, p. 124. Texte original : « A few groups survived into the '70s, not popular and not really part of a movement anymore. There's was, I suppose, a kind of 'holding' function. Groups like Egg, Comus and Henry Cow. ».

168 Voir aussi Wicke (1990), p. 97-99. L'auteur allemand souligne le lien idéologique très fort qui, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, existe entre le rock « progressif » (et l'art en général) et l'attitude « avant-gardiste » : « La prétention de l'art d'avoir un rôle social et politique apparaît ici sous la forme d'un avant-gardisme intransigeant. » (texte original : « Art's claim to social and political effectiveness appeared here as an uncompromising avant-gardism. », p. 97). Surtout en ce qui concerne le Royaume Uni, l'auteur affirme que ce lien idéologique dérive de l'approche esthétique-idéologique promue par les *art schools*, où plusieurs musiciens de cette époque se sont formés (Cutler lui-même, John Lennon, David Bowie, ainsi que plusieurs membres des Pink Floyd et des Rolling Stones par exemple).

169 Cette dernière est l'approche que j'ai choisi d'adopter pour cette étude. Elle a été adoptée par d'autres critiques et chercheurs : l'article cité de Cutler, au-delà des questions relatives à la datation, essaie par exemple de suivre le développement et le déclin de la catégorie *progressive* dans le rock anglais ; l'ouvrage de Billy Bergman et Richard Horn (*Experimental Pop: Frontiers of the Rock Era*, Poole : Blandford Press, 1985) parle explicitement d'expérimentation et essaie de parcourir les déclinaisons de cette notion dans le rock, mais d'une façon simpliste et partielle selon moi.

modèle organisé sur une base chronologique (même si ce modèle est très différent de celui du punk et du *classic rock*).

Enfin, le fait que Cutler choisisse de parler *explicitement* de *progressive music* en termes de lien entre pratique artistique et enjeux politiques est particulièrement significatif. En effet, on peut affirmer que *l'ouverture* se développe à tel point qu'à un certain moment (et dans certaines circonstances, telle l'expérience artistique et critique de Cutler) elle en arrive à inclure *de manière assumée* des catégories extra-musicales (telle la politique) en tant que traits constitutifs du rock ou au moins d'une partie du rock.

Les propos de Cutler reflètent son credo politique et son expérience artistique au sein de formations de rock expérimental telles que Henry Cow et Art Bears (elles-mêmes composantes du collectif *Rock In Opposition*, qui sera étudié de manière approfondie ultérieurement). Pour l'instant, il suffira de rappeler que les membres de ce collectif ressentirent la nécessité d'établir les critères permettant de définir telle ou telle musique de rock : or, aucun de ces critères n'est proprement stylistique ; au contraire, ils définissent le rock soit du point de vue de la méthode de création-production, soit en fonction de sa signification sociale et politico-historique (voir chapitre 7.3).

3.1.3.3 La radicalisation de l'ouverture et l'intellectualisation de la recherche dans le rock expérimental

Pour une partie au moins du rock expérimental (dont *Rock In Opposition* est l'exemple le plus significatif), *l'ouverture* a entraîné une diversification des composantes stylistiques telle qu'une définition du rock limitée au *text* devient non seulement incomplète mais carrément erronée à partir des années 1970 : l'attribut de « rock » devient une question d'appartenance à un contexte plutôt que de respect de règles stylistiques. Certes, les racines stylistiques afro-américaines survivent au niveau de la conscience historique des musiciens et du public, qui reconnaissent le chemin parcouru depuis le rock'n'roll jusqu'à la musique qu'ils font et qu'ils écoutent ; cependant, au-delà de la dimension historique, ces racines n'ont pas plus d'importance aux yeux de la nouvelle génération du rock expérimental que d'autres traditions ou composantes stylistiques qui ont été intégrées au rock grâce à *l'ouverture*. Si par exemple l'un de ces musiciens décide de composer un morceau qui reprend certains traits stylistiques du rock'n'roll ou bien du *Beat*, il s'agit bien d'un *choix* parmi d'autres options virtuellement équivalentes (des emprunts à la musique savante contemporaine, ou au folklore chinois, ou au

free jazz, etc.) et non pas d'une nécessité.

Je parle d'options *virtuellement* équivalentes parce que certains éléments du rock en tant que style plus ou moins défini perdurent même au sein de ces répertoires expérimentaux : en effet, s'il y a une conscience du rôle historique des racines afro-américaines du rock et en général des éléments stylistiques qui caractérisent le rock en tant qu'objet « abstrait » (voir le chapitre 1.2), c'est parce que beaucoup de ces musiciens se sont formés en pratiquant du rock « non expérimental » ou « moins expérimental » et ont donc absorbé un certain vocabulaire stylistique et un patrimoine de modes de jeu qui refait surface même dans des contextes très éloignés de ces sources.

L'expérience déjà citée de *Rock In Opposition* — surtout à travers l'activité de Chris Cutler, qui en est le théoricien et le divulgateur principal — offre l'exemple d'une réflexion intellectuelle autour du rock expérimental (menée par les musiciens eux-mêmes), qui est typique de l'époque en question et qui mérite d'être commentée. D'une certaine manière, cette « intellectualisation » du rock (la nécessité, ressentie par les artistes et le public, de justifier la musique au niveau théorique ou idéologique) peut être interprété comme une conséquence à la fois de l'*ouverture* et de la nouvelle conscience historique du rock. L'*ouverture* a toujours été liée (même si c'est de manière problématique) à une légitimation culturelle du rock, qui, en tant que telle, passe par une médiation intellectuelle plus ou moins prononcée. D'autre part, la conscience de la dimension historique du rock amène les musiciens à réfléchir sur leur positionnement vis-à-vis de cette histoire et des significations qui lui sont attribuées.

Le discours sur le rock, en ce qui concerne le rock expérimental, à partir de cette époque s'oriente plutôt vers la forme d'un *débat* : les différents acteurs du rock expérimental se caractérisent par une volonté de *rechercher* des significations pour la (les) musique(s) qu'ils pratiquent et qu'ils écoutent et non pas d'*accepter* un modèle existant (comme celui que symbolise l'idéologie du punk ou comme les différents canons promus par les radios puis soutenus par l'industrie musicale).

La *recherche*, la dimension euristique, au niveau du discours ou dans le processus créatif, est au centre de l'intérêt du rock expérimental d'une manière sans doute plus explicite et consciente que cela n'avait été le cas aux époques précédentes. Dans ce sens le rapprochement entre rock et expérimentation (scientifique) devient plus légitime, tout comme le rapprochement entre les approches du rock expérimental et celles de l'expérimentation de la musique savante décrites plus haut : ce n'est pas hasard que les réflexions d'un Chris Cutler sur le rock présentent plus d'un parallèle avec celles d'un Pierre Boulez dans le cadre de la musique savante (par exemple l'attitude moderniste, ainsi qu'un certain manichéisme).

Cette dimension heuristique de plus en plus assumée par le rock expérimental marque une attitude qui privilégie la « mobilité » : la recherche est un acte, un « aller vers quelque chose », et non pas un état. Pour cette raison, mais aussi à cause de la perte progressive de points de repère stylistiques communs et unitaires, le rock expérimental devient de plus en plus difficile à définir : il est plus simple de décrire quelque chose de statique et dont les composantes sont ordonnées selon un principe intelligible, plutôt que quelque chose qui est « à la recherche de soi-même » et qui ré-invente à chaque fois la hiérarchie entre les différents éléments qui le constituent.

3.1.3.4 La scission entre le rock expérimental, les majors discographiques et les médias « grand public »

La perte de visibilité médiatique du rock expérimental ainsi que l'éloignement entre le rock expérimental et les majors du disque, deux phénomènes qui se vérifient à partir des années 1970, peuvent être imputés aussi à la « radicalisation » du rock expérimental lui-même dans la direction de l'*ouverture* que je viens de décrire.

Comme l'explique Catherine Chocron, à partir de la fin des années 1960 « on assiste [...] à une centralisation du marché, du fait de l'augmentation des coûts de production liée surtout à l'amélioration de la qualité de l'enregistrement ¹⁷⁰ ». Seules les *majors* (de moins en moins nombreuses) peuvent se permettre de lancer des nouveaux artistes sur une échelle internationale. Cependant, afin d'atteindre cet objectif, les *majors* doivent prendre le moins de risques possibles du point de vue créatif : « Le marché se concentre autour de noms déjà reconnus, c'est l'apogée du star-system, mais la production de rock sombre dans le conservatisme. ¹⁷¹ ».

Il est clair que les artistes voulant échapper à tout conservatisme ont très peu de chances d'accéder au marché du *star-system*. Dans un certain sens, les médias et l'industrie du disque restent ancrés dans une interprétation du rock comme objet « fixe » ou du moins « fixé », alors que les musiciens expérimentaux redéfinissent constamment le champ d'action du rock, en contredisant cette idée d'immobilité et en échappant à toute classification. Or, j'ai montré que justement la classification des différents genres et sous-genres du rock (et la distinction consécutive du public en groupes et sous-groupes) est une pratique qui se développe de manière importante et qui gagne de plus en plus d'importance à partir de l'époque dont il est

¹⁷⁰ Chocron (1994), p. 117.

¹⁷¹ *Ibid.*

question ici : les médias et l'industrie musicale, de par leur nature propre, sont formatés pour fonctionner en suivant ces « compartimentations » plutôt que le mouvement continu et imprévisible du rock expérimental.

Dès la fin des années 1970, il est clair que les héritiers du rock expérimental se retrouvent dans une position marginale dans l'économie de la musique. Si, jusqu'à la dernière décennie, expérimentation et succès commercial n'étaient pas forcément contradictoires, dorénavant le rock expérimental devient *en tant que tel* une réalité *underground* et non pas simplement de « niche » : une musique de niche peut en effet survivre de manière relativement aisée si elle est soutenue par un système solide (c'est le cas par exemple d'une grande partie de la musique savante contemporaine : dans plusieurs pays elle peut bénéficier d'un rapport avec les institutions publiques consolidé dans le temps et privilégié, ce qui lui assure une survie indépendamment de la réponse et de l'intérêt du public). Les raisons du « divorce » entre le rock expérimental, les *majors* discographiques et les médias « grand public », ne peut pas être réduit au fait que la musique des artistes expérimentaux devient de plus en plus « difficile » (ce qui d'ailleurs n'est pas forcément le cas, en termes strictement musicaux).

3.1.3.5 Synthèse des traits caractéristiques du rock expérimental à partir des années 1970

D'une part, la prise de conscience dans le monde du rock de la dimension historique du rock lui-même est à l'origine d'approches esthétiques-idéologiques basées sur le *positionnement* des différents styles et genres. La prolifération des étiquettes de genre se développe à partir des années 1970, tout comme les canons attribuant à certains répertoires ou artistes la fonction de modèles, de points de repère *classiques*. L'industrie discographique ainsi que les média alimentent cette division en catégories et s'adaptent à elle par une sorte d'affinité constitutive : le fait de travailler sur des produits ayant une identité fixée et donc facilement définissables est plus simple et économiquement beaucoup plus rentable que de chercher à promouvoir des objets échappant à toute classification.

D'autre part, toujours à partir des années 1970 certains artistes de rock appliquent le principe de *l'ouverture*, qui avait caractérisé le rock expérimental dès le milieu des années 1960, en le poussant jusqu'aux conséquences extrêmes, c'est-à-dire jusqu'à la perte virtuelle d'une identité stylistique enracinée dans la tradition afro-américaine. L'appartenance au rock devient donc pour ces artistes une affaire de *contexte* et non plus de *text* : ils sont rock parce qu'ils se sont formés en jouant du rock (dans le sens d'un genre musical stylistiquement

défini), ou parce qu'ils appartiennent (par choix ou sous l'effet des circonstances) à ce que j'appelle le monde du rock et qu'ils s'adressent à l'économie du rock. J'ai montré aussi que le rock expérimental se définit avant tout par son mouvement constant « à la recherche de soi-même », ce qui le rend insaisissable et inclassable selon des catégories rigides. Même en ce qui concerne le *discours*, le rock expérimental privilégie la forme *ouverte* et mobile du *débat* à celle fermée des canons et des options binaires, bien exemplifiés par le punk et ses slogans sur l'esprit « authentique » du rock.

On assiste donc à une incompatibilité de plus en plus marquée entre le rock expérimental et l'économie du rock à grande échelle, car ce sont des « systèmes » fondés sur des principes opposés : l'*ouverture* et le mouvement pour l'un, la classification par catégories fixes pour l'autre. Si le rock expérimental est « abandonné » par l'économie du rock à grande échelle en raison de sa nature insaisissable, il n'arrive pas non plus à s'intégrer au sein d'autres contextes, comme ceux du jazz ou de la musique savante malgré les nombreux croisements et métissages stylistique du rock avec le répertoire jazz ou savant. À la différence de ces autres univers musicaux, le rock expérimental garde toujours son caractère insaisissable du point de vue esthétique, et il est perçu comme un *outsider* en raison de son contexte d'appartenance (en d'autres termes, pour le monde du jazz et de la musique savante — et de leurs institutions —, dans la plupart des cas n'importe quel type de rock reste du rock, à cause de ses origines et indépendamment de son contenu esthétique).

Sur la base de ces observations générales, on pourra donc établir la conclusion générale suivante : si toute musique *underground* n'est pas expérimentale, par contre, dans le contexte (économique mais aussi socio-politique) des quatre dernières décennies, le rock expérimental (selon la définition que j'ai attribuée à cette expression) ne peut qu'être *underground*.

* * *

Les deux tableaux ci-dessous proposent une synthèse des thématiques discutées dans le chapitre 3.2. Le tableau 1 représente un modèle synoptique des trois périodes avec lesquelles j'ai choisi de diviser l'histoire de l'expérimentation dans le rock ; il permet de comparer les traits distinctifs des différentes périodes. Ces traits sont regroupés de la manière suivante : traits musicaux, traits sociologiques, traits économiques, traits médiatiques, caractéristiques liées à l'expérimentation, mots clés. Le tableau 2, lui aussi de type synoptique, offre un modèle relatif à la présence et à la permanence des différents concepts-clés du rock expérimental à l'intérieur des différentes périodes.

Période	Années 1950 – milieu des années 1960	Milieu des années 1960 – début des années 1970	Des années 1970 à nos jours
Musique	<p>Le rock'n'roll naît de la rencontre entre blues et <i>country music</i> ; les styles connus comme le <i>doo-wop</i>, le <i>milksap</i> et le <i>surf rock</i> rajoutent d'autres éléments esthétiques à partir de 1957 environ. Cependant, au niveau du style, le rock se caractérise par un nombre limité de traits bien spécifiques, et constitue un genre assez unitaire. <i>Unité</i> du rock : le rock est essentiellement perçu comme une réalité unitaire dans tous les aspects qui le caractérisent</p>	<p>Plusieurs musiciens de rock intègrent dans leur vocabulaire stylistique des éléments issus d'autres traditions musicales (musique classique, musique savante contemporaine, jazz, électro-acoustique, répertoires extra-européens). Le studio d'enregistrement est de plus en plus utilisé comme un instrument de musique à part entière. Le rock se diversifie en plusieurs genres qui se développent.</p>	<p>Éloignement progressif des racines stylistiques afro-américaines : l'idée de <i>rock</i> devient une question d'appartenance à un <i>contexte</i> plutôt qu'à des coordonnées stylistiques précises. Prolifération de genres et sous-genres. La séparation entre univers du rock expérimental et rock <i>mainstream</i> se fait de plus en plus profonde, dans le sens où certains musiciens (largement minoritaires) revendiquent le principe de <i>l'ouverture</i> parfois jusqu'à ses dernières conséquences, alors que la plupart des autres réinterprètent les formes et les contenus déjà affirmés du rock.</p>
Aspects sociologiques	<p>Le rock est présenté comme une musique « faite par des adolescents pour des adolescents » ; cette image représente une simplification promotionnelle, mais au moins en ce qui concerne le public du rock elle est assez vraisemblable : la musique rock constitue un trait identitaire pour les adolescents de cette époque. Le rock est surtout une musique de divertissement (importance de la danse).</p>	<p>Le public du rock s'élargit et se différencie en termes d'âge et de milieu social. Le rock incarne de nouvelles valeurs : importance du rock pour le mouvement hippie, pour la contestation universitaire, etc. Nouvelles modalités d'écoute du rock (écoute « contemplative », happening).</p>	<p>Le monde du rock se fragmente en une série de groupes et sous-groupes — parfois « fabriqués » de manière artificielle — en correspondance des genres et sous-genres du rock lui-même. Les approches du public par rapport au rock ainsi que les fonctions du rock lui-même sont extrêmement variées.</p>

Période	Années 1950 – milieu des années 1960	Milieu des années 1960 – début des années 1970	Des années 1970 à nos jours
Aspects économiques	La naissance du rock est profondément liée à l'industrie discographique, qui à son tour se « ré-invente », à cette époque, autour de cette nouvelle musique, en sachant profiter des innovations technologiques (radio à transistors, 45 tours).	L'album (33 tours) s'affirme comme format privilégié, au détriment du 45 tours, pour une large partie de la production rock. Plusieurs maisons discographiques investissent dans ce nouveau format, en favorisant la réalisation d'albums. Plusieurs majors discographiques investissent dans le rock expérimental.	Les majors discographiques abandonnent progressivement le rock expérimental, en accentuant la démarcation économique entre <i>underground</i> (où l'expérimentation reste confinée) et <i>mainstream</i> .
Médias	Des émissions et des stations de radio consacrées au rock se développent ; naît alors la figure du DJ, qui est à la base d'une première forme de discours sur le rock.	Développement des radios Petites Ondes, dont la programmation relative au rock s'oriente plutôt vers les albums : l'opposition entre Grandes et Petites Ondes alimente l'opposition entre rock et pop, qui naît à cette époque. Émergence de la presse rock spécialisée, qui oriente le discours sur le rock vers une légitimation du rock lui-même en tant qu'art à part entière.	La fragmentation du monde du rock se reflète au sein des médias sous la forme d'une spécialisation des médias eux-mêmes dans des genres spécifiques et avec des cibles très définies.
Expérimentation	La véritable « expérience » à cette époque est la création du rock lui-même en tant que sujet musical et socio-économique selon le principe du <i>bricolage</i> .	Le rock s'ouvre à de nouvelles méthodes de création, solutions esthétiques, modalités de présentation et d'écoute de la musique de manière <i>assumée</i> : l'expérimentation coïncide avec l'ouverture, surtout en ce qui concerne le contexte esthétique. Expérimentation et <i>mainstream</i> ne sont pas encore des concepts nécessairement opposés.	Le rock expérimental poursuit ses audaces sur le chemin de l' <i>ouverture</i> : dans certains cas, cette attitude ainsi qu'une conscience historique vis-à-vis du rock, engendrent des approches plus intellectuelles de l'expérimentation musicale, que l'on peut rapprocher de celles qui caractérisent la musique expérimentale savante.

Période	Années 1950 – milieu des années 1960	Milieu des années 1960 – début des années 1970	Des années 1970 à nos jours
Concepts clés	<p>Bricolage : le principe selon lequel des éléments (musicaux mais aussi socio-économiques) hétérogènes sont ré-interprétés — par <i>homologie</i> — selon une perspective nouvelle et commune.</p> <p>Pragmatisme : peut être considérée comme expérimentale une démarche dépourvue de l'intellectualisme typique de l'expérimentation proprement dite (scientifique) et de l'expérimentation musicale savante ; les procédés « expérimentaux » sont mis en acte pour leur efficacité pragmatique et non pas pour leur valeur conceptuelle.</p>	<p>Ouverture : principe organisant les différentes expérimentations propres du rock à partir de cette époque, caractérisé par une volonté de chercher de nouvelles solutions artistiques (et esthétiques au sens plus large).</p>	<p>Conscience historique : le monde du rock devient conscient de lui-même et de son histoire, ce qui à son tour se reflète sur les différents traits de cet univers (musique, modes d'utilisation de la musique, idéologie, etc.).</p> <p>Intellectualisme : notamment dans le milieu expérimental, à partir des années 1970 se développe une tendance à justifier de manière intellectuelle les choix artistiques et esthétiques, rappelant sur plusieurs points l'approche typique de l'univers savant.</p>

Tableau 1. Récapitulatif des traits principaux du rock et du rock expérimental selon les trois divisions chronologiques qui ont fait l'objet du chapitre 3.2.

Période	Années 1950 – milieu des années 1960	Milieu des années 1960 – début des années 1970	Des années 1970 à nos jours
Bricolage	<p style="text-align: center;">✓ ✓</p> <p>(Le <i>bricolage</i> caractérise le développement du rock sous tous ses aspects, ce qui sera moins le cas dans les époques suivantes)</p>	✓	✓
Pragmatisme	✓	✓ ✓	<p style="text-align: center;">✓</p> <p>(L'impulsion du pragmatisme, notamment en ce qui concerne la création musicale, subit la « concurrence » des motivations liées à l'intellectualisme)</p>

Période	Années 1950 – milieu des années 1960	Milieu des années 1960 – début des années 1970	Des années 1970 à nos jours
Ouverture		✓ ✓	✓ ✓
Intellectualisme		✓ (Certaines motivations intellectuelles font surface dans le rock expérimental déjà à cette époque, mais de manière beaucoup plus estompée qu'à l'époque suivante)	✓ ✓
Conscience historique		✓ (Une certaine conscience historique fait surface déjà dans le rock expérimental à cette époque, mais moins qu'à l'époque suivante)	✓ ✓

Tableau 2. Présence et permanence des concepts-clés du rock expérimental au cours de l'histoire. *Le fait d'utiliser un ou deux marqueurs dans une case souligne les différences relatives (expliquées par le texte) concernant l'impact et l'importance de chaque concept ou principe selon les différentes époques.*

3.2 Considérations sur le rapport entre rock expérimental et musique expérimentale savante

3.2.1 Types de correspondances entre rock et musique savante

Dans l'introduction de *L'expérience de l'expérimentation*, Matthieu Saladin affirme :

Si l'expression « musiques expérimentales » a pu désigner durant la seconde moitié du XXe siècle — et plus particulièrement dans les pays anglo-saxons — les recherches effectuées principalement dans une filiation diffuse avec l'esthétique cagienne, elle semble aujourd'hui beaucoup plus large, embrassant toute pratique se développant sur le terreau fertile des expériences musicales du siècle dernier, mais aussi sous l'influence des musiques populaires ¹⁷².

¹⁷² Saladin (2015 a), p. 11.

Tout en reconnaissant — à la lumière des métissages esthétique de plus en plus habituels — la nécessité d'élargir le champ désigné par l'expérimentation en musique, je crois qu'il est aussi important de distinguer les tendances de fond qui ont caractérisé le développement de la musique savante et celui du rock.

Le rapport entre le rock expérimental et les autres répertoires expérimentaux de la deuxième moitié du vingtième siècle (notamment la musique savante) est très complexe ¹⁷³. Si dans certains cas spécifiques les musiciens de rock ont clairement emprunté des éléments et des matériaux développés par les compositeurs savants, dans d'autres cas le monde du rock et celui de la musique savante sont arrivés à des résultats similaires par des parcours tout à fait différents, et dans d'autres cas encore ces deux univers musicaux ont été perméables à des tendances plus générales diffusées à certains moments dans la société. J'essaierai à présent de décrire les affinités et les différences qui caractérisent l'expérimentation dans le rock et l'expérimentation qui est mise en pratique dans la musique savante.

Les correspondances entre l'expérimentation du rock et celle qui est pratiquée dans la musique savante peuvent correspondre à trois cas de figure :

1. Emprunt : les musiciens de rock reprennent consciemment et explicitement des éléments développés par les compositeurs ;
2. Développement parallèle : les musiciens de rock parviennent à des solutions similaires à celles qui sont propres du milieu savant mais à travers des parcours différents et avec des motivations différentes ;
3. Tendance commune : les musiciens de rock *et* les compositeurs explorent, avec leurs outils de création respectifs, un même « champ esthétique » se trouvant au centre de l'intérêt de la musique (voire même de la société) à un moment donné et dans des lieux déterminés.

Examinons dans le détail ces trois points.

J'ai souligné précédemment la mise en valeur — opérée par les musiques savantes du vingtième siècle — des modes de jeu étendus, des techniques expérimentales de composition et de production du son, etc. Les musiciens de rock ont parfois repris — de manière consciente et explicite — plusieurs de ces idées issues de l'univers savant. À partir des années 1960 beaucoup d'artistes dans le monde du rock ont manifesté une grande admiration envers la production classique de toutes les époques, y compris la musique contemporaine : les

¹⁷³ La musique savante expérimentale représente un bon terme de comparaison pour décrire les traits propres au rock expérimental. Bien évidemment il n'est pas le seul : par exemple, plusieurs pistes de recherche pourraient être approfondies à partir d'une comparaison avec le jazz expérimental (je pense, notamment, à un artiste tel qu'Anthony Braxton, dont le parcours musical, théorique et politique a plusieurs points communs avec l'expérience de *Rock In opposition*). Cependant, j'ai choisi de concentrer essentiellement mes observations sur le binôme rock-musique savante pour éviter une trop grande dispersion.

emprunts du rock au « classique » sont quasiment innombrables et vont des imitations souvent naïves de la musique romantique dans le rock progressif symphonique jusqu'aux essais de chansons de « rock sériel » chez Henry Cow et Stormy Six, aux collages de musique concrète chez Zappa ou aux polyrythmies inspirées par Xenakis dans la musique de Francesco Zago ¹⁷⁴. Concernant tous ces exemples, il conviendra de parler d'emprunts ¹⁷⁵.

Toutefois, si le rock utilise des techniques ou des matériaux que l'on associe d'habitude à l'univers des musiques contemporaines, cela peut aussi ne pas provenir d'une dérivation directe. Par exemple, l'intérêt que des musiciens comme Les Paul, les Beatles ou Jimi Hendrix manifestent pour les possibilités de l'enregistrement multipiste et pour la manipulation du son amplifié, n'est pas dû à l'influence des recherches (tout à fait contemporaines) des pionniers de la musique électronique savante ou de la musique concrète, tels que Stockhausen, Maderna, Schaeffer, Henry : les techniques appliquées sont similaires, mais le type d'approche et les buts créatifs de ces musiciens de rock étaient tout à fait différents de ceux des compositeurs d'avant-garde (chez les musiciens de rock : pragmatisme, approche ludique, volonté de trouver des manières plus profitables d'enregistrer des disques de plus en plus « efficaces » du point de vue commercial ; chez les compositeurs : volonté de révolutionner la manière traditionnelle de produire et de concevoir la musique, poursuivie avec une méthode rigoureuse et parfois fondée sur un arrière-plan théorique très influent) ¹⁷⁶. Leurs approches différentes de la technologie d'enregistrement et de l'électronique musicale représentent peut-être le cas le plus significatif de ce développement parallèle ¹⁷⁷.

174 Exemples de « rock sériel » : les morceaux de Henry Cow *Living in the Heart of the Beast* (dans Henry Cow et Slapp Happy, *In Praise of Learning*, Virgin, V 2027, 1975) et *Erk Gah* (dans Henry Cow, *40th Anniversary Box*, coffret, Recommended Records, ReR HC40, 2008, vol. 6) ; les morceaux de Stormy Six *Rosso* (dans *L'apprendista*, L'orchestra, OLP 10012, 1978) et *Le Lucciole* (dans *Macchina Maccheronica*, L'orchestra, OLP 55009, 1979, voir chapitre 7.5.1). Les albums emblématiques du travail de Zappa avec les techniques de la musique concrète sont *Lumpy Gravy* (1967) et *We're Only in It for the Money* (1968). Le travail de Zago avec les rythmes irrationnels rappelant Xenakis (mais aussi Nancarrow) est perceptible dans plusieurs morceaux de son groupe Yugen, par exemple *Becchime*, *Ganascia* (dans *Iridule*, Altrock, ALT013, 2010) ou encore *Cynically correct* (voir chapitre 3.6.1 de la Deuxième Partie) et *As a matter of breath* (dans *Death by water*, Altrock, ALT053, 2016).

175 Bien évidemment, l'histoire de la musique est désormais riche d'exemples où ce sont les compositeurs de musique savante qui empruntent des éléments du rock, surtout en ce qui concerne les instruments : voir, à ce propos, Castanet (2014), p. 84-86, ainsi que Pierre Michel, « Métissages jazz/rock. Transferts stylistiques et techniques dans la musique savante depuis 1950 », dans *Dissonance*, septembre 2010 : 111.

176 Concernant la similarité des techniques appliquées par les compositeurs et par les musiciens de rock expérimental, voir Castanet (2014), p. 79.

177 En effet, à propos des innovations technologiques liées au studio d'enregistrement, les différents genres musicaux peuvent aussi s'exprimer de manière indépendante les uns des autres parce qu'à l'origine ces innovations n'ont pas été conçues en fonction d'une esthétique précise; c'est ce qu'illustre très bien l'article suivant : <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-1/>, <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-2/>, <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-3/> (dernière consultation le 21 novembre 2016). L'article fait remarquer que le développement des outils du studio d'enregistrement au cours du vingtième siècle est avant tout une affaire d'ingénierie électronique : il s'agit donc de quelque chose d'artistiquement *neutre*, qui peut être utilisé selon les penchants esthétiques les plus divers. Voir aussi Paul Carr et Ben Challis, « Quand l'impossible devient réel : typologie des boucles, impact de l'immédiat et de l'hypermédia sur la pop music », dans Belloi,

Enfin, il existe des situations où la musique rock et la musique savante manifestent des tendances générales qui vont au-delà des distinctions de genre musical, et qui correspondent à ce que l'on pourrait appeler en langage courant l'« air du temps ». Par exemple, au cours des années 1960, un intérêt général pour les possibilités de la musique itérative (répétition, « stase » harmonique, utilisation de modes non occidentaux ou en tout cas d'une harmonie non fonctionnelle) s'est diffusé à travers différents milieux musicaux de la musique occidentale, surtout dans les pays anglo-saxons. Du côté savant, on peut nommer le minimalisme de Steve Reich et de Terry Riley ¹⁷⁸ ; du côté du rock, les longues improvisations de la musique psychédélique (souvent modales et fondées sur des pédales ou des « pendules » d'accords) ; mais aussi, dans le jazz, la tendance à réduire la complexité des grilles d'accords pour garantir plus de liberté aux solistes (dans le parcours qui mène du hard bop au free jazz), alors que dans la musique funk le même « appauvrissement » harmonique aboutit à une mise en valeur du *groove* (basé sur des motifs répétés) et à une nouvelle conception des rôles instrumentaux (pensons à la voix de James Brown, souvent utilisée de manière plus « percussive » que mélodique).

Pour un phénomène de ce type on ne peut pas parler d'emprunts par le rock, car aucun des autres genres mentionnés n'a le « monopole » ou le « brevet » de l'esthétique itérative (ce sont plutôt tous ces différents genres de la musique occidentale qui s'inspirent — entre autres — de la musique orientale ou africaine). D'autre part, il serait tout aussi inexact d'y voir un phénomène de développement parallèle, car dans ce dernier cas, on n'a pas affaire à des milieux musicaux différents qui arriveraient à un résultat similaire de manière indépendante et avec des motivations différentes les uns des autres.

Au contraire, l'exemple de la musique itérative illustre une tendance qui efface, au moins partiellement, les frontières entre les « macro-genres » musicaux : Terry Riley abandonne la composition au sens « classique » du terme (basé sur la chaîne « compositeur-partition-interprète ») et préfère interpréter ses propres œuvres en associant la manipulation des bandes et l'improvisation ; des musiciens de jazz comme Miles Davis se rapprochent du rock (pensons à l'album *Bitches Brew*) ; enfin, un groupe de rock comme Soft Machine se rapproche à la fois du jazz modal, du free jazz mais aussi des expérimentations des minimalistes ¹⁷⁹. Plutôt que de tracer un diagramme —forcément trop complexe et embrouillé

Delville, Levieux, Pirenne (2015), p. 89 : les auteurs soulignent que l'invention de la boucle audio (sur bande magnétique) est difficile à attribuer, car, malgré la revendication de la compositrice d'avant-garde Bebe Barron d'avoir selon laquelle elle aurait été la première à utiliser cette technique, ils remarquent que Les Paul menait aussi ses propres expériences sur la boucle à la même époque. Sur cette question voir aussi Delaune, « Le discours métamusical et la métalapse à partir de Frank Zappa », dans *Musurgia* 2007 : XIV/1, p. 58-60 et 62-63.

178 Voir Nyman (1974), p. 221.

179 Voir Cutler (1985), p. 120 : « Soft Machine pouvait être inclus dans toutes les catégories ; ils étaient

— des emprunts et des parentés artistiques, il sera plus correct de classer un phénomène de ce type dans la catégorie de la « tendance commune », dont la cause principale est une atmosphère où baignent des artistes d'origines différentes ¹⁸⁰.

Je propose donc de définir « tendance commune » comme un ensemble de traits musicaux qui se répand à travers la musique en général (dans un contexte historique-géographique donné) et qui prend forme dans les différents répertoires selon les modalités propres de chacun d'entre eux. Une tendance commune peut aussi avoir une origine non musicale. Toujours concernant les années 1960, pensons à l'effacement, déjà mentionné, de la catégorie traditionnelle du professionnalisme musical (effacement visant à faire émerger des compétences artistiques nouvelles en dehors des cursus « officiels »), mais aussi à la volonté de dépasser le dualisme entre artistes et public à travers les *happenings* : il s'agit de phénomènes qui concernent l'univers de la musique savante *et* celui du rock et qui — au moins partiellement — dérivent d'une idéologie, répandue à cette époque, de la « démocratisation artistique » ¹⁸¹.

Robert Adlington, parlant des avant-gardes musicales des années 1960, illustre de façon intéressante la relation entre certains développements artistiques et les grands axes idéologiques de l'époque :

L'engagement bien connu de John Cage à effacer les frontières qui séparent la vie et l'art [...] a inspiré de nouvelles générations de musiciens, pour qui les valeurs d'immédiateté et de spontanéité offraient un point de connexion avec la contre-culture des jeunes, et qui considéraient les libertés

acceptés par l'establishment de la musique contemporaine (ils avaient été le premier groupe de rock à jouer aux "Proms" et aux festivals officiels de musique contemporaine), ils faisaient partie - une partie centrale - de l'explosion du rock psychédélique, et ils sont devenus le centre d'une nouvelle école de rock-jazz britannique. » (texte original : « The Soft Machine could be included in every category; they were accepted by the modern music establishment (they were the first Rock group to play at the 'proms' and at 'official' modern music festivals), they were part of the psychedelic Rock explosion — a central part — and they became the centre of a new British Rock-Jazz school. »). Concernant le rapport entre le minimalisme et le psychédélisme (et le rock en général), voir Jean-Paul Ponthot, « Musiques de traverse », mémoire de troisième cycle en vue de l'obtention du DESS, sous la direction de Jean-Pierre Bernard, Université de Grenoble, Institut d'Études Politiques, 5ème volet (« De la Pop Culture au Post-Modernisme »).

180 Voir Cutler (1985), p. 117 (note) : « AMM jouait à l'UFO, la maison londonienne du 'psychédélisme'. Ils jouaient de la musique électrique improvisée en utilisant de la guitare, du violoncelle, du piano préparé, de la batterie, différents instruments à vent et des radios à transistors - tous altérés et déformés électroniquement. Ils jouaient FORT, mais ils n'étaient en aucun cas un groupe de rock. L'un des membres du groupe, Cornelius Cardew, avait été un élève de Stockhausen. D'autres avaient des expériences dans le domaine du jazz. Leur guitariste, Keith Rowe, a probablement été le premier à utiliser un certain nombre de techniques qui ont été reconnues beaucoup plus tard comme les innovations d'autres guitaristes. » (texte original : « AMM played at the UFO, London's home of 'psychedelia'. They played electric, improvised music using guitar, cello, prepared piano, drums, various horns and transistor radios — all altered and distorted electronically. They played LOUD, but they weren't in any sense a rock group. One of the group, Cornelius Cardew had been a pupil of Stockhausen's. Others had backgrounds in 'jazz'. Their guitarist, Keith Rowe, was probably the first to use a number of techniques much later acclaimed as the innovations of other guitarists. ».)

181 Voir O'Dair (2015), p. 56-84 : l'auteur décrit l'activité de Robert Wyatt avec Soft Machine à l'époque où le groupe se produisait à l'UFO Club de Londres, avec une présentation détaillée de l'atmosphère et de l'esprit qui caractérisaient ce lieu.

performatives, les processus créatifs collaboratifs et la participation du public comme étant en accord avec les mouvements antiautoritaires et démocratiques de l'époque. [...] Dans le jazz, ce sont souvent les artistes les plus "progressistes" qui sont les plus visiblement engagés politiquement, notamment parce que les musiciens afro-américains comprennent de plus en plus que "free jazz" signifie la libération des "faibles formes occidentales [c'est-à-dire européennes]" et qu'il est donc conforme aux impératifs du Black Arts Movement. Les musiciens de rock de l'époque ont également été amenés à introduire des techniques expérimentales en tant que symbole de libération des conventions et du marché, créant ainsi certains des moments d'avant-garde les plus célébrés des musiques actuelles, précisément au moment où l'ère de la protestation atteignait son apogée ¹⁸².

Au-delà du rôle d'« inspirateur » joué par John Cage (dont l'influence serait à vérifier cas par cas), ce que Adlington souligne est que le fait de recourir à des « pratiques artistiques d'avant-garde » (impliquant la rupture des conventions stylistiques des différents genres musicaux) est un trait constitutif de la contre-culture des années 1960, *indépendamment* des genres et des styles ¹⁸³.

En revenant aux intérêts communs des compositeurs minimalistes, des rockers psychédéliques et des musiciens de free jazz à la fin des années 1960, plutôt que de parler d'influences réciproques, il serait bien de rappeler que, à cette époque, toute la musique occidentale découvrait les répertoires traditionnels asiatiques et africains et en adaptait des traits, en les déclinant selon les spécificités des différents styles. Wim Mertens, dans son ouvrage *American Minimal Music*, rappelle l'influence de la musique indienne sur des compositeurs tels que Young, Riley et Glass et de la musique balinaise et de l'Afrique de

182 Robert Adlington, « Introduction: Avant-garde Music and the Sixties », dans Adlington (2009), p. 4-5. Texte original : « John Cage's well-established commitment to erasing the boundaries separating life and art [...] inspired new generations of musicians, for whom the values of immediacy and spontaneity offered a point of connection with youth counterculture, and who viewed performative freedoms, collaborative creative processes, and audience participation as consonant with antiauthoritarian and democratizing movements of the era. [...] In jazz, it was frequently the most "progressive" artists who were the most visibly politically engaged, not least because of a growing understanding among African American musicians that "free jazz" signified freedom from "weak Western [meaning European] forms", and thus was consistent with the imperatives of the Black Arts Movement. Rock musicians of the period were also moved to introduce experimental techniques as a cipher of liberation from convention and the market, in the process creating some of the more fêted avant-garde moments in popular music, precisely as the era of protest reached its height. ». Voir aussi Amy C. Beal (2009), p. 113 : « [...] le groupe [MEV] représentait [...] une tentative de dissoudre les hiérarchies sociales au sein des structures profondément symboliques de la forme musicale, des ensembles, du rituel du concert et de la performance. » (texte original : « [...] the group represented [...] a musically minded attempt to dissolve social hierarchies within the deeply symbolic structures of musical form, ensembles, concert ritual, and performance practice. »).

183 Voir aussi Gendron (2002), p. 16-19 ; en parlant des appropriations réciproques entre la culture « haute » et la culture « populaire », l'auteur remarque : « dans les textes ou les œuvres proprement dites, les éléments de la culture populaire qui sont repris par la culture haute (ou vice-versa) relèvent plus souvent d'une posture esthétique particulière que d'un dispositif formel, surtout lorsqu'il s'agit d'appropriations concernant plusieurs médias. » (texte original : « in the texts or primary works themselves, what gets appropriated by high from low culture (or vice-versa) is more often a particular aesthetic posture than some formal device, especially when cross-media appropriations are involved. »).

l'ouest sur Reich ¹⁸⁴. Par contre, l'auteur ne parle d'influence *directe* de ces compositeurs sur des musiciens de rock qu'en relation à des groupes tels que XTC et Public Image Ltd ou aux groupes du *Space Rock* allemand, alors que bien d'autres musiciens de rock psychédélique étaient fascinés par la culture et les musiques extra-européennes sans passer par la médiation des compositeurs occidentaux.

3.2.2 Méthodes et buts artistiques dans le rock et dans la musique savante

Comme la musique savante expérimentale, le rock expérimental se caractérise par une mise à l'épreuve de matériaux, stratégies, et « ingrédients » nouveaux (dans le sens qu'ils ne lui appartiennent pas au départ). Cette « nouveauté » implique en tant que telle une certaine marge d'imprévisibilité, ce qui pourrait évoquer l'esthétique de l'indétermination de compositeurs tels que Cage et ses « héritiers » musicaux. Michael Nyman affirme en effet que ces compositeurs « ont élaboré un grand nombre de procédés destinés à provoquer des "actions dont l'issue est inconnue" (Cage) ¹⁸⁵ ». Ce type de compositeur expérimental « s'intéresse non pas au caractère unique de la *permanence* mais au caractère unique du moment. [...] Au contraire, le compositeur d'avant-garde veut figer le moment, afin de rendre son caractère unique *non* naturel, une possession jalousement gardée. ¹⁸⁶ ».

À la lumière des considérations de Nyman, il est clair que l'approche expérimentale du rock ne peut être classée ni dans la catégorie de l'expérimentation post-Cage, ni dans celle de l'avant-garde d'inspiration « darmstadtienne ». Certes, la volonté du rock expérimental de mettre en jeu les matériaux hétérogènes d'une manière libre, ludique voire même insouciant de toute contrainte formelle ou idéologique, peut rappeler l'esprit de la musique de Cage. Cependant, cette volonté ne se traduit pas par une esthétique de l'indétermination donnant toujours priorité à l'action elle-même sur le résultat sonore final ¹⁸⁷. J'ai souligné l'importance pour le rock de la fixation de la musique sur un support (notamment le disque) ; or, l'enregistrement représente pour Cage une réduction de son art et non pas un outil de valorisation :

184 Wim Mertens, *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Kahn & Averill, Londres, 1983, p. 12.

185 Nyman (1974), p. 25.

186 *Ibid.* p. 29-30.

187 Pour approfondir ce que l'idée d'« action » peut représenter dans les répertoires savants liés à l'indétermination, voir Matthieu Saladin, « Les sons ne sont pas transparents : approche conceptuelle et réflexivité dans les arts sonores », dans Saladin (2015).

L'exécution d'une composition indéterminée relativement à son exécution est nécessairement unique. Elle ne peut pas être répétée. Lorsqu'elle est exécutée une seconde fois, le résultat est différent de ce qu'il était. [...] L'enregistrement d'une telle œuvre n'a pas plus de valeur qu'une carte postale ; il fournit la connaissance de quelque chose qui est survenu, alors que l'action était une non-connaissance de quelque chose qui n'était pas encore survenu ¹⁸⁸.

L'indétermination dans le rock peut intervenir dans une phase du processus créatif (la mise en réaction déjà mentionnée des matériaux, des techniques, etc.) mais elle en est difficilement le but. En même temps, le fait de privilégier le support de l'enregistrement plutôt que celui de la partition pour fixer le processus créatif éloigne le rock aussi de l'avant-garde européenne, au moins du point de vue théorique. La partition — l'outil d'élection pour les compositeurs d'avant-garde — est normative, elle est le moyen par lequel le compositeur contrôle toute interprétation d'un morceau de musique donné ; l'enregistrement d'un morceau de rock est *la* version de référence du morceau lui-même, la norme est fixée par l'interprétation et par la production, donc non seulement par l'éventuel compositeur individuel du morceau mais par tous ceux qui contribuent à la réalisation de l'enregistrement.

3.2.3 Le rapport à la dimension référentielle de la musique et à la tradition dans le rock et la musique savante

Un des traits ayant souvent caractérisé les principaux « courants » ou « écoles » de la musique savante du vingtième siècle est le refus d'attribuer à la musique une dimension référentielle en soi. Bien-sûr, la musique n'est jamais référentielle *stricto sensu*, cependant toute tradition musicale arrive à établir un système de correspondances grâce auquel telle ou telle organisation spécifique de la syntaxe musicale assume telle ou telle autre « signification » auprès du public appartenant à la tradition concernée. L'idée de « signification » est à entendre ici dans un sens vaste, en tant qu'*éventail* de significations possibles.

Par exemple : dans la tradition musicale occidentale un accord diminué est généralement perçu comme indicateur d'une « tension » (idée de doute, incertitude, peur, angoisse, interrogation, suspense, etc.). Or, avec la volonté de s'émanciper de la tradition musicale établie, de nombreux compositeurs ont rejeté ce genre de connotations référentielles et ont essayé de concevoir une musique sans connotations extérieures au son lui-même, une musique

188 John Cage, « Indeterminacy », dans John Cage (dir.), *Silence*, Middletown : Wesleyan University Press, 1973, p. 39. Les citations de cet ouvrage sont empruntées à la traduction française réalisée par Vincent Barras (John Cage, *Silence : conférences et écrits*, Genève : Ed. Contrechamps : Héros-Limite, 2012).

où l'attention de l'auditeur doit être orientée exclusivement vers les métamorphoses du son *en tant que telles*.

Le rock n'a jamais montré une volonté d'émancipation aussi profonde par rapport à ses propres racines. La tendance du rock, même dans ses expressions expérimentales les plus hardies, a toujours été d'élargir son patrimoine sans en renier le socle historique ; d'inclure d'autres idées, techniques, matériaux mais sans briser le rapport avec sa propre tradition. Du fait que, pour le rock, le rapport avec sa propre histoire est moins problématique que pour la musique savante, les musiciens de rock ressentent moins l'exigence d'épurer leur musique des connotations référentielles qui se sont développées au cours de son histoire.

Prenons un exemple concret, le morceau de The Science Group *Event Horizon*¹⁸⁹. The Science Group est une formation de rock expérimental consacrée aux compositions de Stevan Tickmeyer, poly-instrumentiste et compositeur intéressé à la fois par l'électro-acoustique, par un type d'écriture issue de la tradition avant-gardiste européenne et par les traits stylistiques du rock. Le morceau en question constitue un bon exemple de ce croisement d'intérêts, par la façon dont il mélange — en moins de deux minutes de musique — des traitements typiquement électro-acoustiques (manipulation du son amplifié, *samples*, bruitages), une sensibilité mélodique et harmonique très avant-gardiste (atonalité, mélodies vocales asymétriques et parfois proches du *sprechgesang*) mais aussi des passages qui pourraient très bien figurer dans une chanson de hard rock (notamment en ce qui concerne la partie de batterie et la section rythmique du passage entre 0:33 et 0:47).

189 Dans The Science Group, *A Mere Coincidence*, ReR Megacorp, ReR SCIENCE 1, 1999.

CHAPITRE IV

Éléments d'une analyse sociologique, économique et politique du rock expérimental

À travers les analyses du répertoire, dans la deuxième partie de cette étude, on constatera les difficultés liées à une définition claire du rock expérimental du point de vue de son contenu musical, de son *text*. Les éléments musicaux communs, dans ce répertoire, sont de nature trop générale pour pouvoir constituer une identité stylistique distincte, que l'on ne pourrait dégager qu'au prix d'une interprétation forcée et maladroite des observations analytiques.

Cela dit, imaginons que l'on puisse faire abstraction de l'unité stylistique propre à un genre musical : de cette manière on pourrait parler d'un genre unitaire pour un ensemble d'expériences musicales présentant une connotation socio-économique (*contextuelle*) fortement homogène, malgré l'absence d'homogénéité stylistique (*textuelle*).

En partant de ce postulat hypothétique, dans ce chapitre j'essayerai d'analyser le *contexte* du rock expérimental pour établir si, au moins de ce point de vue, on peut le considérer comme un genre musical à part entière. Ma recherche sera organisée selon trois axes principaux : sociologique, économique et politique.

La discussion des arguments sociologiques, économiques et politiques de ce chapitre suivra une ligne chronologique scandée par plusieurs « tableaux » : ces tableaux correspondent aux étapes dans l'évolution du rock expérimental que je décrirai dans la deuxième partie de cette étude, à travers un choix d'artistes représentatifs. D'abord, je parlerais de la diffusion du rock expérimental aux États Unis à la fin des années 1960, à travers l'exemple du début de la carrière de Zappa ; puis je me concentrerai sur la situation relative aux groupes de *Rock In Opposition*, en Europe, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 ; enfin, je ferai un état des lieux de l'économie relative au rock expérimental d'aujourd'hui, bien représenté par un groupe comme Yugen. Les mêmes artistes seront traités dans la deuxième partie de cette étude, avec les analyses de plusieurs de leurs morceaux.

Cette organisation par tableaux, tout en respectant un ordre chronologique linéaire (de l'origine du rock expérimental jusqu'à nos jours), n'est pas conçue de façon stricte, mon intérêt étant de mettre en valeur l'évolution du contexte sociologique, économique et politique du rock expérimental, et donc d'en souligner les éléments de continuité et les détours, les

analogies et les différences, selon un schéma comparatif. Deuxièmement, ce chapitre n'a aucune ambition d'exhaustivité. Plutôt que de tracer une histoire linéaire et complète du contexte du rock expérimental, mon approche s'inspire plutôt à la notion foucauldienne de *généalogie* : elle se focalise sur des points significatifs de l'histoire pour les confronter et, donc, pour en tirer des sujets de discussion, mais pas pour en faire les étapes d'un récit historique unitaire et téléologique ¹⁹⁰.

En essayant d'encadrer le rock du point de vue sociologique, j'ai déjà évoqué la notion de « monde du rock », et j'ai souligné que cette catégorie nous échappe si on essaye de la définir en termes d'identité (car on trouve beaucoup d'identités sociales différentes au sein du même monde). Un des objectifs de ce chapitre sera d'analyser un sous-groupe du monde du rock, à savoir le monde du rock expérimental, et d'établir s'il est possible, dans ce cas, d'en esquisser un portrait identitaire assez précis. D'ailleurs, j'ai observé que le monde du rock peut être défini, de façon pragmatique, comme l'ensemble des personnes engagées — à différents titres — dans le rock ; par conséquent, le monde du rock expérimental est constitué par l'ensemble de personnes engagées dans cette musique, et on pourrait ultérieurement distinguer entre les ramifications et les sous-ensembles, en parlant de « monde zappaïen » ou de « monde de *Rock In Opposition* ». Sans vouloir trop forcer les concepts, j'essaierai d'approfondir les caractéristiques sociales des « mondes » qui gravitent autour de différents artistes de rock expérimental examinés : en comparant les résultats de ces analyses, j'établirai si l'on peut ou non distinguer une identité sociale précise pour le rock expérimental.

En ce qui concerne les aspects économiques, il s'agira de discuter les stratégies de vente, de diffusion et, dans certains cas, de survie, mises en places par les artistes de rock expérimental : cela me permettra de fournir une image articulée de la filière du rock expérimental, et de ses nombreuses facettes, au cours de l'histoire.

Quant aux sujets d'ordre politique concernant le rock expérimental — à savoir la relation avec les institutions publiques, mais aussi les démarches d'inspiration idéologique mises en place par tel ou tel autre artiste ou groupe — ils seront discutés de façon transversale, à la fois dans les sections sociologiques et dans les sections économiques. En effet, la dimension politique, dans la musique dont je m'occupe, rend compte des nombreuses « zones grises », où les données sociologiques, économiques et musicales se rencontrent et se superposent : en parlant de la dimension politique du rock expérimental, j'entends l'espace que cette musique occupe concrètement dans le scénario culturel, au-delà des distinctions théoriques. Pour cette raison, j'ai cru opportun de traiter ce sujet de manière transversale. En tout cas, je tiens à

190 Voir Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Bachelard *et al.* (1971) ; voir aussi, comme exemple d'étude conduite selon une perspective similaire à la mienne, Gendron (2002), p. 6.

souligner dès maintenant que, en parlant de sujets d'ordre politique, je me concentrerai beaucoup moins sur le contenu politique qui peut être véhiculé par un artiste à travers les paroles de ses chansons, que sur les *actions* politico-culturelles mises en œuvre par les institutions ou par les artistes dans le domaine du rock expérimental.

4.1 Méthodologie

Les développements des pages suivantes sont structurés à partir des témoignages directs des « protagonistes » des différents « tableaux » (artistes, producteurs, diffuseurs). En d'autres termes, je reporterai les argumentations — d'ordre sociologique, économique et politique — des différentes personnalités choisies, en relation avec leur domaine d'activité. J'essaierai d'encadrer les propos subjectifs des acteurs du rock expérimental dans le contexte plus vaste d'un domaine socio-politique, économique et culturel en évolution : cela me permettra de vérifier la correspondance ou la discordance entre les caractéristiques des différentes scènes du rock expérimental (exprimées par le « comportement » de leurs protagonistes) et le contexte général dont ces scènes elles-mêmes sont des sous-ensembles.

Quant aux témoignages, j'ai essayé, dans les cas où j'en ai eu la possibilité, de réaliser des interviews, notamment avec des musiciens et des producteurs ; j'ai aussi utilisé plusieurs sources journalistiques me permettant d'étudier des points de vue et des démarches spécifiques de l'univers du rock expérimental. Dans certains cas, les témoignages directs, les sources journalistiques et les contributions bibliographiques plus amples et générales deviennent assez difficiles à séparer. C'est ce qui arrive, typiquement, avec Frank Zappa : sa mort nous a privé de nouvelles contributions critiques de sa part, néanmoins il est vrai que les témoignages qu'il nous a laissés — notamment sur les sujets en question ici — sont non seulement très nombreux, mais déjà partiellement « canonisés » au sein d'un débat structuré sur les aspects socio-politiques et économiques de la musique.

4.2 Les États Unis entre la fin des années 1960 et le début des années 1970 : le cas de Frank Zappa

4.2.1 « *We are the other people* ¹⁹¹ » : Zappa comme représentant des « indéfinis »

La figure de Zappa est indéniablement centrale dans toute discussion concernant le rock expérimental : en particulier, elle représente une référence primordiale et explicitement revendiquée par les artistes traités dans cette étude. Dans ce chapitre, j'illustrerai que le positionnement de Zappa vis-à-vis de son public et, plus en général, des hiérarchies socio-culturelles consolidées, peut être vu comme un paradigme qui sera suivi — dans ses lignes principales — par la plupart des artistes de rock expérimental. L'approche de Zappa se caractérise essentiellement par deux traits, qui pourraient paraître contradictoires : d'une part, il refuse que son activité soit associée à n'importe quel groupe social, classe ou sous-culture distincte ; d'autre part, cette tendance à l'isolation est compensée par sa volonté de participer à des pratiques aux connotations sociales les plus différentes (même si toujours sans vraiment s'identifier à aucune d'elles), ainsi que par son attitude de « champion des *freaks* », une sorte de représentant de tous les « indéfinis » de la société.

Zappa tendait à se définir par négation, surtout en soulignant sa non-appartenance à des groupes sociaux distincts. Par extension, il avait la tendance à attribuer ce caractère « inclassable » aussi à son public et à son entourage (musiciens, collaborateurs, etc.). Dans beaucoup de témoignages, Zappa tient à marquer sa distance à la fois de la bourgeoisie et de la contre-culture des hippies, il ne veut pas être perçu comme une rock star, mais pas non plus comme un véritable compositeur savant. Ces négations impliquent une volonté de non-inclusion à plusieurs niveaux, dont au moins deux me semblent particulièrement importants : le niveau de la mentalité et le niveau de la légitimation culturelle des différents groupes sociaux.

Prenons le cas de son attitude face à l'opposition — très intense à la fin des années 1960 aux États Unis — entre la bourgeoisie et la contre-culture, deux groupes sociaux auxquels Zappa refuse de s'identifier, surtout en termes de mentalité. Considérons d'abord sa critique de la bourgeoisie ; voici quelques extraits qui peuvent aider à comprendre le positionnement de Zappa à propos de la bourgeoisie :

- « Mister America, marche le long de ton rêve de supermarché. ¹⁹² » ;

191 Citation de *Mother People*, morceau publié sur *We're Only in It for the Money* (1968)

192 Extrait de *Hungry Freaks Daddy*, publié sur *Freak Out!*, Verve Records, V6-5005-2, 1966. Texte original : « Mister America walk on by your supermarket dream. »

- Le morceau *Trouble Every Day* s'inspire des désordres de Watts du mois d'août 1965, célèbre épisode de violence policière contre les afro-américains, et inclut des passages tels que « Eh bien, j'ai vu les feux brûler / et les gens du quartier se déchaîner / contre les marchands et les magasins / qui avaient l'habitude de vendre leurs balais et vadrouilles / et tous les autres articles ménagers / j'ai regardé la foule les agresser et les mordre / et ils disent que ça leur a bien servi / parce que certains d'entre eux sont blancs ¹⁹³ » ;
- Dans la pochette de *We're Only in It for the Money* (1968) il y a des « instructions », comme celle-ci : « Pendant que vous écoutez, pensez aux camps de concentration en Californie construits pendant la Seconde Guerre mondiale pour héberger des citoyens asiatiques potentiellement dangereux.... les mêmes camps dont beaucoup disent qu'ils sont maintenant prêts à être utilisés dans le cadre de la SOLUTION FINALE au PROBLÈME DES NON-CONFORMISTES (les hippies). ¹⁹⁴ » ;

En effet, les arguments avec lesquels il attaque la bourgeoisie correspondent largement à ceux véhiculés par la contreculture de l'époque : la critique du consumérisme (*supermarket dream*), de la violence et du racisme de la classe dominante (*Trouble Every Day*), de la répression des non-conformistes (*We're Only in It for the Money*). Même si, à ma connaissance, Zappa ne parlait pas explicitement de bourgeoisie, il est évident que la classe dominante qu'il attaque et qu'il présente essentiellement comme fasciste, correspond à la bourgeoisie, car il s'agit de la *corporate America* et des groupes au pouvoir : blancs, bigots et conservateurs.

Grâce à ce type de discours et de positionnement vis-à-vis de la bourgeoisie, Zappa a pu être perçu comme une référence culturelle majeure non seulement par la contre-culture des années 1960, mais aussi par les héritiers de cette contre-culture dans les décennies suivantes : je pense notamment aux différents groupes et mouvements européens de jeunesse gauchiste des années 1970 et 1980 (par exemple le Movimento Studentesco, actif en Italie dans les années 1970). Toutefois, Zappa tenait à souligner sa distance aussi de ces groupes et mouvements, parfois en suscitant la perplexité des fans gauchistes qui ne reconnaissaient pas en leur idole les caractéristiques qu'ils lui attribuaient :

Ma première rencontre avec lui [Zappa] fut à son concert à Rome du 29 août 1973, sa première

193 *Trouble Every Day*, publié sur *Freak Out!* (1966). Texte original : « Well, I seen the fires burnin' / and the local people turnin' / on the merchants and the shops / who used to sell their brooms and mops / and every other household item / watched the mob just turn and bite 'em / and they say it served 'em right / because a few of them are white ».

194 Texte original : « As you listen, think of the concentration camps in California constructed during World War II to house potentially dangerous oriental citizens... the same camps which many say are now being readied for use as part of the FINAL SOLUTION to the NON CONFORMIST (hippie) PROBLEM. »

tournée italienne. En bon révolutionnaire de l'époque je m'approchais de ce Fidel Castro américain, qui aurait sans doute révolutionné et transformé l'existence entière de l'humanité, mais je le trouvais dans sa loge avec l'épingle du drapeau américain à la boutonnière de sa veste. À ce moment j'eus le premier choc, car soit il avait déjà conquis l'Amérique, soit il n'était pas le révolutionnaire que je m'attendais ¹⁹⁵.

Quelle surprise [...] en découvrant que Zappa ne séjournait pas à la petite pension basique à côté de la gare, mais au Grand Hotel Baglioni, avec les staffs, les drapeaux rouges et un concierge efféminé et hystérique qui ne laissait passer personne [...]. Je me rappelle [...] le trouble de ces fans et la sensation d'une équivoque désagréable qui [...] nous avait tous empêchés de voir Zappa dans toute sa splendeur ¹⁹⁶.

Le début de la carrière de Zappa avec The Mothers of Invention coïncide avec l'explosion du phénomène hippie, du point de vue chronologique mais aussi géographiquement, Zappa étant basé en Californie ¹⁹⁷. Cependant, il est tout impossible de rapprocher Zappa des hippies. Zappa prit tout de suite ses distances par rapport au *flower power*, de façon explicite et critique, comme on peut le remarquer, par exemple, dans les paroles de *Who Needs the Peace Corps?* :

D'abord, je vais acheter des perles. / Et puis peut-être un bracelet en cuir / À mettre autour de ma tête / Quelques plumes et clochettes / Et un livre sur les traditions indiennes. / Je vais demander à la Chambre de Commerce / Comment se rendre à Haight Street / Et fumer beaucoup de drogue. / J'errerais pieds nus. / J'aurai une lueur psychédélique dans mes yeux en permanence. / J'aimerais tout le monde / J'aimerais la police qui me botte le cul dans la rue ¹⁹⁸.

Dans les quelques lignes de cet extrait Zappa fait la satire de tout ce qu'il critique chez les

195 Massimo Bassoli, « Frank e io », dans Salvatore (2000), p. 79. Texte original : « Il mio primo incontro con lui fu al suo concerto romano del 29 agosto 1973, la sua prima tournée italiana. Da bravo rivoluzionario dell'epoca mi avvicinavo a questo Fidel Castro americano, che certo avrebbe rivoluzionato e trasformato l'intera esistenza dell'umanità, per poi trovarlo nel camerino con il distintivo della bandiera americana all'occhiello della giacca. Lì ho avuto il primo shock, perché o l'America l'aveva già conquistata, oppure non era il rivoluzionario che mi aspettavo. »

196 Riccardo Bertocelli, « Zappa nel Duemila », dans Salvatore (2000), p. 104-105. Texte original : « E quale fu lo stupore [...] nello scoprire che Zappa non stava nell'alberghetto naïf di fianco alla stazione ma al Grand Hotel Baglioni, con gli stucchi, le tende rosse e un portiere un po' checca e isterico che non faceva passare nessuno perché "il signor Zappa sta riposando". Io ricordo [...] lo sconcerto di questi fans e la sensazione di uno sgradevole equivoco che [...] aveva impedito a tutti di cogliere Zappa nel suo fulgore completo. ». Pour un approfondissement de l'articulation entre la « personne », la « persona » et le « personnage » de Zappa, voir Ganon et Stévanec (2017).

197 Il faut tout de même souligner que Los Angeles, là où Zappa résidait et travaillait, présentait des caractéristiques sociales bien différentes de San Francisco, véritable « capitale » hippie. Zappa lui-même il souligne ces différences dans son autobiographie (voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 68-69) en observant, entre autre, que l'« aura » autour de la scène musicale de San Francisco à la fin des années 1960 avait été gonflée artificiellement par le magazine *Rolling Stone*.

198 Extrait de *Who Needs the Peace Corps?*, dans *We're Only in It for the Money* (1968). Texte original : « First I'll buy some beads / And then perhaps a leather band / To go around my head / Some feathers and bells / And a book of Indian lore / I will ask the Chamber Of Commerce / How to get to Haight Street / And smoke an awful lot of dope / I will wander around barefoot / I will have a psychedelic gleam in my eye at all times I will love everyone / I will love the police as they kick the shit out of me on the street »

hippies. Tout d'abord, il souligne que le phénomène hippie est essentiellement une mode, aussi précise en ce qui concerne le code vestimentaire que superficielle du point de vue intellectuel (pensons au « livre sur les traditions indiennes », évoqué comme s'il était un autre accessoire d'habillement, parmi le bandeau de cuire, les plumes et les clochettes). Ensuite, Zappa se moque de la culture de la drogue liée au monde hippie (plus tôt, dans le même morceau, il y a les lignes « En effet je ne suis qu'un charlatan / Mais pardonne-moi / Car je suis défoncé ¹⁹⁹ ») : la drogue devient une excuse pour se comporter de manière stupide et pour ne pas assumer les responsabilités. Enfin, Zappa stigmatise l'idéologie du *peace and love* : « J'aimerai tout le monde / J'aimerai la police qui me botte le cul dans la rue. » ; encore une fois, c'est la superficialité de cette idéologie qui est attaquée, le fait qu'elle représente une fuite de la réalité (dans ce cas, la violence de la police) et non pas une manière d'y faire face.

Tout en opposant l'idéologie et le pouvoir bourgeois, Zappa critique aussi le conformisme et la superficialité des hippies, et tient à se distinguer à titre individuel de toute sorte de groupe ou de masse. Cependant, cette tendance à nier son appartenance à des groupes constitués et distincts, a pour effet, chez Zappa, de produire une sorte d'identification avec tous les autres « non affiliés », les « indéfinis » de la société, qu'il appelle *freaks* (littéralement : bizarres). Dans son autobiographie, Zappa consacre plusieurs pages à la description de différents *freaks* avec lesquels il fut lié par des relations professionnelles ou d'amitié, ou bien parce qu'ils étaient des assidus de ses concerts : dans cette liste on retrouve des noms connus tels que Captain Beefheart ou Lenny Bruce, mais aussi toute une série de personnages plus obscurs, signalés pour leurs habitudes excentriques ²⁰⁰.

Les caractéristiques sociales des *freaks*, d'après la présentation que Zappa en fait, restent tout de même vagues : on ne peut pas parler de classes d'âge ou de patrimoine, ni de catégories d'emploi. Encore une fois, les *freaks* s'identifient — négativement — par leur non-conformisme par rapport aux différents groupes sociaux constitués et de leurs codes. L'aspect visible de ce non-conformisme (qui n'est pas nécessairement une forme assumée d'anti-conformisme) est la non obéissance vis-à-vis de n'importe quelle mode — que ce soit la mode ordonnée des *white collars* ou celle bohémienne des hippies. Zappa est fier de décrire les *freaks* comme étant laids, comme si cela devait être la preuve de leur non-conformisme :

La toute première tournée de Mothers of Invention eut lieu en 1966, à une époque où presque personne à l'extérieur de Los Angeles et San Francisco avait les cheveux longs. Nous étions tous des mecs laids avec des vêtements bizarres et des cheveux longs : juste ce dont le monde de l'*entertainment* avait besoin. J'emmerde tous ces groupes mignons ²⁰¹.

199 *Ibid.* Texte original : « I'm really just a phony / But forgive me / 'Cause I'm stoned ».

200 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 69-72, 85-87, 95-97.

201 *Ibid.*, p. 79. Texte original : « The very first Mothers of Invention tour took place in 1966, at a time when

J'ai un message important à transmettre à toutes les personnes mignonnes du monde entier. Si vous êtes là dehors et que vous êtes mignons, peut-être charmants, je veux juste vous dire quelque chose - il y a plus d'enfoirés laids comme nous, alors faites gaffe ²⁰².

Avec ce genre d'affirmations, Zappa ne se présente pas simplement comme un des *freaks*, mais il se pose, au moins implicitement, en tant que leur représentant.

Il est intéressant de remarquer que le non-conformisme de Zappa évolue, après les années 1960, en réponse à la transformation des modes et des tendances, mais aussi en fonction des circonstances de sa vie professionnelle : à la fin des années 1970, l'opposition de Zappa à l'establishment de l'industrie musicale assume des tons violents à l'occasion de sa dispute légale avec Warner Brothers, mais, à la même époque, il s'exprime de manière également critique au sujet des organisations syndicales et de leur privilèges ²⁰³ ; dans les années 1980, la bataille contre la censure discographique est menée par Zappa non seulement à travers son activité artistique, mais aussi par sa participation au débat médiatique et institutionnel (il témoigna devant une commission d'écoute au Sénat des États Unis), ce qui implique une reconnaissance des institutions publiques et de leur rôle et non pas une posture « révolutionnaire ».

Il faut tout de même remarquer que, malgré l'effort de Zappa de refuser les idéologies propres des groupes sociaux les plus homogènes, son public n'était pas forcément caractérisé par cette même pulsion. Les citations des deux journalistes italiens, reportées plus haut, relatives au décalage entre le « personnage Zappa » qu'ils avaient imaginé et le « véritable Zappa », nous aident à comprendre que le rapport entre le positionnement social et idéologique de l'artiste et sa réception de la part du public s'articule selon des mécanismes qui ne sont pas neutres. La réception d'un artiste par le public comporte des formes d'identification du public avec l'artiste en question : cependant, ces mécanismes d'identification impliquent parfois que le public attribue à l'artiste des caractéristiques qui ne lui appartiennent pas, mais qui sont celles recherchées par le public lui-même.

Dans le cas spécifique, on a à faire avec le public européen des festivals de rock des années 1970 : il s'agit d'une couche sociale qui a hérité des aspects du mouvement hippie mais qui les a relus et, en fin des comptes, bouleversés, selon l'idéologie marxiste. Ce public s'est créé une image de Zappa correspondant à ses attentes : Zappa, la rock star qui châtie le

hardly anybody outside of L.A. And San Francisco had long hair. We were all ugly guys with weird clothes and long hair: just what the entertainment world needed. Fuck all those beautiful groups. ».

202 Extrait du texte de *Dance Contest*, morceau de *Tinseltown Rebellion*, Barking Pumpkin Records, PW2 37336, 1981. Texte original : « I have an important message to deliver to all the cute people all over the world. If you're out there and you're cute, maybe you're beautiful, I just want to tell you somethin' — there's more of us ugly motherfuckers than you are, hey-y, so watch out. ».

203 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 206-208.

conformisme des *white collars*, est perçu comme l'un d'entre eux ; implicitement, ils le voient comme un militant gauchiste anti-américain et anti-capitaliste, ce qui n'était pas du tout le cas. Le public de Zappa, donc, n'est pas constitué uniquement de *freaks*, d'*outsiders* : en d'autres termes, son positionnement social et son discours ont été reçus selon des mécanismes qui échappaient à son contrôle.

En ce qui concerne plus spécifiquement le milieu musical, encore une fois Zappa se trouve mal à l'aise avec les contraintes imposées par les différentes représentations sociales, car son activité dépasse les limites du rock en tant que genre musical mais, en même temps, il n'y a pas une autre catégorie où l'on peut la caser. La production de Zappa entame un dialogue incessant entre le rock et la musique savante : si l'on pense au correspondant sociologique de ce dialogue, on arrive très rapidement à discuter du rapport entre culture populaire et culture savante (souvent adressées avec les notions de *lowbrow* et *highbrow*), ainsi que du concept de légitimité culturelle. Or, relativement à Zappa ce sujet est plutôt complexe, car son attitude vis-à-vis de l'opposition *highbrow-lowbrow* n'est pas toujours très claire.

Zappa affirme être entré dans le milieu du rock car il avait été refusé par celui de la musique savante :

Voici comment je suis entré dans l'entreprise : quand j'ai commencé, j'étais un consommateur de rhythm'n'blues. Je n'ai jamais pensé que je pouvais en jouer, j'aimais l'écouter et je collectionnais des disques de rhythm'n'blues. Mais en même temps j'écrivais de la musique de chambre et de la musique orchestrale, j'ai commencé à écrire lorsque j'avais quatorze ans, je n'ai écrit une chanson rock'n'roll qu'à l'âge de vingt ans. J'écrivais toute cette musique et je l'envoyais à des orchestres, et personne ne voulait la jouer. J'ai donc pensé que si je voulais écrire de la musique, il valait mieux écrire dans un format où je pouvais faire jouer un musicien. [...] Il est difficile de convaincre quelqu'un que vous êtes capable d'écrire de la musique si vous n'avez pas l'air de quelqu'un qui vient d'une université ou quelque chose comme ça [...] ²⁰⁴.

La dernière remarque de cette citation est d'ordre spécifiquement sociologique : Zappa sous-entend que l'appartenance au milieu de la musique savante exige plus un certain type de cursus (universitaire) qu'un certain type de compétences (le fait de savoir effectivement écrire de la musique orchestrale, par exemple). Cette citation pourrait aussi laisser penser que le choix du rock était une sorte de « plan B » pour un musicien qui aurait préféré travailler dans

²⁰⁴ Frank Zappa, interviewé à Baltimore en août 1985, interviewer inconnu, https://www.youtube.com/watch?v=MLMi_ab5-30&t=1394s (dernier accès le 13 décembre 2017). Texte original : « Here's how I got in the business: when I first started off I was a consumer of rhythm'n'blues. I never thought I could play it, I liked to listen to it and I used to collect rhythm'n'blues records. But while I was doing that I was writing chamber music and writing orchestral music, I started writing that when I was fourteen, I didn't write a rock'n'roll song until I was in my twenties. And I wrote all this music and sent it to orchestras, and nobody would play it. So I figured that if I'm writing music I'd better write in a medium where I can get a musician to play it. [...] It's hard to convince somebody, if you don't look like you're from a university or something, that you can write music [...]. ».

le cadre de la musique savante, et donc que Zappa lui-même ferait une distinction de mérite entre les deux genres musicaux. Cependant, les sources démentissent une interprétation de ce type. Considérons une autre interview, donnée par Zappa quelque temps avant la précédente :

Zappa : Je pense que c'est aussi sérieux d'écrire une chanson comme *Valley Girl* que d'écrire le ballet appelé *Moe'n' Herb's Vacation* ; pour moi dans la musique il y a différents problèmes qui sont sérieux au même niveau.

Le journaliste : Vraiment ? Je veux dire, l'un doit vous prendre - quoi ? - quelques jours, et l'autre des mois et des mois...

Zappa : Eh bien, dans le cas de *Valley Girl*, cela m'a pris quelques instants, alors que certaines des pièces orchestrales prennent environ six mois à être composées, mais cela ne veut pas dire qu'il y a moins de sérieux dans la construction de chaque pièce, parce qu'elles s'adressent à des médias différents, qu'elles s'adressent à des publics différents et qu'elles traitent de problèmes musicaux différents ²⁰⁵.

Zappa juge la musique sur la base de son contenu, de son *text* (auquel il se réfère en parlant de *musical problems*) : il est conscient de la différence entre les médias et les publics propres des différentes représentations sociales (celle du rock et celle de la musique savante), mais il ne conçoit pas ces différents médias et publics selon une hiérarchie ; au contraire, il revendique le droit de pouvoir s'exprimer avec des médias différents, et de pouvoir parler à des publics différents.

La tendance du discours qui caractérise le rock expérimental entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970 a été souvent décrite en termes de légitimation culturelle : le noyau idéologique de cette tendance est que le rock est, *lui aussi*, une forme artistique de haut profil culturel et digne de la même considération dont jouit l'art « sérieux ». De son côté, l'approche de Zappa — si observée dans l'ensemble de sa carrière — montre une insouciance de fond vis-à-vis de la légitimation culturelle ; en d'autres termes, il ne reconnaît pas la distinction entre *highbrow* et *lowbrow*, par exemple dans le binôme musique savante – rock. Par conséquent, son ouverture artistique ne doit pas être interprétée en fonction d'une légitimation culturelle (et sociale), mais comme la conséquence naturelle d'une curiosité omnivore envers différentes productions artistiques, jugées pour leur contenu et non pas pour leur possibles

205 Frank Zappa, interviewé à Londres en janvier 1983, interviewer inconnu, <https://www.youtube.com/watch?v=HA9XrWpLalw> (dernier accès le 13 décembre 2017). Texte original : « Zappa : I think that is just as serious to write song like *Valley Girl* as it is to write a ballet called *Moe 'n' Herb's Vacation*, to me there are equally serious problems in music... »

Le journaliste : Really? I mean, one must take you — what? — a matter of days, and the other a matter of months and months...

Zappa : Well, in the case of *Valley Girl*, it took me a matter of moments, but some of the orchestral pieces, they'll take something like six months to write, but that doesn't mean that there's any less seriousness involved in the construction of each piece, because they're for different mediums, they're for different audiences, and they deal with different kind of musical problems. »

connotations. À l'aide de ses outils de prédilection, à savoir le sarcasme et la parodie, Zappa ne manqua pas, d'ailleurs, de critiquer explicitement l'importance disproportionnée accordée à tout ce qui est accessoire par rapport au contenu artistique :

Ils avaient l'habitude de jouer toutes sortes de trucs / Et certains étaient sympas / Certains étaient musicaux / Mais ils ont suivi les conseils d'un gars / Pour obtenir un contrat d'enregistrement, il a dit, /Ils devraient être plus punk / Oublier leur virtuosité et jouer de manière idiote / Ou alors ils allaient échouer / Alors, ils vont à l'S.I.R. pour apprendre quelques riffs stupides / Et pratiquer toutes leurs poses / Entre leurs reniflements de poudre [...] Saviez-vous qu'à Tinsel Town les gens / Pensent que la substance est un ennui ? Et si votre groupe New Wave a l'air bien / Ils vont se dépêcher pour en avoir plus / De groupes en cuir et de groupes en plastique / Et de groupes qui ont l'air vraiment pédé / *Les aficionados de Tinsel Town / Viennent pour voir et non pas pour entendre* [je souligne] ²⁰⁶

Si, dans le cadre de l'opposition sociologique entre les *hippies* et les *white collars*, la tendance de Zappa était de s'éloigner de ces deux groupes, au contraire, dans le cadre socio-culturel de l'opposition entre *highbrow* et *lowbrow*, l'approche de Zappa est totalisante : il revendique d'être inclus dans les deux contextes, tout en refusant de les concevoir dans un rapport hiérarchique. Dans les deux cas, l'image de Zappa qu'on dégage est celle d'un artiste au profil fortement individualiste, voulant « jouer selon ses propres règles » et non disposé à condescendre aux conventions sociales de son contexte professionnel.

Les représentations sociales — tels que les genres musicaux — impliquent toujours une dimension collective, dans le sens où ce sont les actions, les attitudes et les discours d'un *réseau* d'individus qui forment l'identité d'une représentation sociale. L'individualisme exprimé par Zappa à travers ses propos et son activité ne doit pas nous confondre : en termes de représentation sociale, sa musique et son « personnage » n'ont pas pu échapper à des classements opérés par un ensemble multiforme d'acteurs (le public, les médias, les professionnels de la filière musicale), des classements qui serraient Zappa entre des limitations trop étroites.

Encore de nos jours, Zappa est présenté souvent comme un musicien venant du monde du rock et ayant « flirté » avec l'univers de la musique savante (notamment à travers ses projets orchestraux). De son côté, Zappa tendait probablement à ne pas considérer des distinctions de

206 Extrait du texte de *Tinseltown Rebellion*, morceau de *Tinseltown Rebellion* (1981). Texte original : « They used to play all kinds of stuff / And some of it was nice / Some of it was musical / But then they took some guy's advice / To get a record deal, he said, / They would have to be more punk / Forget their chops and play real dumb / Or else they would be sunk / So off they go to S.I.R. to learn some stupid riffs / And practice all their poses / In between their powder sniffs [...] Did you know that in Tinsel Town the people down there / Think that substance is a bore? / And if your New Wave group looks good / They'll hurry on back for more / Of leather groups and plastic groups / And groups that look real queer / The Tinsel Town aficionados / Come to see and not to hear ».

ce type, et à privilégier le contenu musical sans se soucier de son « positionnement sociale ». Les représentations sociales du rock et de la musique savante se sont emparées de certains aspects de l'art et du discours de Zappa, mais, globalement, elles n'ont pas accueilli le focus utopique de son approche, concentrée sur le contenu et mettant entre parenthèse les distinctions relatives au contexte.

Avec Zappa, donc, on n'assiste pas au développement d'une nouvelle représentation sociale, mais à un parcours fortement individuel — voire solitaire. Il faut remarquer que l'effort de Zappa d'affirmer son caractère « indéfinissable », ainsi que sa volonté explicite de s'exprimer au-delà des conventions sociales existantes, constituaient des traits uniques dans le panorama musical déjà à la fin des années 1960, c'est-à-dire au début de sa carrière. En effet, même si l'on pense aux noms les plus connus du rock expérimental naissant (tels que les Beatles, Beach Boys, Pink Floyd, Soft Machine, etc.), on est confrontés à des artistes qui ne refusent pas d'être inscrits dans une catégorie, ou au moins dans une scène (la pop, le rock psychédélique), des artistes qui profitent de la visibilité de ces différentes scènes et qui opèrent des bouleversement artistiques et socio-culturels (pensons à l'atmosphère de happening de l'UFO Club) à l'intérieur de ces scènes. Personne parmi ces premiers musiciens de rock expérimental (avec l'exception partielle, peut-être, de Robert Wyatt) n'a parcouru une démarche d'autonomie et de *crossover* — non seulement artistique mais socio-culturel — comparable à celle menée par Zappa.

4.2.2 Cottage industry : Zappa entrepreneur

Le même individualisme qui fait de Zappa une figure difficile à situer du point de vue sociologique peut être observé dans les aspects économiques de son activité. En parlant d'aspects économiques, je fais référence d'une part à la gestion de son activité de musicien, d'autre part aux positions et aux idées de Zappa concernant l'économie de la musique. Dans ce chapitre, je montrerai qu'une fois encore le chemin choisi par Zappa représente une « troisième voie » tout à fait personnelle dans le panorama de l'économie du rock, notamment en ce qui concerne la période allant de la fin des années 1960 à la fin des années 1970.

Dans la critique que Zappa fait des *white collars*, les grosses compagnies de la *corporate America* sont une cible importante : Zappa était particulièrement hostile aux géants de l'industrie discographique, ce qui est naturel, puisque dans ses relations professionnelles avec

MGM et Warner Brothers il rencontra plusieurs obstacles à sa carrière et il dut entreprendre des démarches judiciaires. Cependant, ces difficultés avec les majors, en raison desquelles Zappa choisit la solution de l'indépendance, ne s'expriment pas chez lui sous une forme d'anti-capitalisme, ne serait-ce que purement idéologique.

La critique que Zappa fait contre l'industrie discographique n'est pas une critique de l'économie du marché, mais plutôt du fonctionnement corporatif de cette industrie et du peu de contrôle laissé aux artistes sur leur propre travail. Le litige entre Zappa et Warner Brothers (la compagnie ayant géré la distribution du catalogue de Zappa depuis la fin des années 1960) avait été provoqué par le fait que Warner Brothers ne paya pas Zappa (comme il était prévu par le contrat entre le label et l'artiste) lorsque celui-ci fournit les enregistrements de l'album *Läther*, en 1977 ; en effet, Warner Brothers profita de la situation pour distribuer une partie des enregistrements sans payer l'artiste²⁰⁷. La conduite de Zappa pendant ce litige montre de manière très claire sa volonté d'affirmer le contrôle économique sur sa musique, tout d'abord par le choix — risqué — de la voie judiciaire.

En effet, la carrière de Zappa peut être interprétée comme une longue recherche d'autonomie économique et artistique. En 1968, Zappa, suite à une erreur bureaucratique de la part de son label, MGM, eu la possibilité de négocier la création de deux labels sous sa direction, *Bizarre* et *Straight*²⁰⁸. Bien-sûr, il s'agit d'un exemple classique de label indépendant existant sous l'aile d'une *major* discographique, mais on peut remarquer dans cette entreprise l'effort de Zappa de contrôler directement la production, ou au moins de ne pas avoir beaucoup d'obstacles dans les aspects artistiques de la production elle-même. On peut supposer que ce désir de contrôle avait été suscité par des mauvaises expériences dans son travail aux dépendances d'un label ; en parlant des temps trop réduits pour les enregistrements de l'album *Absolutely Free* (réalisé pour MGM), Zappa observe : « Quand vous enregistrez pour **un label**, vous travaillez toujours sur leur budget, sur leur planning. Quand le budget est épuisé, **c'est tout**. Si le master ne sonne pas bien, qu'en ont-ils à faire ?²⁰⁹ ».

207 Voir Dave Rothman, « A Conversation With Frank Zappa », *Oui*, avril 1979 (http://www.afka.net/Articles/1979-04_Oui.htm). Pour une synthèse détaillée de la cause entre Zappa et Warner Brothers, voir : Chris Ingham, « The Torture Never Stops », dans *Mojo Classic : Zappa*, 2010 : numéro spécial. Zappa choisit de diffuser par radio l'intégralité de l'album *Läther*, en invitant les auditeurs à l'enregistrer sur cassette (c'est-à-dire à réaliser des *bootlegs*), encore une fois en affirmant ses droits d'auteurs, quitte à ne pas respecter les droits de distribution de Warner Brothers, et donc en prenant un risque supplémentaire du point de vue légal : voir Frank Zappa, interviewé par Jerry Kay en décembre 1977 (station de radio : KROQ-FM) : interview transcrite dans http://wiki.killuglyradio.com/wiki/Tape_It! (dernier accès le 19 décembre 2017).

208 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 87-88. *Bizarre* gérait la production musicalement plus « hardie » (*Trout Mask Replica*, le célèbre album de Captain Beefheart, fut publié sur ce label) alors que le label « frère », *Straight*, s'occupait d'artistes un peu plus *mainstream*.

209 *Ibid.* Texte original : « When you record for '**a label**,' you're always working on *their* budget, on *their*

Après *Bizarre* et *Straight*, et toujours en raison de circonstances bureaucratiques ou légales, Zappa créa les labels *DiscReet*, *Zappa Records* et *Barking Pumpkin Records* : au-delà des noms différents, on remarque une même approche entrepreneuriale, à savoir celle de la production indépendante, s'appuyant sur des *majors* pour la distribution. Si, d'une part, le choix de l'indépendance répond à une volonté d'autonomie dans la production, d'autre part il ne doit pas être confondu avec une opposition quelconque du marché capitaliste, puisque Zappa ne crée pas un service de distribution indépendant et il n'a aucune objection au fait de collaborer avec les *majors*, pourvu qu'elles ne dictent pas les conditions de production ²¹⁰.

En outre, Zappa montre d'être bien conscient des responsabilités que l'indépendance comporte, et qui constituent le contrepoids de la liberté créative. Ces responsabilités incluent principalement les risques financiers (car Zappa payait de sa poche), mais aussi la prise en charge de plusieurs tâches non artistiques :

Le côté sombre d'avoir votre propre entreprise de disques, c'est que vous devez vous **financer vous-même**. Le meilleur choix pour ceux qui veulent se lancer dans l'industrie de la musique est probablement encore celui de décrocher un contrat d'enregistrement et de laisser quelqu'un d'autre payer pour sa production. La partie "business" enlève du temps à la partie "glamour" de la musique, et je ne connais pas beaucoup de musiciens qui ont le tempérament pour faire face à cela ²¹¹.

Les arguments de Zappa sont ceux d'un *businessman*. Zappa était le manager d'une entreprise, même si les dimensions de cette dernière étaient relativement réduites en comparaison des majors discographiques (dans son autobiographie, il la définit comme une *cottage industry* ²¹²). Si le rapport de Zappa avec les musiciens de son groupe est souvent décrit comme « dictatorial », c'est probablement dû à une représentation idéalisée de la figure du *bandleader*, où le poids du charisme serait beaucoup plus important que la hiérarchie dans la chaîne du travail, les responsabilités et la prise en charge des aspects organisationnels. Zappa ne manquait pas de souligner que son rôle, en tant que *bandleader*, était essentiellement celui d'un chef d'entreprise : « J e [...] dois m'occuper de la gestion quotidienne de l'équivalent d'un petit cirque en tournée. Une partie du travail consiste à s'assurer que le groupe livre ce qu'il est censé livrer pour les personnes qui ont acheté les

schedule. When the budget runs out, **that's it**. If the master doesn't sound right, what the fuck do they care? ».

210 En effet, Zappa conçut une proposition pour un service de distribution de la musique à travers le téléphone ou le câble de la télévision (une sorte de streaming *ante litteram*) ; dans ce projet, Zappa aurait voulu prendre en charge la distribution d'une partie du catalogue de différentes compagnie discographiques, mais il ne trouva aucun interlocuteur intéressé (voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 337-340).

211 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 249. Texte original : « The grim side of having your own record business is that you have to **finance yourself**. The average guy who wants to go into the music business is probably still better off getting a record contract and letting someone else pay for his production.

The 'business part' takes time away from the 'glamorous part' of making music, and I don't know many musicians who have the temperament to deal with that. ».

212 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 249.

billets.²¹³ ».

Le rôle de *businessman*, assumé par Zappa dès les années 1960, se différencie des postures de la plupart des artistes de cette époque, même si, du point de vue strictement économique, les différences sont moins importantes que ce qu'il paraît. Dans un témoignage sur Zappa et son rapport avec la culture des années 1960, Barry Miles (un des fondateurs de *International Times*, véritable chroniqueur de la contreculture psychédélique) relate la rencontre de Paul McCartney avec Zappa, lorsque ce dernier cherchait à obtenir l'autorisation de McCartney pour une parodie de la pochette de *Sgt. Pepper's* pour son nouvel album (*We're Only in It for the Money*) :

Je m'attendais à ce que Paul [McCartney] invite Frank chez lui, mais il y avait un fossé de communication entre eux. À l'époque, les différences culturelles entre Liverpool et Los Angeles étaient si grandes qu'entre eux c'était une conversation de sourds : Zappa venait d'une ville musicale peuplée de petits labels indépendants, tous en quête de positionnement, et Paul d'une industrie du disque contrôlée par deux ou trois grandes compagnies, avec peu de labels ou de producteurs indépendants. Paul était déconcerté par Zappa ; il connaissait bien les disques des Mothers et s'attendait à quelqu'un de très branché et amusant, le genre de personne qu'il pouvait inviter pour fumer et bavarder. Au lieu de cela, Paul m'a dit que Frank avait l'air d'un homme d'affaires américain coriace : « Il n'arrêtait pas de parler de "produit" », m'a-t-il dit quand je l'ai vu plus tard dans la soirée. (...) Frank aussi était perplexe. Il m'a dit : « Mais c'est un Beatle ! Il peut tout faire ! Il n'a qu'à dire à EMI qu'il est d'accord. » C'était probablement vrai aux États-Unis. Mais les Beatles étaient sur EMI, et EMI à l'époque était comme la BBC, avec des hommes en manteaux blancs portant des blocs-notes et des secrétaires poussant les chariots pour servir le thé²¹⁴.

L'échange décrit entre Zappa et McCartney a quelque chose de comique, car il représente deux personnes qui dialoguent sans se comprendre. McCartney est presque gêné par l'attitude de *businessman* de Zappa ; de son côté, ce dernier est étonné qu'un Beatle n'ait pas les réflexes

213 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 177. Texte original : « I [...] have to take care of the daily business of running the equivalent of a little circus on the road. Part of the job is to make sure that the band delivers what it's supposed to deliver for the people who bought the tickets. ». Le musicologue anglais David Nicholls met en relation cette attitude entrepreneuriale de Zappa, son individualisme et sa recherche d'autonomie, avec l'attitude similaire d'Edgar Varèse, compositeur fétiche de Zappa : <https://www.youtube.com/watch?v=YYtK04och-0&feature=youtu.be> (entre 22:52 et 24:18, dernier accès le 12 février 2018)

214 Barry Miles, « Inside Dr Zircon's Secret Lab », dans *Mojo Classic : Zappa*, 2010 : numéro spécial, p. 41. Texte original : « I had expected Paul to invite Frank over to his house, but there was a communication gap between them. Back then the cultural differences between Liverpool and Los Angeles were so great that they talked very much at cross-purposes: Zappa came from a music city crowded with small independent labels, all jostling for position and Paul from a record industry controlled by two or three large companies, which had little in the way of independent labels or producers. Paul was puzzled by Zappa; he knew the Mothers' records well and had been expecting someone very hip and amusing, the kind of person he could have over for a smoke and a chat. Instead, Paul told me that Frank sounded like a tough American businessman: "He kept talking about 'product'," he told me when I saw him later that evening. [...] Frank also was puzzled. He told me, "But he's a Beatle! He can do anything! All he has to do is tell EMI he said it's OK." This was probably true in the USA. [...] But the Beatles were on EMI, and EMI in those days was like the BBC, with men in white coats carrying clipboards and tea ladies pushing trolleys around. ».

d'un manager dans la gestion des affaires. Comme le souligne Miles, ces réactions s'expliquent en fonction des réalités économiques différentes auxquelles les deux artistes appartenaient.

D'une part, il y a la multitude des labels indépendants de Los Angeles, dont Zappa est un représentant avec *Bizarre* : il s'agit de petites entreprises, auxquelles les *majors* laissent une certaine marge de liberté artistique, tout en en contrôlant la distribution ou en les exploitant pour creuser des niches du marché difficiles à atteindre. Dans ce contexte, le chef d'entreprise doit souvent se charger de la plupart des tâches et des décisions : travail de A&R, comptabilité, communication, gestion de l'emploi du temps des artistes, voire même le travail artistique proprement dit, ce qui était le cas de Zappa. D'autre part, en Angleterre, il y a une industrie ne laissant pas (pas encore) de place aux indépendants, mais avec une division très nette et hiérarchisée des compétences.

Si des musiciens comme les Beatles — et la plupart des groupes de rock des années 1960 — peuvent assumer la posture « romantique » des artistes qui ne se préoccupent pas des aspects économiques de leur activité (*the grim side of music business*, comme le dirait Zappa), c'est parce que certaines structures corporatives s'en occupent pour eux, à travers toute une série de figures professionnelles (managers, responsables A&R, chargés de diffusion, chargés de presse, etc.)²¹⁵. Au-delà de ces différences de fonctionnement entre les labels indépendants américains et des *majors* tels qu'EMI, le marché de la musique — et en particulier du rock — à la fin des années 1960 n'est pas véritablement mis en cause en tant que tel. La voie de l'indépendance, prise par un artiste tel que Zappa, montre un type d'organisation plus concentré et plus personnalisé, mais elle n'aboutit pas à un *réseau de marché alternatif* par rapport au réseau dominé par les *majors* : encore une fois, le fait que les petits labels indépendants comme *Bizarre* soient distribués par des compagnies des dimensions de MGM prouve qu'il y avait un seul marché.

En sortant du cadre des années 1960, il faut souligner que le choix de l'indépendance effectué par Zappa tout au long de sa carrière ne répond pas seulement à un désir d'autonomie vis-à-vis de l'industrie discographique, mais aussi vis-à-vis des institutions culturelles publiques. En étudiant le rapport de Zappa avec ces institutions — qu'il côtoya notamment lors de ses expériences orchestrales — l'on se rend compte que ses critiques sont du même ordre que celles qu'il exprimait contre l'industrie discographique.

215 En parlant des Beatles, il faut rappeler que, dans les dernières années de leur existence, ils essayèrent de se lancer dans le *music business* de façon plus active, avec la création du label Apple. Cependant, malgré les ressources financières dont ils disposaient, ce label échoua rapidement, peut-être aussi à cause du manque de compétences des Beatles dans le domaine des affaires, qui avait été géré pour eux depuis le début de leur carrière par les professionnels de l'industrie discographique.

Comme pour les labels discographiques, Zappa critique le fonctionnement bureaucratique des orchestres financées avec les fonds publics et des institutions consacrées à la promotion de la musique. Ce fonctionnement bureaucratique enlève aux artistes — notamment aux compositeurs — le plein contrôle de leur production (plusieurs fois Zappa eut à se plaindre des temps de répétitions trop réduits pour la création de ses morceaux orchestraux, des temps de répétitions qui ne pouvaient pas être modifiés en raison des contraintes syndicales ou contractuelles)²¹⁶.

En outre, tout comme les compagnies discographiques « gonflent médiatiquement » des phénomènes musicaux que Zappa considère comme pauvres ou privés de contenu, de leur côté les institutions publiques et le monde de la culture « sérieuse » créeraient la demande et l'offre d'un marché artificiel :

L'une des choses qui détermine le programme des conservatoires est : laquelle des modes actuelles de la musique savante reçoit le plus de subventions des mystérieux bienfaiteurs de l'**Univers du Mécénat**. (...) Pour obtenir un statut à l'université, un professeur ou un compositeur en résidence doit être branché sur quelque chose de **vraiment captivant** — quelque chose de **FINANCIABLE**, et, à ce jour, le mot magique est **MINIMALISME**. Ainsi, après un semestre occupé à noter les travaux de leurs stagiaires minimalistes, ils ajustent leurs bérets et remplissent les formulaires de demande de subvention. Les étudiants et les professeurs sont en compétition chaque année pour obtenir des morceaux de cette tarte²¹⁷.

216 En plus des problèmes d'ordre artistique, les projets orchestraux peuvent représenter des risques économiques importants pour les artistes qui choisissent de les financer personnellement : dans son autobiographie, Zappa présente plusieurs exemples de grosses pertes financières liées à des projets orchestraux où il avait investi personnellement, et qui échouèrent à cause du non-respect des conventions établies avec les orchestres : voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 145-153.

217 *Ibid.* p. 188-189. Texte original : « One of the things that determines the curriculum in music schools is: *which of the current fashions in modern music gets the most grant money from the mysterious benefactors in Foundation-Land.* [...] In order to gain status at the university, a professor or *composer in residence* has to be plugged into something that's **really hot**—something **FUNDABLE**, and, as of this writing, the secret word is **MINIMALISM**. So, after a busy semester grading the papers of their minimalist trainees, they adjust their berets and fill out the request forms for 'foundation assistance'. Students and instructors alike compete annually for pieces of this pie. ».

4.3 L'Europe entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 : *Rock In Opposition*

4.3.1 L'origine de *Rock In Opposition*

Environ dix ans après le début de la carrière de Zappa, en Europe, plusieurs groupes de rock expérimental rentrent en contact les uns avec les autres et décident de réagir à la condition de marginalité qui leur avait été imposée par le monde du *show business* en constituant un collectif : c'est ainsi qu'est né *Rock In Opposition* ²¹⁸.

Afin de comprendre la genèse de *Rock In Opposition* en tant que collectif, il est indispensable de reconnaître le rôle fédérateur, ou de modèle organisationnel, joué par le groupe britannique Henry Cow, l'une des formations fondatrices du collectif lui-même en 1978. Entre 1973 et 1975, les membres de Henry Cow réalisent trois albums sous contrat avec Virgin Records, mais ils se rendent compte assez tôt que ce label ne veut pas « prendre trop de risques » avec eux en raison de la « difficulté » de leur musique : notamment en ce qui concerne l'organisation des tournées, le label Virgin se révèle assez négligent et ne satisfait pas aux attentes du groupe, dont la vocation live a toujours été forte ²¹⁹.

Grâce à leur expérience en termes d'autogestion (ils avaient déjà participé ou organisé plusieurs productions autogérées au début des années 1970) ces musiciens élaborent au fur et à mesure une méthode de travail qui leur permet de contrôler directement tous les aspects de leur activité : les différentes tâches (de l'organisation des tournées jusqu'à l'organisation des repas) sont réparties équitablement entre tous les membres du groupe et du staff technique (une dizaine de personnes en tout) ; l'argent gagné avec les concerts est distribué, lui aussi, de façon égale aux membres du groupe et au staff sous la forme d'un salaire. En travaillant de cette manière le groupe réalise de très longues tournées (de la durée de plusieurs mois) où il traverse l'Europe continentale à l'aide d'un bus (une sorte de maison ambulante) et d'un camion pour les instruments : le réseau des « Festival de l'Unità » en Italie et celui des Maisons de la Culture en France sont les deux sources principales d'activité live pour Henry

218 Le nom de *Rock In Opposition* fut suggéré par le manager de Henry Cow, Nick Hobbs. Le choix de ce nom fut regretté par la suite par Hobbs lui-même (« Una lettera di Nick Hobbs », dans *Musiche*, 1996 : 17) : « J'ai honte d'avoir sorti de ma malheureuse tête le nom de Rock In Opposition, qui me semble avoir détourné les critiques de la réalité et qui reste en tout cas un nom si présomptueux que je le considère aujourd'hui comme une des plus grandes erreurs de ma vie. » (texte original : « Mi vergogno di aver tirato fuori dalla mia povera testa il nome Rock In Opposition, che mi sembra aver sviato i critici dalla realtà e che resta comunque un nome di tale pesante presunzione da considerarlo ancora come uno dei più grossi sbagli della mia vita »).

219 Le contrat de Henry Cow avec Virgin sera interrompu en 1977. Pour une chronologie détaillée de l'activité de Henry Cow, voir Cutler, « A memory for Andy Ortmann », dans Chris Cutler (dir.), *The Road : Volume 1*, livret inclus au coffret de Cds de Henry Cow *40th Anniversary Box*, Londres : Recommended Records, 2008.

Cow, qui parvient à survivre — malgré les nombreuses difficultés financières — grâce à cette activité itinérante ²²⁰.

Au cours de ces tournées européennes (1972-1978), les membres de Henry Cow ont l'occasion de rencontrer plusieurs formations au parcours artistique similaire, mais qui n'ont pas la possibilité de se faire connaître au-delà de leurs frontières nationales, surtout en raison des barrières linguistiques qui influencent la circulation de la musique (les répertoires non anglophones ne peuvent pratiquement pas être connus au-delà des pays d'origine ²²¹). Les membres de Henry Cow organisent donc à Londres, en mars 1978, un festival intitulé *Rock in Opposition*, en invitant quelques-unes de ces formations connues lors de leur pérégrinations européennes : Univers Zéro (Belgique), Etron Fou Leloublan (France) Samla Mammas Manna (Suède) et Stormy Six (Italie) ²²².

Après ce premier projet commun les différents groupes créent un collectif, lui aussi nommé *Rock in Opposition*, qui s'élargit à la fin des années 1970 et au début des années 1980 en accueillant d'autres artistes (les français d'Art Zoyd, les belges d'Aksak Maboul) ²²³. Grâce au travail du collectif, d'autres festivals similaires à celui de Londres sont organisés en Europe. Un réseau de contacts s'organise, permettant aux musiciens et aux organisateurs de collaborer de manière plus fréquente et profitable, et assurant à ces musiques une plus grande « visibilité » (bien que demeurant dans un contexte *underground*). En outre, le collectif représente un point de départ pour Recommended Records, le label discographique indépendant dirigé encore de nos jours par Chris Cutler, batteur de Henry Cow (et d'Art Bears).

220 Les tournées continentales de Henry Cow emmènent le groupe aussi en Scandinavie, en Allemagne, aux Pays Bas, en Espagne, etc. Pour une liste détaillée de presque tous les concerts de Henry Cow, voir Chris Cutler et Aymeric Leroy, « Henry Cow Concerts », dans Chris Cutler (dir.), *The Road : Volume 1*, livret inclus au coffret de Cds de Henry Cow *40th Anniversary Box*, Londres : Recommended Records, 2008.

221 Concernant le « colonialisme » musical anglo-américain, voir aussi Menger (1987), p. 83.

222 Le festival reçut un financement de 1000 livres de la part de l'Arts Council, en plus de l'autofinancement fourni par les différents groupes : malgré la subvention et les billets vendus, les revenus du festival n'arrivèrent pas à en couvrir les dépenses (voir le pamphlet distribué au public du festival et rédigé par Chris Cutler, dont des extraits sont reportés sur <http://www.squidco.com/rer/RIO.html>, dernier accès le 16 janvier 2018).

223 Il faut rappeler qu'entre temps Henry Cow s'était dissous, mais plusieurs de ses membres avaient constitué une nouvelle formation : Art Bears.

4.3.2 « È l'orchestra dei fischietti che dà la sveglia alla città ²²⁴ » : *Rock In Opposition* comme laboratoire d'une utopie sociale

Dans le chapitre 4.2.1, j'ai démontré que l'on ne peut pas distinguer une représentation sociale spécifique autour de la figure de Zappa et de sa musique. Ne serait-ce qu'en considérant le public (à ne pas confondre avec l'ensemble plus vaste et plus articulé de la représentation sociale), il est impossible d'isoler une identité sociale homogène pour le public de Zappa. En plus, l'attitude de Zappa lui-même était fortement individualiste, il refusait toute affiliation à des groupes sociaux constitués, à l'exception significative des *freaks*, c'est-à-dire des inclassables. Malgré le fait que la plupart des artistes ayant participé à *Rock In Opposition* sont inspirés par la musique de Zappa, leur positionnement social et idéologique est très éloigné de celui du musicien américain : en effet, le projet de *Rock In Opposition* est organisé sur une base collective et sur le partage — pour les différents membres — de principes idéologiques communs.

En partant d'une description de la démarche idéologique-politique au sein de *Rock In Opposition*, dans ce chapitre j'examinerai la possibilité de distinguer une représentation sociale précise, ayant le collectif lui-même comme point de repère central. En d'autres termes, j'essaierai d'établir si on peut considérer *Rock In Opposition* comme un genre musical : encore une fois, je précise que ce questionnement sera développé du point de vue du contexte sociologique, en faisant abstraction des données proprement musicales, lesquelles seront analysées dans la deuxième partie de la thèse. Des comparaisons avec le cas de Zappa, discuté plus haut, seront effectuées à plusieurs reprises : en effet, je démontrerai que, même si *Rock In Opposition* opérait dans des circonstances pratiques et selon des postulats idéologiques très différents de ceux de Zappa, il est également problématique de parler d'une représentation sociale proprement dite.

Rock In Opposition était un collectif basé sur l'aide mutuelle entre différents groupes et artistes européens. Les actions principales mises en place par le collectif étaient : l'organisation des festival de *Rock In Opposition* ; le partage d'une liste de contacts pour permettre à chaque groupe ou artiste de promouvoir une diffusion au-delà des pays d'origine respectifs ; la construction d'un réseau de distribution discographique indépendant (cet objectif fut réalisé d'abord à travers la création de Recommended Records, label géré par Chris Cutler ; ensuite, une véritable fédération de labels, organisés sur le modèle de Recommended Records, prit forme).

²²⁴ Extrait du texte de *L'orchestra dei fischietti* de Stormy Six (morceau publié sur *L'apprendista*, 1978). Traduction : « C'est l'orchestre des sifflets qui sonne le réveil pour la ville ».

L'exigence de créer le collectif venait de la position marginale à laquelle étaient relégués ces artistes dans le paysage musical. D'une part, cette position marginale était due au caractère fortement expérimental de leurs productions, sur lesquelles l'industrie musicale ne voulait pas « prendre des risques ». D'autre part, c'est justement à cause de leur condition de marginalité que ces artistes furent emmenés à réfléchir sur les enjeux politiques liés à la musique et, en général, aux pratiques culturelles. Face à une filière musicale dominée par la logique marchande du *show business*, l'objectif de *Rock In Opposition* était de représenter une filière alternative, primant l'expérimentation et l'originalité musicale et non pas la sûreté des ventes, avec la conviction qu'«une politique progressive doit aller avec un art progressif²²⁵ » .

Ces années 70 sont animées par la volonté de cohérence du discours. Il est idéologiquement inacceptable au nom de cette cohérence d'accepter cette fonction de produit dans le marché du disque et du « show bizz ». Il est intéressant de constater que cette contestation aboutira dans une épreuve de force d'ordre esthétique entre ces artistes et les maisons de disques. Peu importe le contenu quand son conditionnement répond à une demande normalisée. La forme pose un autre problème et apparaît ici comme élément radical du changement²²⁶.

Il faut souligner que l'approche politique de *Rock In Opposition* est d'ordre essentiellement pratique, car elle concerne beaucoup plus le domaine de la *praxis*, de l'action, que celui du positionnement idéologique. Plusieurs musiciens du collectif (je pense notamment à Chris Cutler, Tim Hodgkinson, Lindsay Cooper, Franco Fabbri, Guigou Chenevier) peuvent être considérés comme des intellectuels de gauche : non seulement leur connaissance de la philosophie politique est approfondie et leur crédo idéologique articulé, mais il s'agit d'artistes ayant contribué au débat politique-culturel avec des publications et des actions au sein d'institutions telles que les universités (Fabbri) ou les syndicats culturels (Chenevier). Cependant, un postulat fondamental défendu par *Rock In Opposition* est l'idée de représenter une alternative culturelle moins dans les propos et plus à travers l'*action* (la musique, une façon différente de vivre le rapport avec le public, une organisation de la filière abolissant la hiérarchie entre les différentes figures professionnelles, etc.).

En raison de cette approche basée sur l'action plutôt que sur le positionnement, il n'y a jamais eu de véritables liens entre *Rock In Opposition* (ou l'un des groupes du collectif) et des partis politiques : en d'autres termes, malgré les liens entre ces artistes et les représentants de

225 Gérard Nguyen (dir.), *Atem 1975-1979. Une sélection d'articles et d'interviews*, Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, p. 326 (affirmation de Tim Hodgkinson). On reconnaît, dans cette affirmation, le paradigme du modernisme et surtout des avant-gardes artistico-politiques (à partir du dix-neuvième siècle) ; voir Menger (2001, p. 178) : « Les entreprises artistiques les plus radicalement politiques, qui furent aussi les moins nombreuses, avaient pour programme d'associer directement la production artistique à sa fonction politique, de mettre l'art novateur en résonance avec les transformations sociales et politiques, pour constituer une culture authentiquement révolutionnaire et prolétarienne ».

226 Ponthot, 6ème volet (« Les années 70. L'éclatement des genres. Une nouvelle donnée économique »), p. 18.

tel ou tel autre parti de gauche, aucun groupe de *Rock In Opposition* ne fut jamais le portevoix d'un parti ou d'un mouvement politique constitué. Au contraire, le but du collectif était d'être un laboratoire pour l'utopie collectiviste propre à différents partis et mouvements de gauche (notamment à l'époque en question) ²²⁷.

Il faut souligner que cette stratégie de « non-affiliation » avait été adoptée par plusieurs des artistes en question même avant la constitution de *Rock In Opposition*, et cela malgré l'indéniable engagement politique des artistes eux-mêmes ²²⁸ : en Italie, par exemple, Stormy Six et d'autres musiciens créèrent au milieu des années 1970 la coopérative *L'Orchestra*, qui peut être considérée comme le précédent le plus abouti de *Rock In Opposition* du point de vue organisationnel. *L'Orchestra* se chargeait à la fois des tâches de l'agence de *booking* et de celles d'un label discographique, pour toute une série d'artistes au profil expérimental et politiquement engagés : comme pour *Rock In Opposition*, l'accent était mis sur le fonctionnement collaboratif, sur l'absence de hiérarchie, sur le positionnement progressiste et alternatif au marché du *show business*. Cependant, et malgré les liens entre les artistes de la coopérative et les nombreuses organisations politiques de gauche qui existaient en Italie à cette époque, il n'y eut jamais d'agencement entre *L'Orchestra* et l'une ou l'autre de ces organisations. Les commentaires reportés ci-dessous, de Franco Fabbri et de Tommaso Leddi, concernant *L'Orchestra*, pourraient bien décrire aussi le rapport entre *Rock In Opposition* et la politique institutionnelle :

Franco Fabbri : [La coopérative] *L'Orchestra* est née sur un postulat — qui avait déjà été partagé au sein de Stormy Six — pour lequel qui faisait de la musique à cette époque devait se positionner en tant que sujet face à *tout* ce que l'on appelait le « mouvement », et non pas face à telle ou telle autre organisation individuelle (être « le drapeau du Movimento Studentesco » ou quelque chose de ce genre) et — cela peut paraître drôle aujourd'hui — c'était une position difficile, à laquelle tout le monde était hostile. [...] *L'Orchestra* [...] ne se posait pas en dehors mais, plutôt, « au-dessus », ou « au service », ou « en contact » avec la multitude d'organisations qui existaient à l'époque. [...] Nous n'avons pas été très soutenus [par les organisations elles-mêmes, *ndr* ; ...] Le public nous soutenait.

Tommaso Leddi : Le public nous a permis de fonctionner. Grâce au public, on a joué pendant dix ans, parce que si c'était pour les organisations... ²²⁹

227 Voir Ponthot, 6ème volet, p. 21 : l'auteur, en parlant de Henry Cow mais aussi des groupes de Canterbury, remarque que « pour ces individus et ces groupes, il y a cette éternelle contradiction entre la profonde individualité de leur démarche dans le corpus éclaté de la musique et la volonté collective, un peu eschatologique d'un projet de société harmonieuse dont ils se sentent les héros. ».

228 Pour le cas de Henry Cow, voir Nguyen (2010), p. 326-327.

229 Franco Fabbri, Umberto Fiori et Tommaso Leddi, interviewés par Alessandro Achilli et Paolo Chang, dans *Musiche* printemps-été 1994 : 15, p. 24. Texte original : « Franco Fabbri : *L'Orchestra* è nata su una premessa — che era già condivisa dagli Stormy Six prima — che era quella che chi faceva musica in quel momento doveva porsi come soggetto di fronte a *tutto* il complesso di quello che allora si chiamava “movimento” e

Du point de vue sociologique, le « laboratoire » de *Rock In Opposition* s'articulait en une dimension interne, celle des relations entre les différents acteurs du collectif lui-même, et en une dimension externe, celle du rapport avec le public : le collectif étant basé sur l'autogestion de pratiquement tous les aspects de la production et de la diffusion musicale, il n'y avait virtuellement pas d'intermédiaires entre les artistes de *Rock In Opposition* et leur public.

En ce qui concerne les aspects sociologiques relatifs à l'« écosystème » de *Rock In Opposition*, j'ai déjà observé que les différents artistes essayaient de réaliser, dans le microcosme du collectif, l'utopie d'une société socialiste. Les éléments principaux de cette démarche étaient : l'aide et le soutien mutuel, le partage des contacts, la collaboration transversale (plusieurs artistes eurent la possibilité de travailler avec des musiciens appartenant à d'autres formations), l'absence de hiérarchie dans la prise des décisions, le partage des compétences (artistiques, techniques, de communication, etc.). Tout en fonctionnant selon des axes méthodologiques assez précis, le collectif avait une forte tendance *inclusive* : pendant sa courte existence en tant qu'organisation formelle, *Rock In Opposition* accueillit ou projeta d'accueillir d'autres groupes et artistes (tels qu'Aksak Maboul, Art Zoyd, Albert Marcœur) qui se reconnaissaient dans les mêmes principes de fond.

Quant au positionnement idéologique spécifique de *Rock In Opposition* — étant donné qu'il était sur un plan secondaire par rapport aux actions mises en place — il serait très difficile de le décrire de façon détaillée : il s'agit d'un socialisme avec des connotations marxistes indéniables, mais qui ne se préoccupe pas de trouver une place distincte au sein de la gauche « révolutionnaire » européenne, qui pourtant était divisée en un grand nombre de courants dans les années 1970 et 1980. Il s'agit d'un positionnement « en négatif » : le collectif est « en opposition » aux forces réactionnaires, premièrement à la bourgeoisie du *music business*, et cela était considéré comme un positionnement suffisamment clair par ses participants.

Les artistes de *Rock In Opposition* se définissent donc par ce qu'ils ne sont pas, et, plutôt que de s'attribuer l'appartenance à une catégorie précise, ils préfèrent que ce soit leur activité à donner une définition — non verbale — de ce qu'ils sont. On peut retrouver, dans cette

non di fronte alla singola organizzazione (fare la “bandiera del Movimento Studentesco” o cose simili) e, per quanto questa cosa possa sembrare buffa adesso, era una posizione impegnativa che trovava quasi tutti ostili. [...] l'Orchestra [...] si poneva non al di fuori ma se vogliamo “al di sopra” o “al servizio di” o “in contatto con” tutto il mare di organizzazioni che c'erano allora. [...] Non siamo stati molto appoggiati [...] Ci appoggiava il pubblico.

Tommaso Leddi: Il pubblico ci ha portato avanti. Grazie al pubblico abbiamo suonato per dieci anni, perché se fosse stato per le organizzazioni... ». Carrera (1980, p. 166), observe que pendant une période importante le Movimento Studentesco et d'autres organisations politiques italiennes d'inspiration marxiste, n'ont conçu la musique que comme un outil de propagande « au service de la classe ouvrière » : ces organisations tendaient à refuser l'autonomie des arts.

approche, des similarités avec l'attitude de « non-appartenance » typique de Zappa : toutefois, à la différence de l'artiste américain, pour lequel cette attitude constituait un aspect de son individualisme, dans le cas de *Rock In Opposition* la non-affiliation exprime plutôt la volonté de parler à (voire d'être le portevoix de) *toute* la gauche révolutionnaire, au-delà et au-dessus des divisions parmi les différentes factions politiques (comme l'affirment les membres de Stormy Six dans l'extrait cité plus haut, concernant *L'Orchestra*). Pour résumer, on pourrait dire que *Rock In Opposition* se positionne à gauche, tout en gardant une autonomie complète vis-à-vis des organisations et des partis de gauche.

Au-delà des traits sociologiques propres au fonctionnement interne du collectif, le rapport entre *Rock In Opposition* et le public nécessite une discussion plus approfondie. Toujours dans l'extrait d'interview reporté plus haut, Fabbri et Leddi revendiquaient la fidélité du public, un public qui soutint leur musique au cours des années, contrairement à l'attitude méfiante, voire tout à fait hostile, des organisations politiques de gauche qui — théoriquement — auraient dû être les interlocuteurs idéaux pour comprendre la démarche politique-culturelle de Stormy Six et de *L'Orchestra*. À présent, j'essaierai d'examiner en détails les caractéristiques du public dont parlent Fabbri et Leddi et du public de *Rock In Opposition* en général.

D'après les affirmations des membres de Stormy Six, je crois qu'on peut déduire deux caractéristiques fondamentales du public qui les soutenait : Fiori et Leddi font une distinction entre les organisations politiques et le public, ce qui implique que ce dernier n'est pas organisé de manière formelle, mais représente tout simplement l'ensemble des individus soutenant des artistes spécifiques. Deuxièmement, ce public est caractérisé par une autonomie similaire à celle des artistes eux-mêmes : tout comme les artistes incarnent une idée de socialisme qui va *au-delà* des distinctions entre les organisations politiques, de façon similaire le public choisit de soutenir certains groupes *malgré* la méfiance des organisations elles-mêmes.

Afin de mieux comprendre l'identité du public de *Rock In Opposition*, ou bien, de comprendre pourquoi il est difficile d'établir un portrait sociologique de ce public, il faut distinguer entre, d'une part, la manière dont les artistes en question ont pu se faire connaître et, d'autre part, le choix de la partie de public qui leur est restée fidèle au moment où ces artistes sont devenus une réalité indéniablement *underground*.

Considérons, encore une fois, l'exemple italien : des groupes comme Henry Cow ou Stormy Six ont pu se faire connaître en Italie grâce au circuit des festivals de l'Unità (organisés par le Parti Communiste Italien, PCI) et à d'autres festivals similaires gérés par des plus petits partis et mouvements de gauche. Or, l'intérêt des partis italiens de gauche pour le

rock et, spécifiquement, pour le rock expérimental, a évolué au cours des années 1960-1970, essentiellement en fonction de buts électoraux précis. Comme l'illustre Alessandro Carrera :

Dans les années 1960 les festivals de l'Unità n'ont pas d'ambitions culturelles, ni grandes ni petites, et le scénario est toujours le même : sur la scène il y a l'orchestre pour faire danser, Claudio Villa ou Morandi ; dans un coin, sans scène, dans les pires conditions acoustiques, les musiciens « politiques » avec quelques jeunes les écoutant ²³⁰.

Ensuite, les organisations politiques et les partis de gauche se rendent compte que la musique a un rôle central dans la vie de milliers de jeunes, notamment des jeunes de gauche : ces organisations décident donc de corriger l'indifférence qu'elles avaient manifesté vis-à-vis de la musique jusque là, et elles « s'emparent » du rock ²³¹. C'est à cette époque (la première moitié des années 1970, donc avant la création de *Rock In Opposition*) que des groupes tels que Henry Cow et Stormy Six peuvent profiter de l'espace de visibilité qui leur est offert, premièrement dans les festivals de l'Unità. Cependant, à partir du milieu des années 1970,

le rythme des concerts des artistes non italiens diminue, à cause des incidents continus, et ce sont les musiciens italiens qui ont plus de travail. L'envie des gens pour la musique n'est pas trop raffinée, en plus il y a une sorte d'esprit de clocher musical-politique qui amène à surestimer sans distinctions le rock italien [...], un esprit de clocher d'ailleurs encouragé sans pudeur par les maisons discographiques et surtout par les revues musicales. [...] Si le positionnement à gauche vend aussi bien que le désengagement, ce ne sera surtout pas le capital qui fera du moralisme à l'envers ²³².

Quelque chose d'analogue se passe en France, où Henry Cow avait pu tourner beaucoup dans les années 1970, grâce au circuit des Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC). Les MJC avaient été créées dans le cadre de la politique de la « démocratisation culturelle » d'André Malraux ; cette politique fut remplacée, à partir des années 1980, par celle du « développement culturel », promue par Jack Lang. Un des postulats du développement culturel est qu'« il n'y a pas d'un côté la grande culture, la noble culture, aux mains propres, celle du secteur public et, de l'autre, la culture aux mains sales, celle des entrepreneurs

230 Carrera (1980), p. 165. Texte original : « Negli anni Sessanta le feste dell'Unità non hanno ambizioni culturali, né quelle grandi né quelle piccole, e la scena è sempre la stessa: sul palco l'orchestra da ballo, Claudio Villa o Morandi; in un angolo, senza spazio, senza acustica, i "politici" con pochi giovani ad ascoltarli. ». Claudio Villa et Gianni Morandi représentent ici les typiques chanteurs de variété sans aucune ambition « artistique ».

231 Voir *Ibid.* p. 167-168.

232 *Ibid.* p. 168. Texte original : « [...] il ritmo dei concerti degli stranieri diminuisce, per via dei continui incidenti, e sono i musicisti italiani ad aumentare il loro ritmo di vita. La fame di musica della gente non va per il sottile, in più c'è una sorta di campanilismo musicale-politico che porta a sopravvalutare indiscriminatamente il rock italiano [...] campanilismo per altro smaccatamente incoraggiato dalle case discografiche e soprattutto dalle riviste musicali. [...] Se la sinistra vende bene come il disimpegno, non sarà certo il capitale a fare del moralismo alla rovescia. ».

d'industries culturelles.²³³ ». Malgré le souci égalitaire et pluraliste dans le propos de Lang, cette ouverture aux industries culturelles s'est traduite en une politique culturelle « imitant » le fonctionnement des industries culturelles elles-mêmes :

S'agissant du rock, [...] aucune justification « esthétique », sur sa valeur, n'a été apportée. La seule forme de légitimation est provenue du repérage du rock parmi les principales pratiques culturelles des français, notamment de la jeunesse, repérage qui en permettait la quantification économique²³⁴.

En particulier, le pluralisme du développement culturel s'articule autour de ce que Teillet appelle un processus de « dé-différenciation », qui voit comme protagoniste une nouvelle catégorie sociale :

[...] la déclinaison paradigmatique de ce processus de « dé-différenciation » dans toutes les sphères sociales et, notamment, dans la sphère culturelle, s'appuie sur le développement du groupe que Pierre Bourdieu désignait comme la « petite bourgeoisie nouvelle », [...] catégorie d'individus qui font l'expérience douloureuse de l'écart entre les promesses de leur cursus scolaire et leur carrière professionnelle. [...] cette petite bourgeoisie nouvelle va s'accomplir dans un type de professions particulièrement influentes au sein de la sphère culturelle : publicitaires, spécialistes des relations publiques, de la mode et de la décoration, dans les institutions vouées à la vente de biens et de services symboliques (assistance médico-sociale, production et animation culturelle). [...] « Ces nouveaux intellectuels inventent un art de vivre qui leur assure au moindre coût les gratifications et les prestiges de l'intellectuel en adoptant, au nom du combat contre les « tabous » et de la liquidation des « complexes », les aspects les plus extérieurs, donc les plus faciles à emprunter, du style de vie intellectuel. »²³⁵.

Revenons maintenant à *Rock In opposition*. En parlant des exemples italiens et français, j'ai montré qu'avant la création du collectif en 1978, les artistes en question avaient pu être diffusés grâce à des orientations politiques (étatiques, ou bien soutenues par des partis de masse, tel le PCI) assez sensibles à l'expérimentation artistique. Toutefois, cette « sensibilité » ne représenta qu'une phase : en Italie, la gauche comprit rapidement qu'elle pouvait avoir plus de succès électoral en soutenant la culture du « désengagement »²³⁶ ; en France, la volonté de pluralisme artistique eut pour conséquence une acceptation souvent irréfléchie des produits

233 Jack Lang, J.O., Débats A. N., 2^e séance du 17 novembre 1981, p. 3872.

234 Teillet (1992), p. 342.

235 *Ibid.* p. 691-692 ; la dernière période, entre guillemets, est une citation de Pierre Bourdieu, *La Distinction – critique sociale du jugement*, Paris : De Minuit, 1979, p. 429. Voir aussi Patrick Wright, « Resist Me, Make Me Strong: On Chris Cutler » dans *The Guardian* (weekend section), 11 novembre 1995 : « Ils [Henry Cow] devinrent bien connus en France, où ils jouaient dans des centres culturels régionaux [MJC], qui prospérèrent jusqu'à ce que les protocoles de financement de l'État soient modifiés. » (texte original : « They became well known in France, where they played at regional cultural centers, which thrived until the state funding protocols were changed. »).

236 Voir Carrera (1980, p. 169-170) pour un témoignage sur l'affluence croissante du public aux festivals de l'Unità dans les années 1970 ; pour une critique engagée des choix politiques favorisant les industries musicales et en général le *mainstream*, voir Achilli, « Musica nuova in città », dans *Musiche*, 1990 : 7, p. 58-59.

des industries culturelles et surtout de leurs méthodes de fonctionnement. Comme le dit Guigou Chenevier, ex membre d'Etron Fou Leloublan :

[Il y a un] handicap évident des musiques « inclassables » [qui] est pratiquement « génétique »...en effet ce ne sont pas des musiques qui intègrent dans leur processus de création la notion de *rentabilité économique*. La plupart du temps les musiciens « inclassables » n'ont pour préoccupation principale que la dimension « artistique » de leur travail... ou pour le dire autrement... ils savent souvent très mal *se vendre* (ce qui pour moi, est plutôt une qualité !) ²³⁷.

En ce qui concerne le public, d'une part, grâce aux festivals de l'Unità et à la programmation des MJC, des tranches du public italien et français assez importantes et — on peut le supposer — de couches sociales variées ont pu *accéder* à la musique de Henry Cow, Stormy Six, Etron Fou Leloublan, etc. Cependant, la majorité de ce public relativement large n'a pas suivi ces artistes au moment où les tendances politiques-culturelles ont changé de direction (un moment qui correspond, grosso modo, justement à la naissance de *Rock In Opposition*, ce qui fit du collectif — je dirais automatiquement — un phénomène *underground*). Or, peut-on tracer un portrait sociologique du public « survivant » à l'inversion des tendances culturelles à laquelle on assiste à partir de la fin des années 1970 ?

Georgina Born donne une réponse indirecte à cette question, en relatant un concert de Henry Cow dans un festival de l'Unità dans le sud de l'Italie, où le public (composé essentiellement de fermiers et de paysans) réagit de façon très négative à la musique « bizarre » du groupe anglais : « [...] nous prenions des risques et cette fois-là — et en d'autres occasions — le public n'apprécia pas. L'implication était époustouflante et brutale : toute politique esthétique qui se veut attachée à l'idée d'apporter du rock moderniste au peuple était sans doute mise en question, voire même annulée. ²³⁸ ». Malgré l'effort de représenter une force de développement culturel, il semble donc que Henry Cow et en général le rock « moderniste » (comme le définit Born) n'arrivent à communiquer qu'avec un public averti, c'est-à-dire assez cultivé pour comprendre ce type de démarche artistique ²³⁹.

237 Guigou Chenevier, interview avec l'auteur, 16 janvier 2018 (voir annexe 8).

238 Georgina Born, « On Music and Politics: Henry Cow, Avant-Gardism and its Discontents », dans Robert Adlington (dir.), *Red Strains. Music and Communism outside the Communist Bloc*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 62. Texte original : « [...] we took real risks, and on this occasion – and some others – the audience didn't like it. The implication is stunning and brutal: any putative aesthetic politics attached to bringing modernist rock to the people was, certainly, put in question or even annulled. ». Il faut tout de même remarquer que cet épisode rappelé par Georgina Born représente un cas relativement isolé parmi les très nombreuses participations de Henry Cow aux festivals de l'Unità (en milieu urbain et rural, tout le long de l'Italie) ; voir Wright (1995) : « Cette époque était " le bon vieux temps en Italie ", dit Cutler, en se souvenant à quel point le public était intrigué par la politique de " discrimination positive " du groupe, dans le sens que beaucoup de femmes étaient impliquées, en jouant mais aussi en installant le matériel et en conduisant le bus. » (texte original : « Those, says Cutler, were 'the good old days in Italy', remembering how intrigued audiences were by the band's policy of 'positive discrimination', which meant that a lot of women were involved, playing but also setting up the equipment and driving the bus. »).

239 En effet, le décalage entre Henry Cow et son public, évoqué par Georgina Born, peut être mis en relation

Pour résumer, on pourra donc affirmer que, même si les artistes de *Rock In Opposition* se sont faits connaître grâce à des contextes de diffusion précis, leur public le plus fidèle ne correspond qu'à une petite proportion du public lié à ces contextes. D'après le témoignage de Georgina Born, on peut aussi supposer que ce public de « fidèles » était constitué par des individus plutôt cultivés.

De la part des artistes, on remarque une certaine réticence à définir un public « unitaire », de la même manière qu'ils refusent d'enfermer leur production dans les limites d'un genre musical précis. Dans l'interview que j'ai réalisée avec Guigou Chenevier, il exprime assez clairement ce parallélisme. Chenevier a créé en 1992 l'association Inouï Productions, qui soutient les créations d'un collectif d'artistes et qui, depuis 2011, s'est installée dans une salle avignonnaise dénommée Les Hauts Plateaux, où les créations d'Inouï et d'autres artistes invités sont mises en place : ces actions visent la promotion des « musiques inclassables » et, au moins dans le contenu artistique, on peut facilement y voir un lien avec les démarches de *Rock In Opposition*²⁴⁰. Voici comment il explique son choix de l'expression « musiques inclassables » :

Parce que je n'ai jamais aimé les labels et les étiquettes (quelles qu'elles soient). Et pourtant, on m'en a collé tout un tas depuis que j'ai commencé à faire de la musique sérieusement au début des années 70 : free jazz, jazz rock, bas-rock, musique actuelle, musique nouvelle, musique hors contrôle, free rock, musique indépendante, musique progressive, post-punk, new wave, musique innovatrice etc...Je crois bien toutes les avoir eu !!! Alors j'aimais bien l'idée d'être « inclassable »²⁴¹.

Et voici comment il répond à la question relative au public de ces musiques elles-mêmes :

C'est une question très intéressante mais à laquelle il est extrêmement difficile de répondre très objectivement...en fait, je pense que nous n'avons pas UN public, mais DES publics...D'ailleurs, existe-t-il « UN » seul public ? En fait, je pense que la réponse à cette question est compliquée par le fait qu'Inouï crée et soutient des projets très différents²⁴².

Quant aux témoignages des journalistes, on peut y trouver des descriptions du public de *Rock In Opposition* moins évasives, mais qui restent tout de même complexes :

Le public déjà existant, avec qui musique de R.I.O. [*Rock In Opposition*] pouvait se rencontrer

avec « l'un des paradoxes constants de l'identification de l'innovation avec l'émancipation socialement et politiquement progressiste : ce sont les élites sociales qui fournissent les soutiens les plus constants à l'audace artistique, alors même que le mouvement en art a pour socle idéologique et politique l'opposition à la domination bourgeoise. » (Menger, 2001, p. 171). Le public de Henry Cow serait-il donc une « élite sociale » ? Sans doute s'agit-il d'une niche, mais il serait incorrect de parler d'élite sociale, surtout en termes économiques.

240 Pour plus d'informations relatives à Inouï Productions et aux Hauts Plateaux, voir : <http://www.collectif-inouï.org> (dernier accès le 18 janvier 2018).

241 Guigou Chenevier, interview avec l'auteur, 16 janvier 2018 (voir annexe 8).

242 *Ibid.*

en attendant la naissance d'un nouveau public [...], était certainement en grande partie le noyau le plus "évolué" du public rock, que l'on pourrait schématiquement diviser en trois parties : le secteur le plus engagé politiquement, qui cherchait des signaux progressifs dans la musique [...] ; le secteur le plus influencé par la contre-culture, à la recherche de musiques différentes - en dehors du "Système" - et du fantôme d'une approche communautaire de la musique ; les passionnés de musique, une couche difficile à définir mais certainement importante : culturellement ouverts et curieux, toujours à la recherche de nouvelles découvertes et d'un nouvel enthousiasme [...]. [...] on peut ajouter des franges du public jazz "libéré" par le free, des patrouilles d'amoureux de la musique contemporaine sans arrogance vis-à-vis des "pratiques basses" et certainement aussi de nouveaux publics, conquis par les artistes sur le terrain, en jouant d'un bout à l'autre de l'Europe ²⁴³.

En voulant attribuer des caractéristiques au public de *Rock In Opposition*, à la lumière des considérations précédentes, il faudra d'abord parler d'autonomie vis-à-vis des tendances culturelles (qu'elles soient dictées par les partis politiques, par l'État, ou bien par les industries culturelles ou par les médias). Ensuite, il s'agit d'un public qui reflète des aspects importants des artistes qu'il suit, à savoir justement l'autonomie que je viens de mentionner, mais aussi le manque de traits identitaires « tape-à-l'oeil » :

En effet, *Rock In Opposition*, à la différence aussi d'autres mouvements dans le rock, même parmi les plus marginaux, avait une caractéristique très particulière : il n'était pas au départ un mouvement social. Le punk, par exemple, mais aussi la new-wave, étaient des mouvements avec des traits sociologiques plutôt évidents, aussi en ce qui concerne la musique elle-même ; ils se présentaient tout de suite comme quelque chose qui appartenait à toute une communauté, à une collectivité, et donc ils avaient aussi une force d'impact beaucoup plus forte du point de vue de la communication, des mass média. Le projet de *Rock In Opposition* était en même temps plus radical que ces derniers, du point de vue musical, mais à mon avis il avait un élément de... je ne saurais pas s'il s'agit de force ou de faiblesse, mais en tout cas un élément de rupture avec le monde des mass média : l'idée de ne plus présenter le groupe de rock comme le représentant d'une force sociale, d'un groupe social, mais comme un artiste à part entière [...]. *Rock In Opposition* a mis un fort accent sur l'aspect artistique du rock, donc sur l'aspect individuel, créatif, tandis que la tendance à cette époque était celle d'une re-socialisation du rock ²⁴⁴.

243 Gian Paolo Ragnoli, « Musica e pubblico. Chi è Fred Frith e perché sta suonando davanti a quella gente ? », dans *Musiche* Automne/Hiver 1991 : 11, p. 30-31. Texte original : « Il pubblico già esistente con cui poteva incontrarsi la musica di R.I.O. in attesa della nascita di un pubblico nuovo [...] era certamente in gran parte la fascia più "evoluta" di quello rock, che potremmo schematicamente dividere in tre aree: il settore più politicizzato, che cercava segnali progressivi nella musica [...]; il settore più influenzato dalla controcultura, alla ricerca di musiche diverse — fuori dal "Sistema" — ed infine del fantasma di una fruizione comunitaria della musica; gli appassionati, strato difficilmente definibile ma sicuramente importante: culturalmente aperti e curiosi, sempre a caccia di nuove scoperte e di nuovi entusiasmi [...]. [...] possiamo aggiungere frange di pubblico jazz "liberato" dal free, pattuglie di cultori della contemporanea senza alterigia verso le "pratiche basse" e certamente anche fasce di pubblico nuovo, conquistate sul campo, suonando da un capo all'altro dell'Europa. ».

244 Fabbri, Fiori et Leddi (1994), p. 20 (témoignage de Fiori). Texte original : « In realtà Rock in Opposition,

Si on voulait « traduire » ce témoignage d'Umberto Fiori (ex membre de Stormy Six) avec le langage sociologique que j'ai présenté plus haut, on pourrait dire que la représentation sociale de *Rock In Opposition* est beaucoup plus concentrée sur le *text* (la production des artistes en question) que sur des éléments identitaires d'ordre *contextuel*. Notamment, pour les musiciens de *Rock In Opposition*, ainsi que pour leur public, il y a très peu d'intérêt pour tout ce qui est visuel (on ne saurait pas indiquer un « code vestimentaire de *Rock In Opposition* ») et, en général, « voyant » (slogans, postures, attitudes marquées).

Les quelques éléments visuellement « particuliers » qu'on peut citer à propos de *Rock In Opposition* (je pense par exemple aux abat-jours utilisés comme lumières de scène par Henry Cow : voir figure 1) représentent toujours des singularités, des traits curieux et bizarres, et non pas des aspects unificateurs pour un ensemble social plus vaste que celui du groupe de musique. En outre, même si, comme on l'a vu, on peut parler d'une idéologie liée à *Rock In Opposition*, il s'agit d'une idéologie qui s'alimente de débats, de lectures, d'approfondissements, d'une idéologie donc très éloignée des mots d'ordre de l'époque (« *No future* », « *Keep it simple, make it fast* », etc. ²⁴⁵).

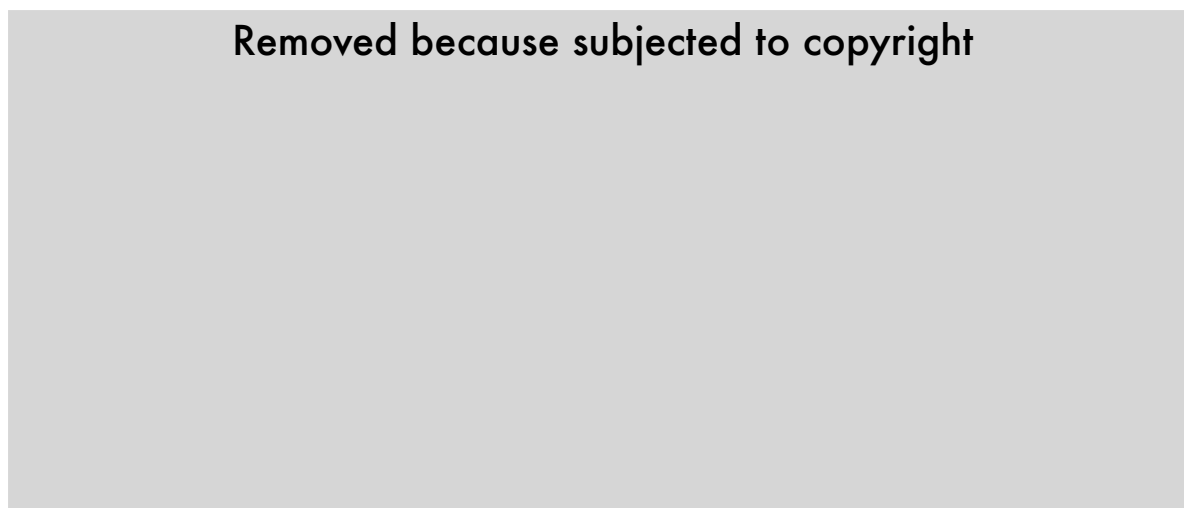


Figure 1. Henry Cow en concert (environ en 1975), photographié par Ray Smith. De gauche à droite : Tim Hodgkinson, Lindsay Cooper, Dagmar Krause, John Greaves, Chris Cutler, Fred Frith.

rispetto anche ad altri movimenti rock, anche dei più marginali, aveva una caratteristica molto molto particolare: non partiva come un movimento sociale. Il punk, per esempio, o anche la new wave, erano movimenti che avevano elementi di socialità piuttosto vistosi, anche nella musica stessa, si presentavano subito come qualche cosa che apparteneva a tutta una comunità, a una collettività, e quindi avevano anche una forza d'urto dal punto di vista della comunicazione, dei mass media, molto più forte. Il progetto di Rock in Opposition era un progetto allo stesso tempo più vasto di questi, dal punto di vista musicale, ma poi secondo me aveva un punto di... non saprei dire se di forza o di debolezza, ma comunque di rottura con il mondo dei mass media, che era quello di presentare il gruppo rock non più come rappresentante di una forza sociale, di un gruppo sociale, ma come un artista a pieno titolo [...]. Rock in Opposition ha messo l'accento, fortemente, sull'aspetto artistico del rock e quindi sull'aspetto individuale, creativo, mentre la tendenza in quel momento andava verso una risocializzazione del rock. ».

245 Pour avoir une idée de la distance de *Rock In Opposition* vis-à-vis des mots d'ordre du punk, l'on prenne cette affirmation de Chris Cutler, relative à son expérience avec Henry Cow : « The principle was that 'an unexamined life is not worth living', and we were living absolutely 160%, and examining most things most of the time. » (Wright, 1995).

En conclusion, je reviens encore une fois à la comparaison avec Zappa. J'ai montré que les points de départ idéologiques de *Rock In Opposition* sont très éloignés de l'approche zappaïenne ; cependant, du point de vue sociologique on se rend compte qu'il est problématique aussi de décrire une représentation sociale liée à *Rock In Opposition*, pour les mêmes raisons déjà invoquées à propos de Zappa, c'est-à-dire parce qu'ici aussi on a à faire à un intérêt majeur porté à la musique, aux dépens des aspects contextuels. Or, il faudra admettre qu'on ne peut pas distinguer une unité sociologique précise relative à *Rock In Opposition*, pour la simple raison que la représentation sociale de *Rock In Opposition* ne va pas au-delà du lien avec la musique du collectif lui-même.

4.3.3 « *You either give up or you embrace failure as a virtue*²⁴⁶ » : l'économie musicale issue de *Rock In Opposition*, entre choix et contraintes

La condition pour que *Rock In Opposition* puisse se configurer en tant que laboratoire d'une utopie politique socialiste, était l'encadrement des activités du collectif selon une approche économique précise : cette approche représentait, pour les différents acteurs du collectif, l'alternative progressiste au système de l'industrie musicale, qu'ils considéraient réactionnaire. Dans ce chapitre, j'illustrerai d'abord les conditions et les circonstances historiques ayant mené les artistes de *Rock In Opposition* à des choix économiques précis, à savoir ceux privilégiant le contrôle par les artistes de tous les aspects de leur activité ; ensuite, je discuterai des enjeux concrets de cette « économie alternative », en considérant ses spécificités dans les domaines de la production, de la distribution discographique, et de la diffusion des spectacles ; enfin, j'essaierai de situer le modèle économique développé par *Rock In Opposition* dans le contexte plus vaste de l'économie du rock au tournant des années 1970, et je le mettrai en relation avec l'émergence des labels indépendants liés au punk et au phénomène du *Do It Yourself* notamment.

246 Chris Cutler, cité dans Wright (1995). Traduction : « soit tu laisses tomber, soit tu acceptes l'échec en tant que vertu ».

4.3.3.1 Pratiques, circonstances, idéologie : comment encadrer l'économie de Rock In Opposition

L'histoire des stratégies économiques mises en place au sein de *Rock In Opposition* a de fortes relations avec les choix artistiques et le positionnement idéologique du collectif lui-même. Afin de mieux comprendre la nature de ces relations, et pour rajouter une précision valable aussi pour les considérations sociologiques exprimées plus haut, je tiens tout d'abord à distinguer deux modèles interprétatifs, que j'appellerai « modèle déterministe » et « modèle du développement interdépendant ». En suivant le premier modèle, on tente d'expliquer un système donné (par exemple, la configuration stylistique, idéologique et économique d'un groupe musical) en remontant parmi les circonstances ayant produit cette situation elle-même, c'est-à-dire en traçant une *ligne* de causes et de conséquences : cela implique une dimension diachronique très prononcée. Au contraire, le modèle du développement interdépendant ne suit pas un parcours linéaire, et privilégie la synchronie : en d'autres termes, ce modèle met l'accent sur la réciprocité et l'osmose parmi les différentes composantes du système étudié.

Prenons le cas des musiciens de Henry Cow : il est intéressant de remarquer le rapport entre l'évolution de leur musique, leur prise de conscience des enjeux artistiques, sociaux et économiques liés à l'activité de musiciens, et les actions qu'ils choisirent de mettre en place afin de représenter l'exemple d'une utopie progressiste. Les musiciens de Henry Cow peuvent être insérés dans le paradigme du modernisme, ne serait-ce que par leurs inspirations musicales : les avant-gardes savantes du vingtième siècle, le free jazz, le rock psychédélique, Zappa. La particularité de Henry Cow est la disparité des musiciens en ce qui concerne leurs compétences musicales, une disparité à laquelle ils n'échappent pas, mais qu'ils exploitent comme point de départ pour une idiosyncrasie stylistique tout à fait singulière, où les différentes références musicales sont relues en une perspective distordue.

Si on voulait lire l'activité de Henry Cow selon une perspective « déterministe » (voir figure 2), on pourrait dire que, le soutien de l'industrie musicale pour de la musique si « bizarre » étant plutôt tiède, les membres du groupe parvinrent progressivement à autogérer tous les aspects de leur activité, une forme de *Do It Yourself* bien avant que les punks n'utilisent cette expression comme un slogan à la mode. L'autogestion constitua pour Henry Cow l'occasion de consolider une structure idéologique (proche de plusieurs mouvements de la gauche révolutionnaire européenne des années 1970) qui, auparavant, n'avait été qu'un ensemble de positions « théoriques » ; à son tour, cette approche idéologique stimula un débat (d'abord au sein de Henry Cow, puis avec les autres groupes de *Rock In Opposition*) autour du

rock, et de ce que cette musique pouvait ou « devait » représenter. Évidemment, ce débat influença chez ces artistes la manière de composer, d'improviser et de se positionner en tant que musiciens.

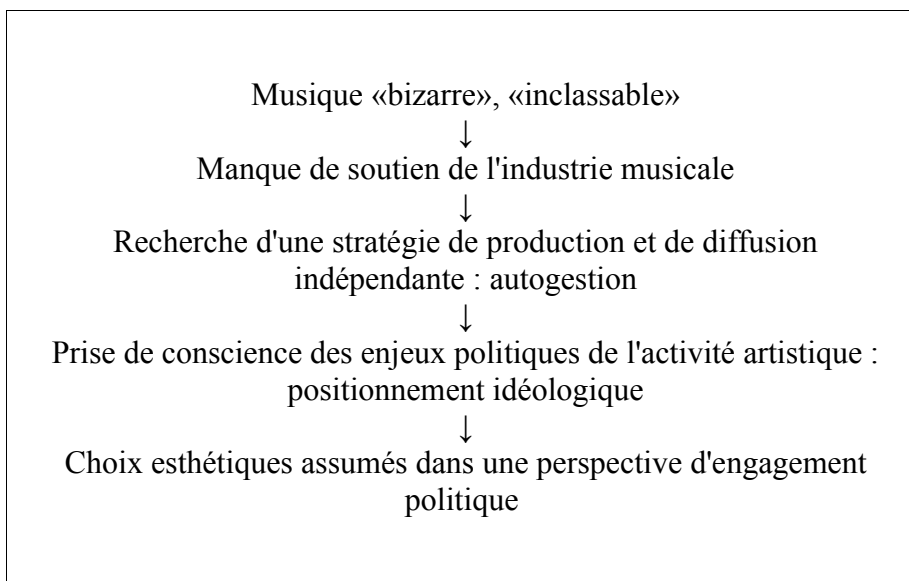


Figure 2. Le « modèle déterministe » appliqué à la configuration stylistique, idéologique et économique de Henry Cow.

Cependant, il serait erroné de penser à une chaîne de causes et de conséquences qui, en partant de la musique de Henry Cow, passerait par une stratégie de diffusion adaptée à cette musique, puis par le choix de l'autogestion et la prise de position idéologique, pour revenir enfin à la musique avec une approche politique plus assumée : une approche déterministe simplifie les choses à l'excès, puisque les différents aspects listés plus haut se manifestent et se développent en synchronie, c'est-à-dire de manière interdépendante (voir figure 3).

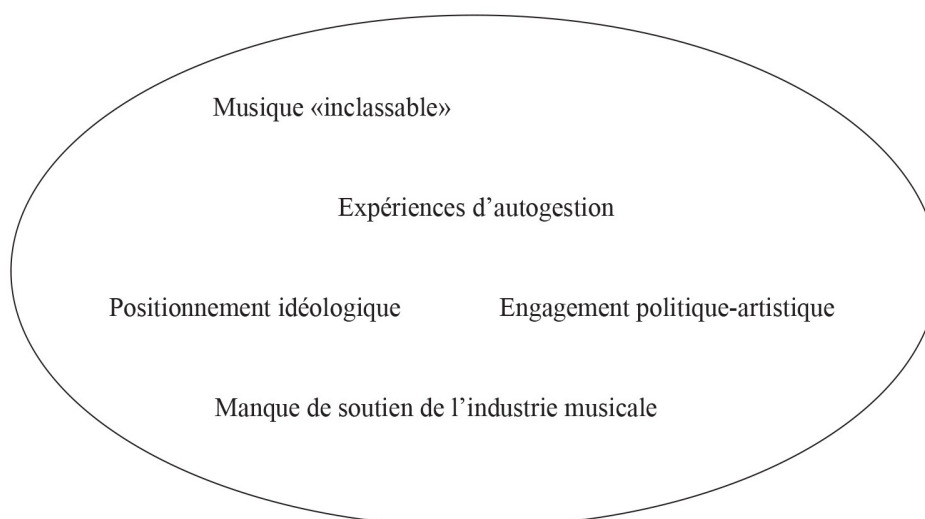


Figure 3. Le « modèle du développement interdépendant » appliqué à la configuration stylistique, idéologique et économique de Henry Cow.

Dans le cadre du modèle interprétatif du développement interdépendant, considérons maintenant les spécificités économiques de *Rock In Opposition*. Les principes de fond des démarches économiques du collectif sont l'autonomie et le partage. Plus bas, j'illustrerai les différentes déclinaisons de ces deux principes dans le « vécu » du collectif ; je peux néanmoins en anticiper ici des caractéristiques de base :

- Autonomie et partage, en effet, sont des mots-clés caractéristiques de l'orientation idéologique qu'on peut attribuer — de façon générale — aux artistes de *Rock In Opposition* ;
- En même temps, il s'agit de principes ayant caractérisé d'une manière ou d'une autre les démarches artistiques des groupes en question avant même la création du collectif ;
- Enfin, il s'agit des principes d'une stratégie de survie, celle qui fit face au désintérêt de l'industrie musicale.

En ayant établi que l'approche économique de *Rock In Opposition* s'inscrit dans un contexte complexe et ramifié, le dernier point évoqué ci-dessus est un bon point de départ pour décrire l'arrière-plan historique de cette approche elle-même.

Plusieurs des artistes de *Rock In Opposition* avaient pu travailler dans le cadre de l'industrie musicale *mainstream*, le cas le plus éclatant étant celui de Henry Cow, qui réalisa trois albums chez Virgin²⁴⁷. Il ne faut pas oublier que Virgin avait été créé en 1972, au moment où le rock expérimental représentait la tendance du moment (surtout dans les différentes déclinaisons du rock progressif) et que le label s'était donné au moins au départ une image de proximité avec le monde de l'expérimentation (en mettant sous contrat des musiciens tels que Faust, Robert Wyatt et Gong). La manière dont Henry Cow, qui à l'époque n'avait pas encore réalisé d'albums, approcha l'univers de l'industrie musicale, témoigne de la précaution, voire de la méfiance du groupe :

Intervieweur : « Vous venez de faire un disque chez Virgin, mais ça fait longtemps que vous jouez, pourquoi pas de disques avant ? [Henry Cow avait été créé en 1968 : leur premier album fut publié cinq ans plus tard, un intervalle très long pour l'époque.] »

Chris Cutler : « Il y a longtemps on a essayé, et puis on a décidé qu'on ne voulait pas le faire ; et puis on n'a pas essayé pendant un an et demi, et puis on l'a fait. »

John Greaves : « On savait comment ça se passait dans l'industrie du disque : avoir des engagements avec une compagnie peut devenir très mauvais. Peut-être Virgin n'est pas comme ça. »

247 Il s'agit des trois premiers albums du groupe : *Leg End* (Virgin, V 2005, 1973), *Unrest* (Virgin, V 2011, 1974) et le déjà cité *In Praise of Learning* (1975), réalisé « en binôme » avec le groupe Slapp Happy.

[...]

Tim Hodgkinson : « Vous avez deux possibilités : ou bien vous restez en marge de tout — méfiance totale — ou bien vous acceptez de vous mouiller un peu, pour voir comment ça se passe. Pendant longtemps, on ne voulait avoir rien à faire avec ce monde-là. »²⁴⁸.

Ces propos prouvent que la méfiance des musiciens en question vis-à-vis de l'industrie musicale ne peut pas être considérée simplement comme le résultat d'une mauvaise expérience (ce qui s'avéra être leur contrat avec Virgin²⁴⁹). Au contraire, le groupe était fort sceptique à propos des engagements avec l'industrie discographique même avant de choisir de « s'y mouiller un peu », et les musiciens avaient déjà fait l'expérience d'une activité totalement marginale (c'est-à-dire autogérée) pendant plusieurs années.

À la lumière de ces considérations, il faudra plutôt interpréter les frictions entre Henry Cow et Virgin comme l'étincelle qui permit au groupe de prendre des décisions plus nettes, en transformant de manière assumée une position préexistante (le scepticisme vis-à-vis de l'industrie musicale) en une démarche systématique (l'autogestion de tous les aspects liés à la vie du groupe).

Le schéma typique des événements qui détruisent des groupes comme nous était déjà bien établi : Virgin Agency était incapable de nous trouver du travail - ce qui, disaient-ils, c'était de notre faute : personne ne voulait de nous - et nous dépensions toutes nos énergies à nous battre avec eux au lieu de chercher nous-mêmes des concerts. Nous nous sommes libérés de Virgin et sommes retournés à l'autosuffisance. Nous sommes devenus notre propre agence, nos propres managers et publicitaires. Nous avons aussi plus ou moins dit au revoir à la Grande-Bretagne (qui ne voulait pas de nous) et nous avons déménagé en tant que groupe de travail sur le continent européen²⁵⁰.

Comme le souligne Chris Cutler dans cet extrait, ainsi que dans la citation qui donne le titre à ce sous-chapitre, l'indépendance est à la fois un choix et une contrainte. Il est un fait que l'industrie musicale — très bien représentée par un label comme Virgin — se lassa rapidement de la « mode » du rock expérimental, et s'orienta vers des investissements plus sûrs, plus rentables et plus faciles. Face à cette situation, un groupe tel que Henry Cow ne pouvait que recourir à la voie de l'indépendance et de l'autogestion, quitte à arrêter d'exister.

248 Interview des membres de Henry Cow par une télévision française (chaîne et intervieweur non mentionnés) en 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=u2wIUw9AW9k>, dernier accès le 20 février 2018 ; je reporte la traduction offerte par l'émission.

249 Virgin ne satisfait pas les attentes de Henry Cow, surtout en termes de promotion, et la scission du contrat engendra des dettes importantes du groupe envers la compagnie. Pour un récit plus détaillé de la relation entre Henry Cow et Virgin, voir Cutler, « A summary economic history of Henry Cow », Cutler (2008 II).

250 Cutler (2008 c), p. 13. Texte original : « The typical pattern of events that destroys groups like us was already entrenched: the Virgin Agency was unable to find us any work — which they said was our fault: nobody wanted us — and we were spending all of our energy fighting with them instead of looking for concerts ourselves. [...] We cut free from Virgin and went *back* [je souligne] to self-sufficiency. We became our own agency, our own managers and publicists. We also more or less said goodbye to Britain (which didn't want us) and relocated as a working band on the mainland of Europe. ».

En même temps, cette contrainte ne fut pas subie, mais plutôt accueillie et vécue comme un choix de la part du groupe : puisqu'ils ne pouvaient pas « fonctionner » selon les mécanismes de l'industrie, ces musiciens voulaient prouver qu'il y avait d'autres « fonctionnements » possibles.

Un processus similaire peut être observé dans l'expérience de Stormy Six, qui, avec d'autres musiciens italiens, créèrent la coopérative *L'Orchestra*, à la fois agence de *booking*, label discographique et communauté de soutien et de promotion mutuelle pour plusieurs artistes liés à une même conception « politique » de la musique. À la différence de Henry Cow, donc, *L'Orchestra* ne représentait pas la démarche indépendante d'un seul groupe, mais elle se configurait comme une structure fédératrice, en anticipant, sous cet aspect, l'un des traits essentiels de *Rock In Opposition*.

En outre, *L'Orchestra* a été un précurseur important aussi du point de vue discographique : en effet, si on revient à Henry Cow, il faut remarquer qu'il y a un intervalle assez important entre le dernier disque de l'époque Virgin (*Concerts*, 1976) et le suivant, *Western Culture* (1979), publié par Broadcast, le label « privé du groupe »²⁵¹ ; entretemps *Rock In Opposition* avait été créé, ainsi que Recommended Records, le label dirigé par Chris Cutler et que l'on peut considérer, au moins pour les premières années de son existence, comme la véritable « facette discographique » de *Rock In Opposition*. En d'autres termes, dans le cas de Stormy Six le groupe avait le plein contrôle de son activité (en termes de production discographique et de diffusion des spectacles) déjà dès 1975, alors que pour les musiciens de Henry Cow on assiste à une période d'attente du côté discographique, même s'ils étaient complètement autonomes en ce qui concerne l'activité live depuis la scission de leur contrat avec Virgin.

4.3.3.2 Autonomie et Partage

J'ai déjà suggéré que les axes de l'économie de *Rock In Opposition* (mais aussi de *L'Orchestra*, de Recommended Records et d'autres labels et organisations liées ou inspirées à ces derniers) étaient l'autonomie et le partage : examinons dans le détail ce qu'impliquent ces deux notions.

251 *Concerts* (Caroline Records, CAD 3002, 1976) fut publié par Caroline Records, un sous-label de Virgin, « réalisés par des artistes de rock progressif et de jazz qui n'avaient pas d'attrait commercial. » (texte original: « specialized in inexpensive Lps by mainly progressive rock and jazz artists that lacked commercial appeal. », https://en.wikipedia.org/wiki/Caroline_Records, dernier accès le 21 février 2018). D'après mes recherches, *Western Culture* (Broadcast, BC1, 1978) est le seul album réalisé par ce label (voir : <http://www.furious.com/perfect/henrycow.html> e t [https://en.wikipedia.org/wiki/Western_Culture_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Western_Culture_(album)), dernier accès le 21 février 2018).

Tout d'abord, l'autonomie répond à l'exigence, de la part des artistes, de contrôler directement les différents aspects de leur activité. L'autonomie se décline donc d'une part en indépendance : les artistes ne doivent pas répondre aux conditions imposées par l'industrie musicale. La voie de l'indépendance correspond à une tendance générale qui se développe à cette époque concernant « les musiciens souhaitant faire autre chose que jouer les simples accompagnateurs ²⁵² ». Comme le remarque Eric Deshayes, en parlant de la scène française post-1968,

La plupart des groupes prennent conscience du phénomène de société que devient la *pop music*, à la fois porteuse d'idées contre culturelles et intriquée dans un système de production et de diffusion de masse. Les uns empruntent les voies du *show business* qui, par définition, considère les musiques populaires comme une activité lucrative. Dans ce contexte d'agitation culturelle généralisée ce sont autant les grandes maisons de disques que les petits labels qui accueillent ces deux tendances, mais au fil de la décennie [les années 1970] ce sont de nouveaux circuits indépendants qui se développent, notamment sous la forme d'associations à but non lucratif, pour produire et diffuser des formes musicales littéralement inédites ²⁵³.

D'autre part, les conditions de l'autonomie sont l'autogestion et la polyvalence : les artistes ne délèguent aucune tâche, pas même les tâches non proprement artistiques (*booking*, relations avec la presse, distribution discographique, etc.). En d'autres termes, le choix de l'autonomie comporte à la fois la liberté de l'indépendance et les responsabilités de l'autogestion.

Ce type d'autonomie pourrait nous rappeler celui évoqué en parlant du modèle entrepreneurial de Zappa (sa *cottage industry*) ; cependant, dans le cas de *Rock In Opposition* et des opérations économiques qu'on peut lui associer, l'individualisme propre à l'approche zappaïenne laisse la place au principe du partage, qui, tout comme celui de l'autonomie, comporte toute une série de déclinaisons. À la différence des relations habituelles entre les labels et les artistes, on assiste à l'abolition des rapports hiérarchiques dans *Rock In Opposition*. Du point de vue économique, cela se traduit en une tendance au collectivisme — sans doute inspirée par les références idéologiques partagées au sein du collectif — pour laquelle les dépenses et les produits sont également répartis parmi les différents membres du collectif lui-même. Le cas le plus frappant de collectivisme, qui précédait déjà la création de *Rock In Opposition*, est encore une fois celui de Henry Cow : dans ce groupe avait été mis en place un système de salaires hebdomadaires également répartis parmi les musiciens et les

252 Eric Deshayes, « Rock expérimental, dix années de disques en France : 1969-1979 », dans Gonin (2014), p. 29.

253 *Ibid.*

techniciens du groupe ²⁵⁴.

Au-delà de la situation particulière et assez exceptionnelle de Henry Cow, cette tendance au collectivisme est présente — parfois de manière moins frappante — dans les différents aspects de l'économie liée à *Rock In Opposition*. Considérons, par exemple, le cas de Recommended Records, le label discographique et de distribution fondé et dirigé par Chris Cutler : du point de vue économique, il s'agit d'une entreprise assez « traditionnelle », avec une forte dimension personnelle concentrée en la figure du chef d'entreprise. Sur le site de Recommended Records, Cutler présente les origines du label de la manière suivante :

ReR a été créé en 1978 par Chris Cutler et Nick Hobbes en tant que label indépendant et service de distribution. L'idée était de trouver et de mettre à disposition des enregistrements provenant du monde entier (publiés par de nombreux labels indépendants et spécialisés, y compris des éditions limitées rares et difficiles à trouver) qui incarnent les travaux les plus intéressants, expérimentaux ou importants dans le domaine musical qui me tenaient à cœur. Il y a donc des prises de position assumées ²⁵⁵.

Cutler ne cache donc pas que le choix des albums à distribuer ou des artistes à produire dépend exclusivement de *ses* propres décisions, basées sur *ses* propres critères de jugement (« It's opinionated »). Cependant, plus bas dans le même texte de présentation, Cutler poursuit ainsi :

Les considérations commerciales ne sont pas prises en compte. Même si nous faisons tout pour le moins cher possible, les musiciens doivent vivre et nous n'allons pas les exploiter : nous voulons plus de musique ; ils ont besoin d'encouragements. Nous essayons d'être une entreprise non commerciale, mais nous ne faisons pas de mauvaises affaires ; nous essayons d'agir comme si le monde était comme il devrait être, mais nous savons comment il est réellement ²⁵⁶.

En effet, même si la position de Cutler au sein de Recommended Records est celle du chef d'entreprise, l'économie du label ne se base pas sur la logique du profit, mais, plutôt, sur celle de l'entraide et de la création d'une communauté (d'artistes et de public). En parlant de Recommended Records, Cutler insiste toujours sur cette dimension communautaire ; c'est le cas, par exemple, de l'extrait d'interview reporté ci-dessous, où il clarifie aussi le lien entre la

254 Voir Cutler (2008 c), p. 13

255 http://www.ermegacorp.com/mm5/merchant.mvc?Store_Code=RM&Screen=ABUS (dernier accès le 22 février 2018). Texte original : « ReR was set up in 1978 by Chris Cutler and Nick Hobbes as an independent label and distribution service. The idea was to find and make available recordings from around the world (on numerous independent and specialist labels, including some rare and hard to find limited editions) which embodied the most interesting, experimental or important work in the musical field I cared about. It's opinionated. ».

256 *Ibid.* Texte original : « Commercial considerations don't get a look in. Although we keep everything as cheap as possible, musicians have to live and we aren't going to squeeze them: We want more music; they need encouragement. We try to be an unbusiness, but we don't do bad business; we try to act as if the world were as it should be, we do know how it is. ».

création du label et l'expérience de *Rock In Opposition* :

[En 1978] Je commençai à penser à notre travail (c'est-à-dire au travail d'Henry Cow, le groupe dans lequel jouait Cutler) d'une manière plus large et je voulus essayer d'aider d'autres personnes qui travaillaient dans le même domaine que nous à trouver leur public, et recommander à notre public les nombreux autres groupes intéressants qui, en raison de la prédominance des maisons de disques britanniques et américaines, n'avaient aucune distribution et donc aucune visibilité en dehors de leurs cercles géographiques immédiats. [...] Quand j'ai créé mon propre label - Re - pour sortir le premier album d'Art Bears, le besoin de distribution correspondait parfaitement au besoin d'un point central de collecte et de distribution pour cette musique en général. Et Henry Cow avait été particulièrement bien placé pour découvrir ce qui se passait, puisque nous avons beaucoup voyagé à travers l'Europe et rencontré beaucoup de groupes intéressants et sérieux qui étaient inconnus même les uns des autres. C'est pourquoi nous avons fondé RIO aussi, pour rassembler ces personnes, pour créer une présence, une visibilité, une communauté afin de ne pas travailler de façon isolée. Recommended a donc non seulement découvert, mais aussi créé pour ainsi dire un genre de musique, la musique « recommandée »²⁵⁷.

Concrètement, le type de contrat signé entre Recommended Records et les artistes produits par le label, établit une relation basique d'entraide entre les deux parties ; plus spécifiquement, on pourrait appeler ce genre d'entraide une forme de *subsistance mutuelle*. Voici (figure 4) le modèle standard de contrat proposé par Recommended Records : il s'agit d'un document récent, mais j'ai toutes les raisons de croire que les conditions contractuelles n'ont pas subi de changements significatifs au cours du temps (« Intervieweur : « Avez-vous changé la politique de ReR concernant la relation entre le label et les artistes au fil des années ? » ; Chris Cutler : « Non. »²⁵⁸).

257 <http://www.ccutler.com/ccutler/>, dernier accès le 4 mai 2016. La citation vient d'une interview de Chris Cutler avec Giuseppe Colli, publiée sur *Blow Up*, juin 1999 : 13. Texte original : « I started to think about our work [*meaning Henry Cow's work, the band Cutler played within*] in a broader way and wanted to try and help other people who were working in the same field as us to find their public, and to recommend to our public the many other interesting groups who, because of the dominance of British and American record companies, had no distribution and therefore no visibility outside their immediate geographical circles. [...] When I set up my own label — Re — to release the first ART BEARS LP, the need for distribution fitted perfectly with the need for some central collection and distribution point for this music in general. And Henry Cow had been in a specially good position to find out what was happening, since we had travelled widely through Europe and had met many interesting and serious groups who were unknown even to one another. That's why we founded RIO too, to bring these people together, to create a presence, a visibility, a community so that we would not be working in isolation. So Recommended not only discovered, but also in a way created a genre — of 'recommended' music. ».

258 Chris Cutler, interview avec l'auteur (2016, voir annexe 2). Texte original : « « Have you changed ReR's policy regarding the relationship between the label and the artists throughout the years? [...] » ; Chris Cutler : « No. ».

ReR AGREEMENT. STANDARD TERMS.

1. Artist supplies recording and CDR master.
2. ReR manufactures, promotes and distributes at ReR's cost¹.
3. ReR pays an artist royalty on SALES of 18% of the Distribution price.²
4. ReR also pays the composer copyrights either DIRECTLY (your choice) or to the appropriate agency at the legally established rate (approx 9.5% of Distribution price at present).
5. Licence is for the world excepting Italy and all formats and for a term of 7 years. Renewal will be automatic unless terminated by the artist in writing giving 6 months notice or if work is out of print for 8 consecutive months or by mutual agreement.
7. Mastertape and any artwork supplied remain property of the artist.
8. Licensor agrees that all copyrights belong to or have been cleared by licensor and that all materials on the CD have been appropriately assigned.

Signed

For ReR

For Hail

Chris Cutler

Susanne Lewis

Dated

1. ReR will also pay any re-mastering costs and cost of artwork preparation.

2. Currently £5 Europe, \$6 USA²

Figure 4. Modèle de contrat proposé par Recommended Records pour la distribution d'un enregistrement.

Le point 2 de ce contrat clarifie que le service offert par Recommended Records se situe essentiellement dans le domaine de la distribution discographique. En effet, même si le label prend en charge le pressage des supports audio, il ne contribue pas aux autres phases de la production proprement dite, à savoir : le suivi artistique (le travail de A&R) et la plupart des tâches liées à la production exécutive (financement des enregistrements, du mixage, du *mastering*, des éléments visuels liés à l'enregistrement, etc.).

Si la musique proposée suscite l'intérêt de Cutler, les musiciens n'ont rien à changer, c'est-à-dire qu'ils gardent le contrôle total des aspects artistiques de leur production ; ils bénéficient d'une meilleure visibilité grâce à la promotion offerte par le label ; ils ont droit à des royalties correspondant à un pourcentage des ventes assez généreux (18%). D'autre part, les artistes doivent prendre en charge la plupart des coûts liés à la production exécutive (notamment les coûts d'enregistrement, de mixage et de *mastering*).

Du côté du label lui-même, les profits de Recommended Records viennent de la vente des enregistrements, au net des royalties et des droits d'auteur payés aux artistes et des frais de pressage et d'envoi. En même temps, le caractère de niche de la grosse majorité du catalogue de Recommended ne permet pas au label de tirer des véritables profits de ces ventes ; au contraire, l'histoire du label (et de Cutler) est celle d'une lutte constante pour la survie financière :

La première règle de Cutler pour l'entrepreneur alternatif est une citation d'Abbie Hoffman : « Le premier devoir d'un révolutionnaire est de survivre ». Au début, il a peut-être pris des risques, en commandant des disques qu'il ne pouvait pas nécessairement payer, et en empruntant 10 000 livres à un ami de sa mère, mais « j'essaie de n'avoir jamais plus de dettes que je ne pourrais régler avec mes propres revenus de concert ». Il a vu trop de gens aller trop loin et ensuite « une faute ou une erreur de calcul de seulement deux pour cent, et vous êtes anéanti ». Il admet que la Megacorp a vu « crise après crise », mais elle a survécu et, comme la musique, elle est « toujours en développement »²⁵⁹.

Le fonctionnement de Recommended Records ne correspond peut-être pas exactement à la définition du collectivisme, cependant il privilégie la dimension d'une communauté où des acteurs différents (les artistes et le label) partagent les dépenses et les profits de façon proportionnée, avec l'objectif de soutenir le projet commun d'une musique alternative.

À son tour, cette dimension de communauté (propre à Recommended Records dans ce cas spécifique et à *Rock In Opposition* de manière générale) implique à la fois le principe de l'inclusion et celui du rayonnement, et donc le concept-clé de *réseau*.

Les musiciens de *Rock In Opposition*, grâce au type de fonctionnement offert par le collectif lui-même et par les autres structures qui en partagent les principes (parmi lesquelles Recommended Records), sont stimulés à collaborer les uns avec les autres sur un plan d'égalité, à partager les compétences, à se sentir les membres d'une collectivité plus vaste que

259 Wright (1995). Texte original : « Cutler's first rule for the alternative entrepreneur is a quote from Abbie Hoffman: 'The first duty of a revolutionary is to survive.' He may have taken risks early on, ordering records that he couldn't necessarily pay for, and borrowing £10,000 from a friend of his mother's, but 'I try never to be in more debt than I could pay off out of my own concert earnings'. He has seen too many people get in too deep and then 'an error or miscalculation of only two per cent, and you're wiped out'. He admits the Megacorp has seen 'crisis after crisis', but it has survived and, like the music, is 'still unfolding and developing'. ».

celle des différents groupes d'appartenance : il y a un sens de « non-exclusivité », de « non-hiérarchie » et d'ouverture qui encourage l'inclusion. Comme l'explique Jean-Paul Ponthot : « De cette grande volonté collective, il restera cette étonnante solidarité et la collaboration éminemment créative des musiciens entre eux dont le plus grand plaisir est d'échanger ensemble, multipliant les voies de traverses par leur histoire et leur cheminement respectifs. ²⁶⁰ ».

D'autre part, l'appartenance à une communauté de ce type laisse beaucoup de liberté aux membres : il n'y a aucun règlement formel à respecter pour être dans *Rock In Opposition*, et les contrats chez Recommended Records (et d'autres labels affines) ne stipulent des obligations entre les différentes parties que sur la base d'enregistrements individuels. Cette liberté encourage plusieurs des acteurs en question à faire « rayonner » l'expérience du collectif au-delà du collectif lui-même : par « rayonnement » j'entends le développement de situations socio-économiques analogues à *Rock In Opposition* dans d'autres contextes géographiques ou après la période d'existence du collectif.

Le rayonnement du réseau inauguré par *Rock In Opposition* peut être observé essentiellement à deux niveaux : celui des festivals et des scènes locales créés sur l'exemple des festivals de *Rock In Opposition* (et souvent grâce à l'initiative des musiciens ayant participé à l'aventure du collectif) ; et celui des nombreux labels de production ou de distribution discographique organisés de manière similaire à Recommended Records. Si, d'une part, les festivals arrivent à constituer un véritable circuit pour le rock expérimental et pour plusieurs expressions musicales *underground*, d'autre part les différents labels ne sont pas en concurrence les uns avec les autres, car chacun d'entre eux contribue à rendre le marché de la musique en question plus riche et plus accessible à la fois pour les artistes et pour le public. C'est pour cette raison que le rayonnement doit être considéré comme une caractéristique du réseau créé à partir de *Rock In Opposition* : le rayonnement est le principe grâce auquel le réseau s'agrandit, mais il n'est pas synonyme de dispersion, car il ne contredit pas la nature inclusive du réseau.

Parmi les festivals et les scènes « historiques » du circuit, encore actives de nos jours, on peut citer le festival Mimi, organisé depuis 1985 par Ferdinand Richard (ex-membre d'Etron Fou Leloublan), le Festival International de Musiques Actuelles de Victoriaville (Québec), le Taktlos Festival de Zurich, la salle de l'Area Sismica (à Forlì, en Italie), ou encore l'association Inouï Productions, déjà citée, qui fonctionne elle aussi comme un collectif et qui anime entre autres la programmation des Hauts Plateaux (salle avignonnaise) ²⁶¹.

260 Ponthot, « 6ème volet. Les années 70. L'éclatement des genres. Une nouvelle donnée économique. », p. 21.

261 <http://www.festivalmimi.com>, <http://www.fimav.qc.ca/en/>, <http://www.taktlos.com>,

Quant à la production et à la distribution discographique, il faut souligner que Recommended Records inaugura encore dans les années 1980 une politique de « décentralisation » avec toute une série de compagnies « sœurs » et de branches locales, tels que RecRec (Suisse), AYAA (France), Locus Solus (Japon) : chacun de ces labels avait une marge de liberté très importante vis-à-vis de la compagnie de Cutler. En plus, plusieurs labels se créèrent parallèlement à Recommended Records, mais en partageant sa ligne esthétique et — de façon générale — son organisation pratique : parmi les plus importants, on rappellera Cuneiform Records (États Unis), Muséa (France), Crammed Records (Belgique, créé par Marc Hollander, leader d'Aksak Maboul), (Italie).

4.3.3.3 Production, distribution, diffusion : une économie de subsistance

On peut affirmer que le réseau décrit ci-dessus, dont *Rock In Opposition* constitue le point de départ, est l'élément ayant assuré — grâce à sa nature inclusive et à son rayonnement — l'existence de toute une production musicale qui n'aurait pas pu « survivre » aux évolutions de l'industrie musicale *mainstream* si elle n'en était pas sortie. Pour mieux comprendre l'économie de cet « écosystème musical alternatif » (à celui du *mainstream*), le mot-clé est justement celui de *survie*, ou, encore mieux, de *subsistance*. En d'autres termes, grâce au réseau, la plupart des acteurs en question (artistes, producteurs, responsables des programmations etc.) ont trouvé les moyens pour assurer une continuité de leurs activités au cours du temps, mais il s'agit d'une économie où les profits sont minuscules et doivent être réinvestis rapidement pour assurer le maintien des activités elles-mêmes. Avec le souci de la survie toujours présent, la marge d'expansion des affaires est très réduite et la prise de risques dans les investissements est considérable, sans compter le nombre de sacrifices (de temps et d'argent surtout) demandés aux musiciens, aux producteurs et aux programmeurs pour qu'ils puissent continuer à jouer, à réaliser et à distribuer des disques, à organiser des concerts, etc.

En ce qui concerne la production discographique, généralement les différents labels du réseau fonctionnent de manière analogue à Recommended Records²⁶². Les artistes sont engagés sur la base d'enregistrements individuels. Dans le cas typique, l'artiste propose un album inédit au label : si celui-ci décide de le produire, un contrat est signé pour le pressage, la distribution et la publicité relative à *cet* album uniquement. Ce genre de contrats laisse aux

<http://www.areasismica.it>, <http://www.collectif-inoui.org>, dernier accès le 14 mars 2018.

262 Pour plus de détails relatifs au fonctionnement des labels Cuneiform et Muséa, voir les interviews aux respectifs créateurs d'entreprise, Steve Feigenbaum et Bernard Gueffier (annexes 4 et 5).

musiciens à la fois une grande liberté artistique et des grandes responsabilités : les labels intervenant surtout dans la phase de la distribution, ce sont les musiciens qui se chargent des aspects artistiques, mais aussi financiers et organisationnels, de la production.

Si, du point de vue du profit, cette configuration du rapport entre les artistes et les labels pourrait sembler désavantageux pour les premiers, il faut tenir compte de plusieurs circonstances : les artistes en question n'ont pas beaucoup d'autres choix, puisque ils ne suscitent pas l'intérêt de l'industrie musicale *mainstream* et que l'autoproduction totale (incluant aussi la distribution) leur coûterait encore plus chère et serait moins efficace en termes d'accès au public ; les labels, de leur côté, ne font pas de la spéculation mais privilégient la logique de l'entraide avec les artistes, avec lesquels ils partagent la « mission » de faire connaître un répertoire alternatif et une conception alternative de la musique, comme on a pu l'observer pour Recommended Records.

La plupart des labels en question (notamment les plus anciens, tels que Recommended Records, Cuneiform et Muséa) sont nés d'abord en tant que services de distribution, et ils ne se sont lancés qu'ensuite dans la production : cette configuration a un lien très fort avec l'histoire de l'univers musical traité ici ²⁶³. En effet, si la production de cette musique est ancrée dans l'initiative individuelle des artistes et des groupes, de son côté la distribution discographique est la manifestation la plus concrète (et la plus persistante) du réseau inauguré par *Rock In Opposition*. On pourrait dire que le réseau lui-même a pu exister pendant une quarantaine d'années surtout grâce à ce type de distribution. Considérons, encore une fois, l'exemple de Recommended Records : le producteur (Cutler) *recommande* aux clients tel ou tel autre disque sur la base de l'historique de leurs achats (« si tu as aimé cet album, probablement tu seras aussi intéressé par celui-ci ») ; chaque sortie discographique est accompagnée d'une description (rédigée par Cutler) expliquant *pourquoi* elle peut intéresser le public du label. Tout cela crée un rapport de proximité et d'accessibilité avec le public, qui se sent pratiquement « membre » de la communauté des artistes et des producteurs, et non simplement client.

Quant à la diffusion des spectacles des artistes liés à *Rock In Opposition*, pendant longtemps elle a été assurée par le réseau des salles de concerts et des festivals évoqués plus haut. Il faut souligner que la programmation — voire la création — de ces lieux et de ces festivals est souvent animée par d'anciens membres du collectif, ou bien par des *aficionados* de *Rock In Opposition* : comme pour la distribution et la production discographique, donc, la

263 Voir Deshayes (2014), p. 43-47 : ici, l'auteur traite du développement des nombreux labels indépendants français actifs dans le domaine du rock expérimental à partir du milieu des années 1970, en soulignant qu'une tendance commune à tous ces labels était le fait de cumuler les tâches de l'auto-production et celles de l'auto-distribution.

diffusion du spectacle vivant est moins motivée dans ce milieu par le profit économique que par la volonté de maintenir une présence musicale alternative. Le « côté pile » de ce type de diffusion est représenté par les ressources financières très réduites, demandant beaucoup de sacrifices aux différents acteurs de cette économie (notamment aux artistes et aux diffuseurs) : il s'agit d'une économie très vulnérable du spectacle vivant, car son équilibre n'a pas une base solide de ressources financières pouvant circuler de manière stable, mais il dépend des efforts (souvent de la bonne volonté) de chacun.

Il est délicat de parler de « crise économique » pour le rock expérimental lié à *Rock In Opposition* : dans un certain sens, une condition de crise « constante » peut être considérée comme un trait endémique de cette musique (encore en 1977, Tim Hodgkinson disait, en parlant de Henry Cow, que le groupe passait « d'une crise financière à l'autre ²⁶⁴ »). D'autre part, le réseau de diffusion décrit plus haut a permis aux musiciens qui en faisaient partie de mener une activité régulière pendant longtemps, et donc de « survivre ». La véritable crise de cette musique, due à l'érosion progressive du réseau de diffusion et au collapsus du marché discographique, est un phénomène relativement récent, duquel je discuterai ultérieurement. Cependant, déjà au lendemain de l'aventure de *Rock In Opposition*, certaines des tendances qui sont devenues évidentes aujourd'hui étaient apparues ²⁶⁵.

De plus en plus, la pénurie de ressources poussa les artistes à privilégier des projets « légers » du point de vue logistique et organisationnel : des formations réduites, avec des répertoires demandant peu de travail de préparation (on assiste, notamment, à une prolifération de projets éphémères d'improvisation libre, relativement faciles à monter et à diffuser). Ces projets ne sont pas moins expérimentaux que ceux réalisés par les mêmes musiciens dans les années 1970, cependant il devint presque impensable, à partir des années 1980, de reproduire le format de groupes tels que Henry Cow ou Stormy Six (formations importantes en nombre de musiciens, répertoires amples et complexes, projets artistiques prévus sur plusieurs années, etc.).

Pour conclure, je crois qu'il faut considérer comme semi-professionnelles les différentes activités liées à cette économie de subsistance. J'ai essayé de montrer que dans la plupart des cas le maintien du réseau est, pour les artistes et les autres travailleurs de ce milieu, plus important que le fait d'obtenir des revenus réguliers de leurs activités, et que les

264 Lindsay Cooper *et al.*, « Henry Cow Interview: Sweden 1977 », interviewer non nommé du magazine d'étudiants *Resignation*, inclus dans le livret de *Concerts*, Broadcast Records, 1976 (réédition par ESD, 1995).

265 Voir, à ce propos, Alessandro Achilli, Paolo Chang et Riccardo Pioli, « Contributi ad una discussione sull'organizzazione di festival e concerti di “musiche eterodosse”: circolazione e circuiti, “regole del gioco” ed esclusiva... », dans *Musiche*, Été/Hiver 1992 : 13. Les auteurs de cet article dénoncent avec une grande précision et lucidité les problèmes qui devaient être à l'origine du collapse de tout un système de diffusion des musiques « non orthodoxes » quelques années plus tard.

investissements de ces artistes et travailleurs ont souvent comme résultat de « perdre » plutôt que de gagner. Si, d'une part, les compétences mises en œuvre sont tout à fait professionnelles, d'autre part elles ne peuvent pas garantir une stabilité économique aux personnes travaillant dans ce milieu.

4.3.3.4 Le lien entre l'économie et le public à partir de *Rock In Opposition*

J'ai donc montré que l'économie de la musique issue de l'expérience de *Rock In Opposition* est axée sur un fonctionnement en réseau. Je vais à présent résumer les caractéristiques principales de ce réseau. Tout d'abord, il concrétise les deux principes de l'autonomie et du partage, défendus par les différents acteurs de ce milieu. Deuxièmement, le réseau est un système de subsistance économique qui existe grâce à la motivation des différents acteurs, et il est donc caractérisé par des pratiques semi-professionnelles. Enfin, le réseau peut être considéré comme une économie alternative à part entière, car son objectif est celui de gérer toutes les tâches d'un système économique lié à la musique (notamment la production et la distribution discographique, ainsi que la diffusion des spectacles).

L'idée de créer une économie alternative est très répandue entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 dans le milieu des musiques actuelles : les manifestations les plus connues de cette idée sont celles liées au punk, à ce qu'on appelle la philosophie du *Do It Yourself* (ou D.I.Y.) et à des labels tels que Rough Trade. Chris Cutler lui-même, en parlant de Recommended Records, reconnaît le rôle joué par le punk dans ce tournant historique : « c'était l'époque où le punk avait soufflé de l'air frais dans le marécage du rock mainstream et avait jeté les bases d'une grande explosion d'autonomie, d'expériences musicales, et des disques indépendants et autoproduits. ²⁶⁶ ».

Comme dans le cas du punk, la proximité entre les artistes, les médiateurs et le public crée un sentiment de communauté : tous ces acteurs participent à la création et au maintien de l'économie alternative en question. Cutler arrive à soutenir que le fonctionnement de ce réseau, et notamment son système de médiation et de communication avec le public, crée un véritable genre musical, la « musique recommandée » (voir la citation reportée plus haut : note 257).

Cette « musique recommandée » — si l'on veut reprendre l'expression de Cutler — partage

²⁶⁶ <http://www.ccutler.com/ccutler/>, dernier accès le 20 mars 2018. La citation vient d'une interview de Chris Cutler avec Giuseppe Colli, dans *Blow Up*, juin 1999 : 13. Texte original : « this was the time when punk had blown fresh air into the stale pool of mainstream rock and had laid the foundation for a great explosion of autonomy, musical experiment and the foundation of independent and self produced records ».

avec le punk surtout la dimension de l'indépendance. Cependant, l'existence du réseau issu de *Rock In Opposition* est beaucoup plus liée à une continuité de pratiques expérimentales qu'à des traits identitaires (idéologiques, visuels, stylistiques) bien reconnaissables :

Le fil conducteur, je suppose, est qu'aucun d'entre nous ne travaille dans le vide — nous contribuons à un corpus de travail, comme si nous constituions une communauté d'idées non structurée. Cela signifie que nous ne nous positionnons pas seulement au sein d'une communauté active, identifiée par une tendance musicale, mais que nous aidons aussi à créer cette communauté et à définir cette tendance. (...) Si je devais en dire plus, je dirais que la qualité et l'imagination sont les attributs les plus importants qu'ils partagent tous ²⁶⁷.

Comme je l'ai montré plus haut en parlant des aspects sociologiques liés à *Rock In Opposition*, il est vrai qu'une cohésion communautaire entre les artistes, les médiateurs et le public se crée dans ce milieu, aussi du point de vue des relations économiques. D'autre part, cette communauté reste d'une certaine manière « invisible », car l'intérêt pour des pratiques musicales expérimentales, donc diversifiées, laisse au second plan la recherche de traits identitaires « tape-à-l'oeil ».

À ce propos, j'aimerais conclure ce chapitre en illustrant le cas de la revue italienne auto-produite *Musiche*, publiée à une fréquence irrégulière de 1988 à 1997. La rédaction de *Musiche* est constituée au départ par trois journalistes encore non professionnels, Alessandro Achilli, Paolo Chang et Riccardo Pioli, dont les fréquentations musicales étaient strictement liées à *Rock In Opposition* et en général à l'expérimentation des années 1970. Le titre lui-même de la revue — « musiques », au pluriel et sans autres attributions — est une véritable note d'intentions :

Comme l'exprimait immédiatement le choix du pluriel dans le titre, notre volonté n'a jamais été celle de nous concentrer « de manière rigoureuse sur les musiques de recherche », à moins de considérer comme de rigoureuses musiques de recherche non seulement celles hétérodoxes, innovantes, non académiques que nous privilégions, mais aussi les disques du label ÉL, Värttinä et le bhangra, Alice e Arigliano, Bonzo Dog Band, Jefferson Airplane, Dan Hicks et Frank Chickens, les chansons de Trenet et de BB, les musiques des films Disney... [...] Enfin, même si tout le monde ne s'en rendait pas compte (et si certains nous le reprochaient), *Musiche* n'était pas consacrée à un seul genre musical ou à un domaine stylistique spécifique, mais se caractérisait par

267 <http://www.ccutler.com/ccutler/>, dernier accès le 20 mars 2018. La citation vient d'une interview de Chris Cutler avec Jason Gross, publiée sur la revue online *Perfect Sound Forever*, mars 1997 (voir aussi le site de la revue (<http://www.furious.com/perfect/>, dernier accès le 20 mars 2018). Texte original : « The thread, i suppose, is that none of us works in a vacuum - we are contributing to a body of work, as if we constituted a loose community of ideas. This means that we not only position ourselves within an active community, identified by a musical tendency, but also help to create that community and define that tendency. [...] If I had to say more it would be that I think quality and imagination are the most important qualities they all share. ».

une façon spécifique de traiter les thématiques, par l'effort de les mettre en relation, de trouver des points de contact entre elles, en examinant non seulement ce qui sortait des enceintes mais aussi ce qui était autour : des modalités de production et de gestion jusqu'aux implications sociales et politiques ²⁶⁸.

Il est intéressant de voir que, comme Cutler parlant de Recommended Records, les rédacteurs de *Musiche* (des acteurs du réseau issu de *Rock In Opposition*) défendent eux aussi la différenciation et la variété à la fois de leur champ d'intérêts et de leur approche, de même qu'ils revendiquent un rôle de fédérateurs du réseau lui-même :

En outre *Musiche*, en tendance inverse à ce qui se faisait ailleurs, attribua tout de suite beaucoup d'espace aux critiques des concerts et des festivals, au moment où les lieux de la musique étaient en train de changer — un phénomène qui allait s'accroître dans les années 1990 : sauf à des rares exceptions, les choses les plus stimulantes n'étaient désormais plus programmées dans les théâtres et dans les salles de concert mais dans des petits clubs ou des centres sociaux, et de plus en plus hors des grands centres urbains, grâce à des petites organisations passionnées et actives. Dans ce contexte notre rôle ne fut pas du tout secondaire, car on contribua à développer un nouveau public en faisant le lien parmi des réalités parfois éloignées les unes des autres, qui re-dessinèrent la géographie musicale de la presque-île ²⁶⁹.

4.4 Le rock expérimental à l'heure actuelle : un héritage en péril

Au-delà des spécificités liées aux cas individuels, il est possible de tracer un lien de

268 Alessandro Achilli, Paolo Chang et Riccardo Pioli, « *Musiche* (1988-1997) », interview inédite réalisée par Maurizio Inchingoli, 2018. Texte original : « Come esprimeva già la scelta del plurale nella testata, non è mai stata nostra intenzione concentrarci «in modo rigoroso sulle musiche di ricerca», a meno di non considerare rigorose musiche di ricerca non solo quelle eterodosse, innovative, non accademiche che privilegiavamo ma anche i dischi ÉL, le Värttinä e il bhangra, Alice e Arigliano, la Bonzo Dog Band e i Jefferson Airplane, Dan Hicks e le Frank Chickens, le canzoni di Trenet e di BB, le musiche dei film di Disney... [...] Insomma, anche se non tutti se ne rendevano conto (o, per converso, c'era chi invece ce lo rimproverava), *Musiche* non era devota a un singolo genere musicale o a una specifica area stilistica ma si caratterizzava per l'approccio ai temi, per il tentativo di metterli in connessione, di trovare punti di contatto, indagando non soltanto quanto usciva dalle casse dello stereo ma anche ciò che vi girava intorno, dalle modalità di produzione e di gestione fino alle implicazioni sociali e politiche. ».

269 *Ibid.* Texte original : « Fra l'altro *Musiche*, in controtendenza rispetto a quanto avveniva altrove, diede subito molto spazio alle recensioni di concerti e festival, proprio mentre cominciavano a cambiare i luoghi della musica, fenomeno che sarebbe poi dilagato negli anni novanta: salvo rare eccezioni, le cose più stimolanti andavano ormai in scena non più nei teatri e nelle sale da concerto ma in piccoli club o centri sociali e con crescente frequenza in provincia, per merito di piccole realtà appassionate e laboriose. In quel contesto il nostro ruolo fu tutt'altro che secondario, contribuendo a far crescere un nuovo pubblico e mettendo in connessione realtà anche distanti tra loro, che ridisegnarono la geografia musicale della penisola. ». Pour plus de détails autour de *Musiche* voir le témoignage d'un des rédacteurs de la revue, Alessandro Achilli, sur <https://www.raiplayradio.it/audio/2018/05/BATTITI---Canzoni-eterodosse-fa42588c-b5f4-4fc9-ab55-eae5239fe699.html> (dernier accès le 24 juin 2018).

continuité entre les artistes de rock expérimental mentionnés précédemment et un certain nombre de musiciens d'une ou deux générations plus jeunes, qui sont actifs actuellement. Cette continuité concerne sans doute l'approche artistique des musiciens eux-mêmes, mais on peut observer que le milieu du rock expérimental décrit dans les pages précédentes a évolué lui aussi, en ce qui concerne ses aspects socio-économiques, de manière linéaire. Le récit de la situation socio-économique actuelle, relative au rock expérimental « héritier » de *Rock In Opposition* et — dans une certaine mesure — de Zappa, aura donc pour objectif d'analyser cette évolution (voire cette dérive) des tendances déjà observées auparavant.

4.4.1 La diaspora d'une tradition

Considérons le catalogue du label italien Altrack Productions, fondé en 2005 et explicitement consacré au rock expérimental (« l'objectif [...] du label est de produire, promouvoir et proposer ce qu'il y a de mieux dans l'offre de l'underground (d'Italie et d'ailleurs) en allant de l'expérimentation à l'avant-jazz, des héritiers de RIO à la musique savante contemporaine.²⁷⁰ ») : en moins de quinze ans d'activité, le label a produit des groupes et des artistes représentant les nationalités les plus diversifiées (parmi lesquelles la Biélorussie, la Mongolie, l'Argentine). L'activité des labels tels que Altrack montre que le rock expérimental ne manque pas de nouvelles recrues ; malgré cela, les contacts et les rencontres pour le public du rock expérimental sont de plus en plus confinés dans les espaces virtuels des blogs, des mailing lists, des *fanpages* de Facebook²⁷¹ : en naviguant dans ces « courants numériques », on ressent l'impression d'être face à un public très réduit, mais en même temps très dispersé du point de vue géographique.

L'image de la diaspora me semble donc très appropriée pour décrire la communauté actuellement liée au rock expérimental. En effet, il s'agit d'une minorité — d'artistes et d'auditeurs — éparpillée aux quatre coins du monde. Les points d'ancrage identitaires de cette communauté sont constitués essentiellement par la production discographique (d'où l'importance de l'activité exercée par les labels tels que Altrack) et par les « espaces virtuels »

270 <http://www.altrack.it>, dernier accès le 28 mars 2018. Texte original : « Obiettivo [...] dell'etichetta è quello di produrre, promuovere e proporre in varie forme quanto di meglio l'underground musicale italiano (ma non solo) ha da offrire, dalla sperimentazione all'avant-jazz, dagli eredi del RIO alla colta contemporanea. ».

271 Quelques exemples : <https://www.facebook.com/groups/309238555789909/>, <https://www.facebook.com/groups/2204426972/>, <http://www.cloudsandclocks.net>, <http://www.hibou-anemone-bear.com>, <https://canterburyscene.wordpress.com>, <http://progarchives.com/subgenre.asp?style=36>.
Dernier accès le 28 mars 2018.

mentionnés plus haut : en d'autres termes, un corpus d'artefacts et un réseau de communication permet aux membres de cette communauté minoritaire de maintenir un certain sens d'appartenance. Cependant, les circonstances socio-économiques actuelles, liées en général au monde de la musique et en particulier à l'évolution du rock expérimental et de son milieu, font que ce sens d'appartenance lui-même est de plus en plus « vidé » de son contenu, au point qu'il devient de plus en plus difficile de défendre l'idée d'une véritable communauté.

En ce qui concerne les artistes, on peut remarquer une attitude qui a déjà été soulignée en parlant de Zappa et de *Rock In Opposition*, à savoir : l'intérêt porté au contenu strictement musical de leur propre activité, qui s'accompagne d'un relatif manque d'intérêt pour tout ce qui est perçu comme « accessoire » à ce contenu-même (« maquillage médiatique », codes vestimentaires et comportementaux, jargon, idéologies de façade, etc.). Ainsi persiste donc le paradoxe d'un trait bien défini (le « focus sur le contenu ») qui efface la « visibilité sociale » de ces artistes, car il laisse de côté les attributs permettant une identification sociale claire et simple.

En plus, même si les musiciens de rock expérimental d'aujourd'hui ont une approche artistique similaire à ceux d'il y a trente ans, il est difficile d'établir si cela correspond à une véritable *tradition*. Le groupe italien Yugen (dont le premier album date de 2006) est souvent étiqueté comme « appartenant à la tendance *RIO* » (le nom du collectif étant utilisé comme catégorie stylistique) ; pourtant, voici le témoignage de Francesco Zago, créateur du projet Yugen et compositeur des musiques du groupe, concernant son expérience avec la musique de *Rock In Opposition* : « Quand j'ai commencé à écrire pour Yugen, en 2004-2005, j'avais très peu écouté ce répertoire : j'avais écouté un peu Stormy Six, je n'avais jamais entendu Univers Zero, je connaissais un peu Henry Cow, mais pratiquement rien d'autre. ²⁷² ».

Du côté du public, par contre, la conscience d'une tradition semble être beaucoup plus présente : l'utilisation de l'étiquette « rock in opposition » pour des artistes qui n'ont pas forcément beaucoup de liens avec le collectif originel en est une preuve. Ce sens de la tradition prend souvent les tournures d'une véritable érudition. Il suffit une visite rapide des sites cités à la note 271 pour se rendre compte de cette dernière affirmation : le public qui fréquente ces sites et qui écoute ces musiques est un public de collectionneurs de disques, dont les connaissances encyclopédiques sont souvent accompagnées d'un sens général de nostalgie. En d'autres termes, on a l'impression que les modèles artistiques de référence pour ce public soient toujours dans un passé plus ou moins idéalisé qui constitue le critère de jugement et le terme de comparaison pour la production actuelle.

Malgré le manque de données statistiques permettant de mesurer le vieillissement et la

²⁷² Francesco Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

décroissance de ce public (des aspects qui — au moins empiriquement — paraissent assez indéniables), le fait que le sens d'une tradition soit vécu surtout en des termes de nostalgie et d'érudition fait de ce public un acteur peu dynamique du point de vue social. Pour le public — à la différence des artistes — on peut donc justifier l'existence de traits identitaires assez précis, surtout du point de vue des pratiques (collectionnisme, fréquentation des blogs et des sites consacrés à des musiques spécifiques, etc.), mais ces traits ne suffisent pas à créer un sens d'appartenance ni un dynamisme social qui puisse aller au-delà du simple loisir.

Un des mots-clés que j'ai utilisé en parlant de *Rock In Opposition* est celui de réseau, qui indique à la fois la présence d'une communauté s'identifiant à une musique mais aussi les mécanismes et les structures permettant à cette communauté d'exister. Au contraire, le rock expérimental d'aujourd'hui, héritier plus ou moins conscient de l'expérience de *Rock In Opposition*, n'a plus cette dimension du réseau, et se caractérise beaucoup plus — du point de vue sociologique au moins — par une multiplicité de parcours individuels isolés. Avant de décrire l'« érosion » du réseau et ses raisons, il est important de souligner que les parcours individuels évoqués ci-dessus ne doivent pas être confondus avec le type d'individualisme exemplifié par Zappa.

Le positionnement isolé de Zappa était le résultat de ses *choix*, et son individualisme contribuait aussi à mieux encadrer son « personnage » (correspondant au type de l'*outsider*), mais Zappa opérait dans un contexte socio-économique où sa *présence* n'était pas mise en cause, tout comme la possibilité pour lui d'accéder à *son* public (même si la réception et l'interprétation de la musique de Zappa de la part du public n'allaient pas sans « malentendus »). Tout en agissant « en solitaire », avec une approche donc très différente de celle de *Rock In Opposition*, Zappa aussi pouvait compter sur l'existence d'un réseau — de distribution, de diffusion, de communication — lui permettant d'être reconnu. Au contraire, l'individualisme qui caractérise le milieu actuel du rock expérimental est beaucoup moins lié à des choix assumés et beaucoup plus à l'érosion du réseau déjà citée.

D'une part, les artistes de rock expérimental d'aujourd'hui ne peuvent pas s'appuyer sur une structure fédératrice telle que l'était le collectif de *Rock In Opposition* ; d'autre part, si l'un de ces artistes voulait suivre un parcours entrepreneurial « à la Zappa », les mécanismes de la filière musicale actuelle lui rendraient la tâche beaucoup plus difficile qu'il y a quelques dizaines d'années. Ce dernier point — les changements dans la filière musicale liée au rock expérimental — fera l'objet du chapitre 4.4.2 ; à présent, je décrirai l'érosion du réseau constitué à partir de *Rock In Opposition* et les conséquences que cela a engendré pour le rock expérimental actuel du point de vue sociologique.

Rock In Opposition avait été le point de départ d'un élan fédérateur unissant la diffusion des concerts et la distribution discographique (avec Recommended Records et les autres labels ou compagnies de distribution « sœurs ») : il s'agissait d'un élan transnational (bien qu'inspiré d'expériences plus circonscrites, comme celle de la coopérative *L'Orchestra* pour l'Italie) qui, grâce à son caractère inclusif et au principe du partage, avait un grand potentiel de rayonnement. Ce dernier peut être mesuré au fait que les activités des musiciens (production discographique et diffusion) pouvaient bénéficier d'une certaine stabilité, mais aussi au fait qu'il existait un lien stable entre les artistes, les médiateurs et le public : en d'autres termes, il y avait une communauté dynamique et avec un potentiel d'expansion.

Le partage d'un projet qui essayait de mettre en pratique des données idéologiques de fond, ce que j'ai défini comme le « laboratoire d'une utopie sociale », fut un important facteur ayant assuré le fonctionnement de ce réseau. L'époque de la musique engagée politiquement est passée depuis longtemps, souvent en relation avec les choix de « désengagement » opérés par les mêmes partis et par les mêmes organisations qui l'avaient soutenue. Cela dit, on peut supposer que les positions idéologiques des musiciens actuels parcourant un chemin d'expérimentations similaire à celui des artistes de *Rock In Opposition*, sont les mêmes que celles de leurs « prédécesseurs » ; cependant, les aspects les plus concrets du « laboratoire » ont été perdus au cours du temps.

La distribution discographique est probablement la seule activité du réseau qui — tout en tenant compte de la crise du marché discographique ayant frappé toutes les filières — s'est maintenue avec une certaine stabilité : la création d'un label tel qu'Altrock en 2006 en est une preuve ; de plus, plusieurs des labels « historiques » (Recommended, Cuneiform, Muséa) existent toujours et entretiennent des liens réciproques et des collaborations (par exemple, le catalogue d'Altrock bénéficie de la distribution de Wayside Music, le service de distribution de Cuneiform). C'est du côté de la diffusion qu'il faudra chercher les traces les plus évidentes de l'érosion du réseau.

Il faut insister sur le caractère transnational du projet originel de *Rock In Opposition* : du point de vue de la diffusion, l'organisation des festivals de *Rock In Opposition* dans différents pays permettait de promouvoir non seulement un certain nombre d'artistes, mais aussi une conception précise de la musique et de son rôle dans la société, ceci à une échelle européenne. Dans ce sens, il s'agissait d'un projet favorisant la cohésion sociale — entre artistes, médiateurs et public — selon des pratiques et des idéaux bien définis. Au contraire, aujourd'hui les espaces de diffusion héritiers de l'expérience de *Rock In Opposition* manquent d'un projet commun et unitaire, et ne peuvent donc pas atteindre le même niveau de cohésion

sociale.

En effet, le côté transnational du collectif originel a laissé la place à une dimension plus locale. D'une part un petit nombre de festivals et de lieux fondés dans les années 1980 « résistent » encore de nos jours (souvent grâce aux convictions et aux efforts des organisateurs) : je pense par exemple au festival Mimi, à Marseille. D'autre part, certaines réalités plus récentes s'inspirent de manière plus ou moins explicite de l'esprit de *Rock In Opposition*, telle la saison de concerts *Alterazioni*, dans la région de Milan ²⁷³. Souvent pour des raisons pratiques (généralement d'ordre budgétaire) la difficulté principale rencontrée par ces festivals et par ces lieux est la survie, ce qui leur empêche d'envisager un rayonnement allant au-delà de la dimension locale.

4.4.2 L'économie du rock expérimental d'aujourd'hui : une musique à la dérive

L'économie du rock expérimental d'aujourd'hui est bien représentée par l'image de la dérive : face à un environnement économique qui a beaucoup changé au cours des décennies, en devenant de moins en moins accessible aux acteurs du rock expérimental, ces derniers n'ont pas modifié de manière substantielle leurs stratégies de survie. Au contraire, les tendances relatives à la distribution et à la diffusion des musiques héritières de *Rock In Opposition* (voir chapitre 4.3.3.3), qui avaient commencé à se développer déjà à partir des années 1980, ont atteint aujourd'hui le stade de véritable condition endémique pour le rock expérimental : si jadis elles symbolisaient la lutte d'un univers artistique pour sa propre survie, aujourd'hui elles en représentent de plus en plus la ghettoïsation.

En ce qui concerne la diffusion des concerts de rock expérimental, j'ai montré que le manque d'une coordination transnationale a produit une série d'initiatives et de réalités locales déliées les unes des autres. Or, la condition d'existence des groupes de *Rock In Opposition* et de leurs héritiers, dans les années 1980 et 1990, était justement la présence d'un circuit organique de salles, de festivals, de « rendez-vous » ; la dispersion de ce circuit en une série d'évènements locaux sans calendrier stable rend plus difficile l'organisation de tournées rentables pour les artistes d'aujourd'hui qui poursuivent de manière plus ou moins consciente l'expérience de *Rock In Opposition*.

Toutefois, l'absence d'un élan commun transnational n'est pas le plus grand obstacle pour la diffusion du rock expérimental. En effet, le problème principal des salles et des

273 <https://www.facebook.com/AlterazioniRassegna/>, dernier accès le 6 avril 2018.

programmations consacrées à cette musique n'est pas le fait d'être des réalités locales, mais il correspond plutôt à la menace de plus en plus concrète de devoir cesser les activités en raison des financements insuffisants. Prenons le cas du festival Mimi, une véritable « institution » dans ce domaine. Le responsable du festival, Ferdinand Richard, essaie de ne pas perdre son enthousiasme en décrivant la situation qui a forcé les organisateurs du festival à trouver un nouveau site :

Après seize années de symbiose quasi-parfaite entre le Festival MIMI, l'Hôpital Caroline, et les puffins cendrés, l'esquif d'amour vient presque de sombrer par le fond, suite à un mauvais coup de tabac. La DRAC et la Ville de Marseille réduisent chacune de 20 000 euros leur aide habituelle à l'association A.M.I., soit un petit moins de quarante mille qui ne fait pas du tout rire notre commissaire aux comptes. Y'a plus d'argent... Déjà affecté par une baisse de 26 000 euros en 2016, l'insubmersible petit navire fait face à la lame de fond, mais réduit la voilure, met sous cape, et cherche un abri côtier plus favorable. Pas le choix... La confrérie des explorateurs de rue et de haute mer, bien connue pour sa grande solidarité, sa grande réactivité, sa chaleur humaine, nous accueille à la Cité des Arts de la Rue, une sorte d'île urbaine, elle aussi habitée par d'audacieux navigateurs, avec qui nous sommes fiers de partager la même facilité à faire perdre la boussole...²⁷⁴

De son côté, Guigou Chenevier offre un exemple similaire en parlant d'Inoui Productions, l'association qu'il gère depuis le début des années 1990, et grâce à laquelle il organise le festival des Hauts Plateaux à Avignon :

[...] d'un côté nous dépendons de financements publics (subventions de la DRAC, Région, Département, Ville d'Avignon) auxquels s'ajoutent des demandes d'aides que nous faisons ponctuellement aux « sociétés civiles » en fonction de chaque projet (Onda, Adami, Institut Français, Spedidam etc...), de l'autre, nous dépendons des ventes de nos spectacles. Pour être tout à fait complet, je dois ajouter que notre situation « géo-politique » particulière à Avignon nous permet de louer en Juillet chaque année notre salle à 4 ou 5 compagnies qui désirent venir jouer au Festival...Le montant des locations que nous percevons en Juillet couvre pratiquement le coût des loyers de notre salle (1200 euros par mois tout de même !) + les frais liés à la salle (assurance, électricité, chauffage, etc...). Il est important de noter par rapport à cette question que notre équilibre « économique » est de plus en plus précaire. La ville d'Avignon nous a par exemple accordé généreusement la subvention ridicule de 1500 euros en 2017 pour l'ensemble de nos activités...

Le département de Vaucluse a réduit notre subvention de 50% en 2017 (on est passé de 20 000 euros à 10 000 euros !)...quant aux ventes de nos spectacles elles sont en chute libre...

[...] Pour ce qui est de mes « prévisions » quant à notre évolution future...je dirais que c'est de

274 Ferdinand Richard, sur www.mimifestival.com, dernier accès le 28 février 2018.

plus en plus difficile d'avoir une visibilité, et à plus forte raison une « vision » à long terme de ce que sera notre réalité dans les années à venir...La prochaine et déterminante étape pour nous est de savoir si la DRAC reconduira notre conventionnement triennal ou pas en ce début 2018 (pour 2018-2019 et 2020)...ou si elle baissera le montant de notre subvention de fonctionnement...voire le supprimera complètement (ce qui est assez fréquent par les temps qui courent). Si jamais ça devait être le cas, je pense que ça signerait la fin d'Inouï (sous sa forme actuelle en tout cas)...²⁷⁵

L'existence des festivals de ce type dépend essentiellement — au moins en France — des financements publics : cela signifie aussi, donc, que ces festivals n'ont pas de véritables remèdes contre les aléas des financements eux-mêmes. En France, le Ministère de la Culture poursuit en matière de musiques actuelles une politique visant le rayonnement des collectivités territoriales grâce à l'activité des artistes de telle ou telle autre région, le « maillage artistique et culturel du territoire²⁷⁶ » grâce aux programmations des SMAC, l'insertion des artistes dans les réseaux professionnels. Cela se fait toujours « quelle que soit l'esthétique musicale concernée²⁷⁷ » : en d'autres termes, l'État, fidèle au credo du développement culturel, laisse les distinctions esthétiques sur un plan subordonné à celui des critères plus « exacts » — ou au moins plus faciles à repérer — tels que le potentiel de rayonnement et de professionnalisation, la capacité de créer des relations avec les autres acteurs, culturels ou non, du territoire, etc. Or, malgré l'évidente volonté de garantir un accès égalitaire aux aides publiques, il est aussi évident que ce sont des musiques moins « exigeantes » du point de vue intellectuel que le rock expérimental, ou positionnées simplement de façon plus claire du point de vue esthétique, qui peuvent correspondre de manière plus immédiate aux critères imposés par l'État.

Pour un autre festival français, créé plus récemment et portant le nom significatif de Rock In opposition Festival, les organisateurs ont dû recourir à un appel public à donations pour pouvoir réaliser l'édition 2017, et ils ont choisi de s'orienter sur une programmation incluant presque uniquement des groupes français (sans doute en raison des frais de déplacement plus réduits) pour l'édition 2018²⁷⁸. Indépendamment des différents modèles de fonctionnement, et en sachant que le cas français a des spécificités que l'on ne retrouve pas forcément dans d'autres pays, la situation générale est tout de même celle d'une crise des lieux et des événements consacrés au rock expérimental, en raison d'une réduction progressive des financements.

275 Guigou Chenevier, interview avec l'auteur (annexe 8).

276 « Aide aux scènes de musiques actuelles SMAC et aux lieux de musiques actuelles », sur <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Subventions> (dernier accès le 30 avril 2018).

277 Voir « Aide aux ensembles et compagnies en musique », sur <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Subventions> (dernier accès le 30 avril 2018).

278 Voir <http://rockinopposition.rocktime.org/index.php/en/partners>, dernier accès le 1 mai 2018.

Du côté discographique, les labels de rock expérimental offrent toujours aux artistes le type de contrat que j'ai mentionné en parlant de Recommended Records, comme on peut le comprendre dans ces affirmations de Steve Feigenbaum, patron de Cuneiform Records :

[...] la relation [contractuelle entre le label et les artistes] établit que nous partageons une partie du risque financier, et en retour, le label prend une partie du bénéfice financier (s'il y a un bénéfice financier) et aide à promouvoir le disque et les activités du groupe qui se rapportent au disque que nous avons sorti, et nous distribuons le disque par le biais de notre chaîne de distribution internationale, qui est plus grande et plus « professionnelle » que ce qu'un artiste serait capable de faire par lui-même ²⁷⁹.

J'ai déjà souligné que la logique d'entraide propre à ces labels s'inscrit dans le cadre d'une économie de subsistance, permettant aux différents acteurs (artistes et producteurs discographiques) de survivre — c'est-à-dire de poursuivre leurs activités — mais pas d'en tirer des profits significatifs. Cependant, la condition pour que cette économie de subsistance puisse fonctionner est la garantie d'un volume minimum de ventes, une garantie qui n'est plus assurée. Feigenbaum évoque le fait que les ventes sont devenues de plus en plus « à court terme » :

Les ventes de Cuneiform sont en baisse de 30 à 50 % par rapport à ce qu'elles étaient à notre sommet, et les ventes d'articles physiques durent beaucoup moins longtemps. Auparavant, il y avait une trentaine de parutions qui n'étaient pas nouvelles, mais qui se vendaient quand même entre 200 et 500 exemplaires par an.

Cette configuration a complètement disparu. Si nous ne vendons pas un CD dans les 24 mois, il est fort probable que nous ne le vendrons jamais ²⁸⁰.

Quant aux causes de cette chute drastique des ventes, les producteurs, et en général les experts du secteur, sont unanimes en les attribuant à l'accès gratuit à la musique grâce aux services de téléchargement et de *streaming*. Un chercheur tel que Fabbri souligne le fait que derrière l'illusion du « libre accès » il y a en effet un système de contrôle oligopolistique :

Ce n'est pas parce que la production discographique est en crise qu'elle n'est plus conditionnée par les grands pouvoirs capitalistes, ni que ces derniers ne conditionnent pas l'accès du public à la musique réalisée sans compromis (et à toute sorte de musique en général). Les noms, aujourd'hui,

279 Steve Feigenbaum, interview avec l'auteur (annexe 4). Concernant les contrats discographiques d'autres labels similaires, voir les interviews à Bernard Gueffier (Muséa Records, annexe 5) et à Marcello Marinone (Altrock Productions, annexe 6). Texte original : « [...] the relationship is such that we share some of the financial risk, and in return the label takes some of the financial benefit (if there is any financial benefit) and helps with promotion of the record and the band's activities that relate to the record we released and we distribute the record through our international chain of distribution, which is larger and more 'professional' than what an artist would be able to do on their own. ».

280 *Ibid.* Texte original : « Cuneiform's sales are down 30-50% from what they were at our peak and the sales of physical items lasts for much shorter. It used to be that there were about 30 releases we had that were not new, but that still sold 200-500 copies per year. That situation is completely gone and over. If we don't sell out of the CD of something within 24 months, it is quite likely we will never sell it at all. ».

sont toujours les mêmes (Sony, Universal, Warner), mais — surtout — d'autres : iTunes, Spotify, Amazon, les opérateurs de téléphonie et d'Internet, etc ²⁸¹.

De son côté, Feigenbaum, en tant que producteur, en vient à suggérer que les services en ligne et leur gratuité s'accompagnent d'une véritable « culture » dévalorisant la musique, tout à fait nocive pour la chaîne de la production discographique : « La musique est tellement dévalorisée aujourd'hui que personne, surtout les jeunes, ne voit de raison de payer pour elle. ²⁸² ».

Face à la crise des ventes, les producteurs essaient de s'adapter aux nouvelles tendances de l'économie de la musique. Recommended Records a créé le service ReR Downloads pour permettre d'écouter gratuitement sur Internet toutes les sorties discographiques du label et de les acheter en format FLAC ou MP3. Cuneiform Records offre plusieurs options pour l'achat des albums, en plus de son propre service de distribution, Wayside Music : en format physique ou numérique, en passant par Amazon, ou iTunes, ou Bandcamp. Plusieurs albums produits par Altrock Productions peuvent être écoutés sur Spotify où ils ont été téléchargés par le label lui-même, même si Marcello Marinone, patron d'Altrock, donne une explication assez résignée de ce choix : « Une semaine après sa publication déjà, la musique d'Altrock est diffusée illégalement sur Internet, dans les sites où elle peut être téléchargée gratuitement : j'ai décidé, donc, de la diffuser moi-même sur les différentes plateformes, pour qu'elle soit connue le plus possible. ²⁸³ ».

Cette affirmation de Marinone offre une clef d'interprétation commune des exploits de ces producteurs discographiques avec les nouvelles technologies de distribution et la nouvelle économie qui les accompagne : si, d'une part, ils acceptent de modifier leurs stratégies en les adaptant aux innovations les plus récentes, d'autre part ils ne cachent pas leur scepticisme par rapport à la rentabilité de ces innovations elles-mêmes. En fin de compte, peu importe la manière dont un produit est vendu, à condition qu'il soit vendu : or, les nouvelles

281 Franco Fabbri, interview avec l'auteur (annexe 3). Texte original : « Il fatto che la discografia sia in crisi non significa che i grandi poteri non condizionino la produzione e l'accesso del pubblico alla musica fatta senza compromessi (e a qualunque musica). I nomi oggi sono ancora gli stessi (Sony, Warner, Universal), ma — soprattutto — anche altri: iTunes, Soptify, Amazon, gli operatori di telefonia e di Internet eccetera. ».

282 Steve Feigenbaum, interview avec l'auteur (annexe 4). Texte original : « Music is so devalued currently that no one, especially no one who is young, sees any reason to pay for it. ». À propos du débat sur la « gratuité » de la musique à l'ère numérique, je renvoie à Fabbri (2017, p. 312-313) : dans cet article, publié pour la première fois en 2003, Fabbri soulignait que la pratique du *downloading* musical n'est pas gratuite, car elle implique une série de frais (internet, logiciels, hardware, etc) pour ceux qui téléchargent. Toutefois, les calculs de Fabbri doivent être révisés à l'heure actuelle, où le *streaming* remplace de plus en plus le *downloading*, et il est de moins en moins question de « posséder » la musique en tant qu'artefact (que ce soit un cd original ou piraté, ou un mp3). En outre, même en admettant que la musique n'est jamais, en fin de compte, vraiment gratuite, il faut souligner que dans les pratiques du *downloading* et du *streaming*, les fournisseurs des services perçoivent des revenus énormément plus importants que ceux obtenus par les musiciens.

283 Marcello Marinone, interview avec l'auteur (annexe 6).

technologies, mais aussi la nouvelle « culture » de la consommation musicale, ont mis « entre parenthèses » la phase de vente-achat.

Il suffit de parcourir superficiellement l'histoire des sorties des labels en question (surtout des plus anciens, tels que Recommended et Cuneiform) pour comprendre que la conséquence la plus importante et, je dirais, automatique, de la crise des ventes est la réduction de la production. Mais s'il est naturel que les labels soient obligés de réduire le nombre de nouveaux titres face à la diminution des ventes, il faut souligner que la crise discographique peut entraîner aussi des changements dans le type de musique qu'un label choisit de produire, lequel peut être réorienté vers des répertoires moins « risqués », attirant un public plus vaste. C'est ce qu'explique Feigenbaum :

Au fur et à mesure que le temps passe et que la situation des gens qui paient pour la musique se détériore, je dois penser de plus en plus aux questions de vente. Il y a des choses que j'ai faites dans le passé avec le label et dont je suis très satisfait, tant au niveau des personnes avec lesquelles j'ai travaillé que de la musique que nous avons créée ensemble, mais que je ne peux plus faire, parce que les ventes de cette musique étaient trop faibles pour me permettre de continuer ces relations.

[...] maintenant (les dix dernières années) je pense que nous sommes plus orientés vers l'esthétique du MODERN JAZZ, qui, pour le meilleur ou pour le pire, est un domaine plus large [que celui de l'« avant rock »] et au moins aussi libre et ouvert et véritablement solidaire (je parle de soutien de la part des magazines et de festivals, pas des fans) de tous les styles de jazz, et qui est aussi *partiellement* [je souligne] intéressé par l'avant rock ²⁸⁴.

Il y a une quinzaine d'années, le débat autour des nouveaux systèmes de distribution liés au *file sharing* et aux nouveaux supports numériques, se focalisait surtout sur les problèmes légaux concernant les droits d'auteur, car la musique téléchargée faisait l'objet d'échanges gérés entièrement par les consommateurs, sans aucune garantie pour les artistes. Dans ce cadre, il y eut un bon nombre d'enthousiastes des nouvelles technologies, non seulement dans le public, mais aussi parmi les universitaires. Reebee Garofalo, dans une contribution publiée en 2003, affirme que la diminution du nombre des grandes corporations discographiques (qui passèrent de six à quatre vers la fin des années 1990) eut par conséquent une réduction du personnel de ces corporations elles-mêmes, qui ne pouvaient donc suivre que les superstars, en abandonnant les artistes mineurs : dans ce contexte, internet et les supports numériques

284 Steve Feigenbaum, interview avec l'auteur (annexe 4). Texte original : « As time goes on and the situation for music in terms of people paying for music deteriorates, I have to think more and more about the sales issues. There are things I have done in the past with the label that I am very satisfied with in terms of both the people I have worked with and the music we created together, but that I can no longer do, because the sales of this music was too low to allow me to continue that relationship. [...] now (the last 10 years) I think we are more geared to the MODERN jazz esthetic, which, for better or worse, I think is larger and at least as free and open and genuinely supportive (I speak of magazines and festivals when I speak of support, not the fans) of all the styles of jazz and even INTO some avant rock. ».

auraient mis les artistes en contact direct avec le public, en éliminant la médiation corporative²⁸⁵. Garofalo parle de la mort de la musique comme produit/propriété et de la naissance de la musique comme contenu/utilisation, et fait des prévisions tout à fait optimistes sur le futur du marché discographique : « Dans un avenir numérique, la réorientation des pratiques de l'industrie de la musique vers des accords de licence et des services d'abonnement offre la possibilité de créer un modèle d'affaires qui peut traiter équitablement les artistes, les maisons de disques et les consommateurs.²⁸⁶ ».

Aujourd'hui, le problème de la légalité du *file sharing* a été virtuellement dépassé, car les services fournis par des sites ou des applications tels que Spotify, iTunes ou Deezer sont tout à fait légaux et impliquent les « accords de licence » mentionnés par Garofalo, mais cela n'a pas du tout entraîné un équilibre économique plus vertueux entre les artistes, les compagnies discographiques et le public : la gestion oligopolistique, malgré le changement des sujets et des méthodes, est plus que jamais présente. Quant aux artistes, ils doivent faire face à une réalité où la réalisation d'un album est devenue un investissement très risqué, car le fait de diffuser la musique avec les services mentionnés plus haut ne permet d'obtenir que des revenus infinitésimaux :

Digital Music News a constaté que Napster fournissait les revenus les plus élevés. Après seulement 90 000 reproductions sur la plate-forme, les artistes gagneraient le salaire minimum mensuel de 1 472 dollars. En revanche, Spotify et YouTube, sans doute les plus grands services de musique en streaming, offrent les pires revenus. La plate-forme musicale suédoise avait un taux par stream de 0,0038 dollars. Malgré un nombre d'utilisateurs qui dépasse 1,1 milliards, les artistes qui publient leur musique sur YouTube ne reçoivent que 0,0006 dollars par reproduction²⁸⁷.

L'argument en défense des services de *streaming* est généralement celui de l'accessibilité,

285 Reebee Garofalo, « I want my MP3 : who owns Internet music ? », dans Simon Frith (dir.), *Popular Music (Vol. II)*, Londres et New York : Routledge, 2004, p. 87-103. Article publié pour la première fois dans M. Cloonan et R. Garofalo (dir.) *Policing Pop*, Philadelphia : Temple University Press, 2003, p. 30-45. De son côté, sans faire des prévisions hasardeuses, Franco Fabbri, dans un article publié pour la première fois en 2002 (voir Fabbri 2017, p. 302-303), observait que le « la pratique du *downloading* [...] n'est pas la cause de la baisse des ventes des cds, [...] au contraire, elle a contribué, indirectement, à réduire les effets d'une crise qui a d'autres causes et qui aurait été encore plus grave sans Napster et compagnie. » (texte original : « la pratica del downloading [...] non è affatto la causa del calo di vendite di cd, [...] anzi ha contribuito indirettamente a moderare gli effetti di una crisi che ha altre ragioni e che senza Napster e compagnia sarebbe stata ancora più grave. »). Comme je l'ai fait remarquer plus haut (voir note 282), ce genre d'observations n'est plus applicable à la situation actuelle.

286 Garofalo (2004), p. 100. Texte original : « In an online future, reorienting music industry practices toward licensing agreements and subscription services holds out the possibility of creating a business model that can deal equitably with artists, record companies, and consumers. ».

287 Daniel Sanchez, « What Streaming Music Services Pay (Updated for 2018) », <https://www.digitalmusicnews.com/2018/01/16/streaming-music-services-pay-2018/>, dernier accès le 2 mai 2018. Texte original : « Digital Music News found that Napster had the highest payouts. After just 90,000 plays on the platform, artists would earn the US monthly minimum wage of \$1,472. In contrast, Spotify and YouTube, arguably the largest streaming music services, had the worst payouts. The Swedish music platform had a per-stream rate of \$0.0038. With over 1.1 billion users, artists would receive just \$0.0006 per play on YouTube. ».

non seulement pour le public, mais aussi pour les artistes, qui peuvent avoir une *visibilité* plus immédiate qu'en passant par les anciens mécanismes promotionnels de l'industrie musicale. Mais cet argument est superficiel, voire tout à fait trompeur, comme l'explique le journaliste italien Beppe Colli :

Les musiciens de Henry Cow ont été véhiculés par Virgin et rendus disponible par le label qui en pressait les disques, en faisait les reviews et les diffusait à la radio. Aurions-nous été au courant de leur existence dans d'autres conditions ? Quelqu'un croit encore que le fait d'être visible correspond à avoir des chances d'être vu ? Loin d'être une opportunité, le fait d'être l'« entrepreneur de soi-même » condamne l'auteur d'un roman à être aussi le protagoniste du film qui en est tiré. Et puisque les ventes constituent une partie minuscule du profit, la conséquence inévitable est que tous les aspects promettant des revenus importants — *sponsoring*, clips couteux, campagnes « virales », fan clubs frelatés et ainsi de suite — deviennent partie intégrante d'une entreprise. N'importe qui peut comprendre quel est le niveau de complexité musicale compatible avec ce contexte ²⁸⁸.

La réflexion de Colli me permet de revenir au rock expérimental, et plus précisément aux artistes de rock expérimental et à leur situation économique actuelle. Colli explique que lorsque les ventes liées à la production discographique sont trop réduites pour assurer la survie d'une carrière musicale, les artistes doivent investir davantage sur des activités plus rentables, celles liés à la communication. En effet, c'est le succès et surtout l'immédiateté de la communication qui peut assurer aux artistes une visibilité vraiment efficace, ainsi que la possibilité d'accéder de manière stable au circuit de diffusion du spectacle vivant.

Or, au vu de l'approche du métier de musicien dans le rock expérimental, qui est focalisée sur le contenu et assez désintéressée par l'immédiateté de la communication publicitaire, il est clair que ces artistes eux-mêmes sont parmi les premiers à être pénalisés par une économie qui mise avant tout justement sur cette immédiateté. Il faut souligner qu'un aspect primordial de l'immédiateté publicitaire est le positionnement identitaire de la part des artistes : pour qu'un projet musical ait du succès, il faut pouvoir positionner sa démarche de manière claire et nette, à l'aide de classifications précises par genres et sous-genres et par une image médiatique facile à retenir, ce qui représente la tendance contraire aux démarches spécifiques du rock

288 Beppe Colli, « E i soldi? », http://www.cloudsandclocks.net/features/whatabout_themoney_I.html, dernier accès le 13 février 2018. Texte original : « Gli Henry Cow sono stati veicolati dalla Virgin e resi disponibili dall'etichetta che ne stampava i dischi, da chi li recensiva e da chi li trasmetteva in radio. Avremmo mai saputo della loro esistenza, in condizioni diverse? Qualcuno crede ancora che essere visibili equivalga ad avere delle chance di poter essere visti? Lungi dall'essere un'opportunità, l'essere "imprenditore di se stesso" condanna l'autore di un romanzo a essere anche il protagonista del film da esso tratto. E se è vero che le vendite costituiscono una parte minuscola del profitto, ne consegue necessariamente che diventano parte integrante di un'impresa tutti quegli ambiti - sponsorizzazioni, video costosi, campagne "virali", fan club fasulli, fabbriche di pettegolezzi e così via - che promettono ingenti ritorni. Quale sia il livello massimo di complessità musicale compatibile con questa cornice è cosa che ognuno capisce da sé. ».

expérimental.

Enfin, dans le contexte de l'économie de la musique actuelle, l'érosion du professionnalisme dans le rock expérimental — que j'avais observée, en tant que phénomène ponctuel, à partir des années 1980 — est devenue une réalité endémique. Franco Fabbri affirme que « presque tous [ses] étudiants jouant de la musique paient pour le faire, ce qui aurait été inconcevable à l'époque de *Rock In Opposition*.²⁸⁹ ». Un groupe comme Yugen, bien qu'il existe depuis douze ans, avec six albums à l'actif et un indéniable succès auprès de la critique, est un groupe amateur : malgré les compétences professionnelles mises en œuvre (compétences compositionnelles, interprétatives, techniques), aucun musicien n'a jamais été rémunéré pour enregistrer avec Yugen, les concerts sont très rares et en général les membres du groupe peuvent espérer d'en obtenir uniquement des remboursements des frais ou une paie « symbolique ».

289 Fabbri, interview avec l'auteur (annexe 3). Texte original : « Quasi tutti i miei studenti che suonano pagano per farlo, una cosa che ai tempi di RIO sarebbe stata inconcepibile. ».

DEUXIÈME PARTIE

ROCK EXPÉRIMENTAL :

ANALYSES DE QUELQUES MORCEAUX REPRÉSENTATIFS

CHAPITRE V

Considérations sur la méthodologie des analyses

Avant de rentrer dans le vif des morceaux analysés, il est important de présenter les choix méthodologiques que j'ai suivis pour cette partie de mon étude.

L'objectif des analyses que je vais présenter est de montrer la spécificité du rock expérimental du point de vue musicologique, à travers un choix d'artistes et de morceaux représentatifs. D'une part, mon intérêt est de souligner en quoi ces musiques transcendent les caractéristiques traditionnelles du rock présentées dans le chapitre 1.2 ; d'autre part, les analyses me permettront de soutenir et de corroborer le paradigme du rock expérimental que j'ai formulé précédemment, par des exemples concrets et détaillés.

Je montrerai que les morceaux analysés intègrent souvent des éléments propres de la musique savante (processus de composition, traits formels, etc.). Cependant, même si le répertoire traité ne peut pas être circonscrit dans le cadre du rock « standard », il ne le quitte jamais entièrement. Parfois le lien avec la tradition du rock est identifiable au niveau formel du *text* ; dans d'autre cas il sera nécessaire de le chercher plutôt dans les modes de jeu et au niveau interprétatif. Toutefois, il y aura des circonstances où l'analyse du *text* résulte insuffisante pour expliquer le lien du morceau avec le rock : il faudra alors recourir à une prise en compte des éléments contextuels (par exemple l'appartenance de l'artiste ou du groupe au monde du rock).

J'ai évoqué les catégories du *text* (en parlant de son niveau formel et de son niveau interprétatif) et celle du *contexte*. Je spécifie que pour les analyses présentées de suite je suivrai une hiérarchie précise vis-à-vis de ces catégories. Comme il s'agit d'analyses musicologiques, le *text* aura un rôle prépondérant ; le contexte ne sera pris en compte que pour expliquer le lien des morceaux choisis avec la tradition du rock, là où ce lien ne s'articule pas de manière assez claire au niveau du *text*. En ce qui concerne les aspects structurels et les aspects interprétatifs du *text*, mon approche critique privilégiera les premiers. Je suis persuadé, en effet, qu'une analyse centrée sur l'interprétation serait très profitable si l'on faisait une étude comparative entre des versions différentes des mêmes morceaux, ou alors si on s'occupait de musiques où le travail de composition et celui d'exécution sont nettement distingués (comme dans la tradition classique).

Cependant, en fonction du répertoire choisi et surtout de mes objectifs de recherche (positionner ce répertoire en relation avec la tradition du rock et d'autres musiques expérimentales), l'analyse du *text* dans ses éléments structurels constitue la piste la plus efficace, et donc je lui consacrerai la place la plus importante.

J'ai opté de travailler sur un choix de morceaux qui puisse rendre compte de la variété de ce que j'appelle rock expérimental. C'est à cause de cela aussi que je n'ai suivi que ponctuellement la stratégie des comparaisons entre des différentes versions des morceaux (typiquement entre les versions studio et les versions live) et que j'ai choisi de présenter la musique de plusieurs artistes plutôt que d'adopter une ligne « monographique » (dans ce dernier cas, effectivement, il aurait été intéressant de consacrer plus de place à l'analyse de l'interprétation).

Toujours en relation avec cette volonté de privilégier les éléments structurels du *text*, je fais recours souvent à l'outil de la notation. Il s'agit d'un choix méthodologique délicat, qui a fait l'objet de beaucoup de réflexions parmi les chercheurs des *popular music studies*. Déjà au début des années 1990, Richard Middleton abordait de manière approfondie ce sujet, en consacrant le quatrième chapitre de *Studying Popular Music* aux problèmes de méthodologie. De manière très schématique, on pourrait isoler d'une part une tendance à réduire l'apport de la notation dans l'étude du rock, d'autre part une volonté d'en « réhabiliter » l'utilisation dans ce domaine. De façon très prévisible, la deuxième tendance est plus répandue parmi les musicologues « purs », alors que la première est défendue plus souvent par les philosophes ou les sociologues ²⁹⁰.

Un des problèmes centraux liés à l'utilisation de la notation dans l'analyse du rock est que souvent dans le rock les morceaux, au départ, ne sont pas écrits, et qu'à la limite ils sont *transcrits* dans un deuxième temps et avec des finalités non pas de création, mais de reproduction. Comme l'explique Monique Rollin :

Contrairement à la tradition classique, le rock ne donne pas lieu à une partition des *effets*, préétablie. Néanmoins certaines chansons, après leur diffusion par la scène et les médias, sont arrangées, mises ou plutôt « réduites » en partition afin de permettre à d'autres groupes que celui des créateurs de les jouer et peut-être à certains musiciens d'en prendre connaissance ²⁹¹.

Or, il se trouve que le rôle de la notation dans le rock expérimental est plus important que

290 Un des partisans les plus « aguerris » de l'analyse sur partition est Walter Everett : voir par exemple son article « Confession from Blueberry Hell, or, Pitch Can Be a Sticky Substance », dans Walter Everett (dir.) *Expression in Pop-Rock Music*, Londres et New York : Routledge, 2008, p. 299 et note n° 20. Du côté des philosophes, voir par exemple la position de Gracyk (1996, p. 33) : « L'exactitude de la notation n'est pas suffisante pour accéder à la partie significative de l'histoire de la roche. » (texte original : « Notational accuracy is insufficient for access to the relevant piece of rock history. »).

291 Rollin (1994), p. 57. Voir aussi Le Vot (2017), p. 27-40.

dans le rock au sens plus vaste. Beaucoup des morceaux que j'analyserai ont été écrits *avant* la globalité du travail de production. La notation ne représente pas le seul outil de création pour ces musiques (elle est accompagnée par le travail de répétition, d'improvisation, de production collective, d'enregistrement) mais elle en constitue néanmoins un outil primordial. Cette circonstance justifie le fait d'utiliser la notation aussi dans le cadre analytique.

Sans vouloir approfondir d'avantage le débat sur la légitimité des partitions comme outil analytique pour le rock, j'adopterai le choix de recourir à la notation pour sa valeur pratique. Cette approche pragmatique a été illustrée et motivée par Allan Moore (2001, p. 34-35), grâce à des argumentations que l'on pourrait résumer de la manière suivante : en sachant que le *text* dans le rock est ce que l'on écoute, la notation — malgré ses limites — peut être un outil efficace pour décrire au moins certains niveaux de l'organisation du *text* lui-même, à savoir le niveau structurel, qui est mis au premier plan dans mes analyses.

En outre, concernant le répertoire de mes analyses, le travail sur partition permet mieux de se rendre compte des outils de création mis en place par les artistes en question. En effet, on remarquera à plusieurs reprises que ce qui est confié à la notation correspond seulement à une partie du processus de composition (qui est intégré par d'autres éléments, tels la production en studio, l'arrangement collectif, etc.). Paradoxalement, le fait d'utiliser des partitions me permettra donc de circonscrire le rôle de la notation dans ce répertoire et de mieux en comprendre les spécificités liées à la méthodologie de création.

Comme je l'ai déjà illustrée dans une précédente publication, en abordant l'énorme variété du rock expérimental il faut adopter une méthodologie analytique élastique, qui sache tenir compte de la spécificité de chaque morceau, du parcours esthétique et du travail des différents musiciens, et qui sache choisir *cas par cas* les outils analytiques les plus adaptés à ces facteurs²⁹². Si l'on analyse des morceaux qui ont été entièrement écrits avant de passer par la phase des répétitions, et si on y remarque des liens esthétiques forts avec d'autres répertoires « de la partition » (la musique classique ou classique-contemporaine par exemple), alors il est opportun de recourir à une analyse de la partition. Par contre, si l'on étudie de la musique focalisée sur la manipulation en studio des matériaux enregistrés, avec une approche similaire à celle de la *Musique Concrète*, alors il faudra s'orienter vers de pistes analytiques différentes. Le répertoire que nous discuterons par la suite comprend les deux cas de figure (et d'autres encore) : ma stratégie d'analyse s'adaptera donc à la nature de chaque morceau.

Puisque les différents contextes de production des morceaux analysés influencent la nature

292 Voir Jacopo Costa, « Rock In Opposition: a case of methodological intermixing », dans Philippe Gonin (dir.), *Prog Rock in Europe. Overview of a persistent musical style*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2016, p. 110-112.

des morceaux eux-mêmes ainsi que mes choix analytiques, j'ai retenu opportun d'inclure avant chaque analyse une présentation de l'artiste ou du groupe en question. Même si certaines références biographiques constituent des données incontournables, ces présentations ne sont pas des notes biographiques. Elles constituent plutôt des portraits des différents musiciens en tant que représentants du rock expérimental. Cela dit, l'appartenance des artistes choisis au rock expérimental en ce qui concerne la musique est discutée et justifiée surtout à travers les analyses des morceaux.

CHAPITRE VI

Frank Zappa

À presque vingt-cinq ans de sa mort, le succès que la musique de Zappa obtient encore de nos jours dans le monde entier — souvent auprès d'un public relativement jeune — fait du musicien américain une figure quasiment *mainstream*. Au-delà des indéniables mérites artistiques, les raisons de ce succès sont nombreuses : la carrière de Zappa a été longue (du milieu des années 1960 jusqu'à 1993) et sa production discographique énorme (plus de soixante albums officiels parus de son vivant, sans compter les innombrables *bootlegs* et les matériaux d'archive publiés après sa mort).

Zappa a su être toujours un bon *businessman*, en maîtrisant de manière experte les différents aspects de son activité ; notamment en ce qui concerne la production discographique, son *business* a été pris en charge après sa mort par une partie de sa famille avec le *Zappa Family Trust*, une entreprise vouée à diffuser et protéger l'héritage de Zappa. En outre, il a toujours été un bon communicateur, en figurant comme médiateur presque unique de tous ses projets : même si sa carrière a été marquée par la collaboration —souvent prolongée — avec plusieurs musiciens de très haut niveau (parmi lesquels Steve Vai, Terry Bozzio, Vinnie Colaiuta, Captain Beefheart, Jean-Luc Ponty), il a toujours gardé le rôle de leader incontesté des formations qui l'ont accompagné. Cette dernière considération vaut aussi pour The Mothers of Invention, le groupe qu'il intégra en 1964 mais qui devint rapidement « son groupe », jouant sa musique et suivant sa direction artistique jusqu'à la dissolution en 1969.

La célébrité de Zappa se traduit aujourd'hui aussi par un corpus nourri de publications. La bibliographie zappaïenne est très différenciée : le nombre de publications biographiques était déjà important du vivant de Zappa, incluant des ouvrages écrits principalement par des journalistes ou des fans. Si d'une part les réflexions critiques offertes dans ces ouvrages sont souvent discutables, voire naïves, d'autre part on peut y trouver une quantité assez large d'informations détaillées²⁹³. La meilleure source biographique reste en tout cas *The Real*

293 Le cas le plus éclatant est sans doute le livre du poète et journaliste anglais Ben Watson, *The Negative dialectics of poodle play* (Londres : Quartet Books, 1994) : dans cet ouvrage, l'auteur semble avoir pour but de démontrer (grâce à des analyses plutôt forcées des textes des chansons, ainsi que des *artworks* des albums de Zappa) que l'oeuvre de Zappa est une parfaite représentation de la conception marxiste de la culture (voire de l'existence), alors que Zappa lui-même n'a jamais mis en cause l'économie de marché et le capitalisme en tant que tel, ni par ses propos ni par son activité, et qu'il était un anti-communiste déclaré. Par contre, le livre

Frank Zappa Book, écrit par Zappa lui-même en collaboration avec Peter Occhiogrosso et conçu pour répondre aux nombreuses biographies non officielles ²⁹⁴.

La production scientifique sur Zappa est aussi un domaine en expansion. Parmi les nombreuses études, la plus approfondie du point de vue musicologique est sans doute la thèse de Brett Clement, *A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa* ²⁹⁵ ; en ce qui concerne les ouvrages collectifs, trois d'entre eux méritent d'être cités car ils permettent d'avoir une idée sur le type de recherches qui ont été menées sur Zappa : *Frank Zappa domani* (dirigé par Gianfranco Salvatore, 2000), *Frank Zappa and the And* (dirigé par Paul Carr, 2013), et *Frank Zappa. L'un et le multiple* (dirigé par Juliette Boisnel et Pierre Albert Castanet) ²⁹⁶.

Plusieurs données biographiques relatives à la jeunesse de Zappa peuvent être utiles pour comprendre ses démarches artistiques successives.

Zappa était le fils aîné d'une famille italienne-américaine de condition assez pauvre. Son père collaborait avec l'armée en tant qu'expert scientifique (recouvrant de différentes tâches), raison pour laquelle les Zappa eurent à déménager plusieurs fois au cours des années 1940 et 1950. Dans son cursus scolaire, Zappa ne fut jamais « bon élève », il n'aima jamais le système pédagogique américain et fréquenta le *college* (sans pourtant terminer les études) « juste pour rencontrer des filles ²⁹⁷ ».

Sans avoir de stimuli dans son ambiance familiale ou ailleurs, à l'âge de douze ans il commença à être attiré par la musique, spécifiquement par la batterie ²⁹⁸. Comme il déclara ensuite : « J'étais intéressé par les sons des choses sur lesquelles on peut taper. ²⁹⁹ ». Il prit quelques cours de percussion et ensuite joua comme batteur dans un petit groupe d'étudiants, mais abandonna la batterie pour un manque de coordination entre les mains et les pieds. En ce qui concerne la guitare (son instrument d'élection pendant toute sa carrière) la formation de

de Watson est une véritable mine d'extraits d'interviews (de Zappa, de ses collaborateurs, etc.) difficilement repérables autrement (souvent il s'agit d'extraits provenant de différentes *fanzines*).

294 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 9 : « Une des raisons d'écrire ce livre est la prolifération de livres stupides (en plusieurs langues) qui prétendent être **Sur Moi**. J'ai pensé qu'il devrait y en avoir au moins UN, quelque part, qui contient de **choses réelles**. » (texte original : « One of the reasons for doing this is the proliferation of stupid books (in several languages) which purport to be **About Me**. I thought there ought to be *at least ONE*, somewhere, that had **real stuff** in it. »).

295 Brett Clement, « A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa », 394 p., A dissertation submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Division of Composition, Musicology, and Theory of the College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, 2009.

296 Gianfranco Salvatore (dir.), *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*. Rome : Castelvechchi. 2000 ; Paul Carr (dir.), *Frank Zappa and the And*, Farnham-Burlington : Ashgate, 2013 ; Juliette Boisnel et Pierre Albert Castanet (dir.), *Frank Zappa. L'un et le multiple*, Rouen : Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017.

297 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 39.

298 Le père de Zappa avait joué de la guitare en jeunesse, mais son fils ne s'approcha de cet instrument que quelques années plus tard.

299 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 29, Texte original : « I was just interested in the sounds of things a person could beat on ».

Zappa fut d'autodidacte. Il ne suivit pas non plus un cursus scolaire pour apprendre la composition : « Pour ceux parmi vous [le public de la convention nationale de 1984 de l'*American Society of University Composers*] qui ne le savent pas, moi aussi je suis un compositeur. J'ai appris à composer en allant à la bibliothèque pour écouter des disques. J'ai commencé à quatorze ans et je le fais depuis trente ans. ³⁰⁰ ».

Au cours de l'adolescence, ses goûts musicaux s'orientèrent parallèlement vers la *black music* d'un côté, surtout le rhythm'n'blues et le doo-wop, et de l'autre côté vers les avant-gardes de la musique savante. Sa rencontre avec *Ionisation* d'Edgar Varèse correspond à une anecdote célèbre parmi les connaisseurs de Zappa : ce morceau pour treize percussionnistes eut un impact foudroyant sur lui, d'ailleurs déjà passionné par « les choses sur lesquelles on tape ». La fascination pour Varèse lui fit découvrir rapidement les avant-gardes du vingtième siècle, notamment Stravinsky et les compositeurs de la Seconde École de Vienne, qui devinrent pour lui des points des repères incontournables ³⁰¹. Il est important de remarquer que pour Zappa — dès son adolescence — les différents parcours d'écoute ne faisaient pas l'objet d'une hiérarchie (parmi les musiques plus ou moins « savantes » ou « cultivées »).

Je ne connaissais rien à la musique dodécaphonique à l'époque [quand Zappa était adolescent], mais j'aimais la façon dont elle sonnait. Comme je n'avais aucune formation scolaire, cela ne faisait aucune différence pour moi si j'écoutais Lightnin' Slim, ou un groupe vocal appelé Jewels (qui à cette époque avait publié une chanson appelée *Angel in My Life*), ou Webern, ou Varèse, ou Stravinsky. Pour moi, **tout cela** était de la **bonne musique** ³⁰².

Cette attitude indifférenciée constituera une constante fondamentale aussi de l'activité artistique de Zappa ; il en fait preuve, par exemple, dans les notes de couverture de son premier album, *Freak Out!*, il liste une série de personnalités sous cet intitulé : « Ces personnes ont contribué de plusieurs façons à faire de notre musique ce qu'elle est. S'il vous plaît, ne leur en voulez pas. ³⁰³ ». La liste comprend environ deux-cent noms, parmi lesquels on peut reconnaître par exemple ceux de Maurice Ravel, Herb Cohen (manager des Mothers of Invention à l'époque), Elvis Presley, Yves Tanguy, Ravi Shankar, Luigi Nono, tandis que d'autres personnalités sont tout à fait obscures. Il est intéressant de remarquer que cette liste

300 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 190. Texte original : « For those of you who don't know, I am also a composer. I taught myself how to do it by going to the library and listening to records. I started when I was fourteen and I've been doing it for thirty years. ».

301 Pour un approfondissement concernant le rapport de Zappa avec la musique savante, voir Castanet, « La musique savante : l'ubac de l'art de Zappa ? », ainsi que Lalitte, « La filiation Varèse-Zappa en question » : les deux articles sont inclus dans Boisnel et Castanet (2017).

302 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 34. Texte original : « I didn't know anything about twelve-tone music then, but I liked the way it sounded. Since I didn't have any kind of formal training, it didn't make any difference to me if I was listening to Lightnin' Slim, or a vocal group called the Jewels (who had a song out then called "Angel in My Life"), or Webern, or Varèse, or Stravinsky. To me it was **all good music**. ».

303 Livret de The Mothers of Invention, *Freak Out!* (1966). Texte original : « These People Have Contributed in Many Ways to Make Our Music What it is. Please Do Not Hold it Against them ».

met sur le même plan des compositeurs classiques contemporains et des musiciens de rock'n'roll, des artistes de renommée internationale et de parfaits inconnus.

Les premières compositions de Zappa (dont il nous reste peu de témoignages) sont des morceaux proches de la musique « classique » : des pièces de musique de chambre (telle le *Waltz for Guitar* ré-élaboré ensuite dans *Brown Shoes Don't Make It*, voir chapitre 6.1.1), pour orchestre, ainsi que des musiques de film (comme la bande originale de *Run Home Slow*, un film western mineur). Toujours à partir de son adolescence, Zappa intégra — pour le loisir et occasionnellement de manière professionnelle — quelques groupes de rhythm'n'blues et de variété en tant que guitariste.

Au début des années 1960 Zappa apprit la technique d'enregistrement en travaillant au Pal Studio de Cucamonga (dans la banlieue de Los Angeles), spécialisé en surf music. Paul Buff, propriétaire du studio et ingénieur du son, était un pionnier de la technique d'enregistrement multipiste (grâce à laquelle il est possible d'enregistrer de nouvelles parties musicales en les « superposant » — *overdub* — à d'autres parties déjà enregistrées). Zappa racheta le Pal Studio en 1964, le re-baptiza *Studio Z* et commença « une vie d'*overdubbing* obsessionnel — sans arrêt, douze heures par jour.³⁰⁴ ».

Au milieu des années 1960, Zappa est donc un musicien polyvalent avec un profil tout à fait singulier : guitariste de rock (bon connaisseur surtout du rhythm'n'blues mais aussi du doo-wop, de la surf music, de la variété) ; compositeur autodidacte passionné des avant-gardes du vingtième siècle ; ingénieur du son expert dans la technique d'enregistrement multipiste (qui à l'époque était encore une nouveauté). C'est à ce moment (1964) qu'il intègre le groupe de rhythm'n'blues The Soul Giants. Grâce à sa volonté de jouer des compositions originales (les siennes) et fort de son expérience de musicien, compositeur et technicien, Zappa assume rapidement la direction artistique de The Soul Giants et transforme ce groupe tout à fait ordinaire en une expérience unique dans l'histoire de la musique : The Mothers of Invention.

Freak Out!, premier album de The Mothers of Invention (juin 1966), est le témoignage le plus parlant de la façon dont le parcours musical que Zappa avait entrepris jusqu'au milieu des années 1960 s'était concrétisé. Deuxième double album de l'histoire du rock (*Blonde on Blonde* de Bob Dylan avait été publié juste un mois plus tôt), *Freak Out!* Comprend des chansons assez « standard » dans le cadre du rock de cette époque (*Go Cry on Somebody Else's Shoulder*, *Motherly Love*, *Any Way the Wind Blows*) à côté d'autres qui s'éloignent de la « normalité », en rajoutant des sections arrangées pour orchestre (*You Didn't Try to Call Me*),

304 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 43. Texte original : « I [...] moved [...] into 'Studio Z,' beginning a life of obsessive overdubbing—nonstop, twelve hours a day. ».

des passages évoquant la musique de film (*I'm Not Satisfied*), une organisation de la structure inhabituelle (*You're Probably Wondering Why I'm Here*), de claires manipulations du son enregistré ainsi que des passages ambigus du point de vue tonal, voire tout à fait atonaux (*Who Are the Brain Police*).

La dernière partie de l'album est consacrée aux morceaux le plus « extrêmes », largement traités en studio (*editing, overdubbing*) et avec une structure presque informelle (longs ostinatos rythmiques sur lesquels se déploient des improvisations vocales et instrumentales, ainsi que des bruitages de différents types). La description que Zappa lui-même offre du dernier morceau — *The Return of the Son of Monster Magnet* (d'une durée de plus de douze minutes) — éclaire sur l'esprit qui est à la base de *Freak Out!* :

(Ballet inachevé en deux tableaux) I. Danse rituelle du tueur d'enfants. II. Nullis Pretti (PAS de potentiel commercial, c'est ce à quoi ressemblent les **freaks** quand on les relâche dans un studio d'enregistrement à une heure du matin sur des instruments de percussion loués pour une valeur de 500 dollars. Un titre brillant et accrocheur ³⁰⁵.

D'une part l'on trouve une approche presque aléatoire (les *freaks* enregistrés lorsqu'ils improvisent débridés sur des instruments de percussion), d'autre part il y a les références évidentes à Stravinsky (la forme du « ballet », l'évocation de la *Danse Sacrale* — *ritual dance* — du *Sacre du Printemps*).

En 1967, Zappa et The Mothers of Invention ne participent pas à la *Summer of Love* californienne car ils ont obtenu un contrat de plusieurs mois au Garrick Theatre de New York. Cette expérience new-yorkaise a un rôle central dans le développement de l'esthétique zappaïenne. J'ai déjà mentionné le fait que pour échapper à la routine des concerts au déroulement monotone Zappa introduisit au fur et à mesure des éléments nouveaux dans les spectacles : interactions avec le public (invité à danser sur scène ou bien à « répondre » d'une manière ou d'une autre aux performances des musiciens), exploits de « cabaret dadaïste », compositions inédites ou nouveaux arrangements des morceaux existants, improvisations

305 Livret de The Mothers of Invention, *Freak Out* (1966). Texte original : « (Unfinished Ballet in Two Tableaux) I. Ritual Dance of the Child-Killer. II. Nullis Pretti (NO commercial potential, is what **freaks** sound like when you turn them loose in a recording studio at one o'clock in the morning on \$500 worth of rented percussion equipment. A bright snappy number. Hotcha! ». D'autres descriptions : Pour *Go Cry on Somebody Else's Shoulder*, un morceau typiquement doo-wop, il écrit : « C'est très huileux. Vous ne devriez pas l'écouter. Vous devriez le porter sur vos cheveux. » (texte original : « [It] is very greasy. You should not listen to it. You should wear it on your hair. »). Pour *How Could I Be Such a Fool* : « Il est basé sur un rythme **nanigo** modifié. Nous l'appelons **Motown Waltz**. Il reste dans un mètre de 3/4 tout au long, mais des changements d'accent se produisent d'une section à l'autre. En tant qu'adolescent américain (**en tant qu'Américain**), cela ne signifie **rien** pour toi. (Je me suis toujours demandé si je pouvais écrire une chanson d'amour) » (texte original : « [It] is based on a modified **nanigo** rhythm. We call it **Motown Waltz**. It stays in ¾ time throughout, but shifts in the accents occur from section to section. As an American teen-ager (**as an American**), this means **nothing** to you. (I always wondered if I could write a love song) »).

« dirigées » (selon l'un des premiers exemples de ce que l'on connaît aujourd'hui comme *sound painting*).

Cette évolution du spectacle live des Mothers fut facilité par l'élargissement progressif du groupe, qui en partant d'une formation typiquement rhythm'n'blues (voix, guitare, basse et batterie) intègre à partir de ce moment des bois (saxophones et clarinettes), des claviers et des percussions, joués par des musiciens issus de la scène jazz ou des musiques classiques et contemporaines³⁰⁶. La formation élargie du groupe (qui arrivera à atteindre plus de dix musiciens en 1969) permet à Zappa de concevoir des morceaux plus complexes du point de vue formel et performatif : il peut concevoir plus de passages atonaux, plus de métriques inhabituelles pour le rock, plus de solos instrumentaux (cela surtout grâce à l'habileté des jazzmen du groupe), plus d'écriture.

À propos de ce dernier aspect, il est intéressant de souligner que les membres originels du groupe ne savaient pas lire la musique. Zappa se sentit sans doute plus libre de recourir à la notation en ayant des musiciens avec un bon niveau de déchiffrage ; en même temps, les longues séances de répétition lui permirent d'expliquer aux musiciens ne sachant pas déchiffrer comment aborder les passages les plus « écrits ». Après la dissolution des Mothers of Invention, en 1969, les groupes de Zappa furent toujours composés de musiciens professionnels de très haut niveau (souvent il s'agissait de *sessionmen*), qu'il rassemblait non seulement selon sa volonté artistique, mais aussi en rapport avec les exigences pratiques de l'activité en live (budgets, disponibilités personnelles des musiciens, contraintes logistiques, etc.).

En même temps, la fascination de Zappa pour la musique savante l'amena à réaliser plusieurs projets avec des orchestres symphoniques ou des formations de chambre : en 1982 il annonça sa « retraite » de la scène rock pour se consacrer à la composition « classique », mais après une série d'expériences décevantes (notamment avec la London Symphony Orchestra et avec l'Ensemble Intercontemporain) il reprit sa guitare électrique et réalisa encore deux tournées internationales (en 1984 et en 1988). Toujours à partir des années 1980, Zappa réalisa plusieurs œuvres grâce au Synclavier, un outil numérique de composition, d'échantillonnage et de synthèse musicale, qui lui permettait de créer de nouveaux sons et de réaliser des partitions qui auraient été impossibles à jouer pour des êtres humains.

306 Parmi les nouveaux membres de *The Mothers of Invention* qui intègrent le groupe à partir de cette époque : Don Preston est un claviériste ayant joué, entre autres, avec Nat King Cole, Charlie Haden, Paul Bley et Elvin Jones ; Ian Underwood est un pianiste classique et clarinettiste et saxophoniste de jazz ; les frères Bunk et Buzz Gardner (respectivement saxophoniste et trompettiste) sont des jazzmen ; Art Tripp est un percussionniste classique auquel Zappa confie les percussions à son déterminé et une deuxième batterie à côté de celle « plus rock » de Jimmy Carl Black.

6.1 Le(s) style(s) de Zappa : analyse de ses méthodes de travail

La vaste production de Zappa peut être divisée en cinq catégories stylistiques-formelles principales :

- Rock « instrumental ». Les guillemets pour l'adjectif instrumental sont obligatoires, comme il s'agit d'une partie du répertoire de Zappa constituée surtout de chansons. Tout de même, une position privilégiée est accordée aux parties instrumentales (composées ou improvisées) : cette position privilégiée est évidente en termes quantitatifs (la durée des sections instrumentales est égale ou supérieure à celle des sections dominées par le chant) mais aussi en ce qui concerne l'arrangement des morceaux eux-mêmes (les instruments ne sont pas subordonnés à la voix dans un rôle d'accompagnement standardisé, au contraire la voix elle-même est parfois utilisée plutôt comme un instrument) ;
- Chanson à texte. Dans cette partie du répertoire — contrairement à la précédente — la musique est « au service » des paroles ;
- Collage. Je regroupe ici les collages électro-acoustiques (dont l'exemple le plus significatif est l'album *Lumpy Gravy*, sorti en 1967) et en général les morceaux réalisés à travers la juxtaposition de matériaux hétérogènes ;
- Musique orchestrale et de chambre. Par cette désignation je fais référence au répertoire de Zappa pour orchestre et pour différentes formations de chambre « classiques » ; la plus grande partie de ce répertoire a été interprétée et enregistrée par des formations non dirigées par Zappa (qui participait tout de même au travail de production) ;
- Computer music. Cette catégorie est relative au travail que Zappa réalisa à partir des années 1980 avec le Synclavier (dont les témoignages les plus importants sont les albums *Jazz From Hell* de 1986, *Civilization Phase III* de 1993 et l'album posthume *Dance Me This*, sorti en 2016).

Plusieurs auteurs se sont concentrés sur telle ou telle catégorie de la production zappaïenne parmi celles que je viens de mentionner, ou bien les ont abordées toutes dans un travail de type historico-musical³⁰⁷. Si je me limitais à illustrer les différentes facettes du répertoire de Zappa je n'apporterais donc aucune contribution significative au débat musicologique ; en

307 Par exemple, Clement (2009) se concentre sur la production instrumentale de Zappa. Clement souligne, tout comme j'essaierai de le faire moi-même, qu'il est problématique de classer la production zappaïenne, car par exemple une classification basée sur l'instrumentation (morceaux pour groupe de rock, morceaux pour ensemble acoustique, morceaux pour Synclavier) ne correspond pas forcément à une classification par styles (styles proches de la musique savante du vingtième siècle, ou du jazz, ou du pop-rock) : voir Clement (2009), p. 3-5.

plus, l'objectif de cette recherche est de comprendre en quelle mesure Zappa doit être considéré un artiste de rock expérimental.

Pour ces raisons, avant de me concentrer sur les caractéristiques de la musique de Zappa dans ses différentes « incarnations », je vais examiner ses méthodes de composition et de production. Mon interprétation des catégories divisant le répertoire zappaïen est faite *en fonction* des différentes méthodes appliquées par Zappa lui-même : les catégories listées plus haut représentent une *conséquence* des méthodes appliquées.

La cohérence et l'unité du répertoire zappaïen sont assurées par la perméabilité de ces méthodes (qui ne s'excluent pas mutuellement, qui peuvent coexister l'une à côté de l'autre ou même se superposer) et par la maîtrise avec laquelle Zappa les utilise. Au-delà de l'éclectisme de la production (où l'on trouve de la pop, de la musique orchestrale savante, de la musique concrète, de la virtuosité instrumentale, etc.) on retrouve chez Zappa un nombre réduit de méthodes de travail bien maîtrisées, qui se traduisent en traits stylistiques spécifiques et qui à leur tour — selon différents types de « dosage » — rendent compte des divisions majeures au sein du répertoire zappaïen.

Voyons à présent quelles sont les principales méthodes utilisées par Zappa dans son travail de composition et de production (par « production » j'entends ici non seulement la production discographique, mais aussi le travail de répétition et en général tout ce qui permet le passage de l'idée du compositeur/*bandleader* à la réalisation d'un « objet musical », que ce soit un enregistrement ou une performance). J'utilise le terme « méthodes » alors que — au moins pour certaines d'entre elles — il serait plus correct de parler d'approches. Pour ne pas soulever un débat sur la terminologie, je souligne que mon choix ici est de nature essentiellement pratique : je parle de *méthodes* car je me concentre sur la *methodologie* créative de Zappa.

- Notation. J'utilise ici le mot « notation » dans une acception très stricte, impliquant donc l'utilisation du système de notation typique de la musique savante occidentale mais aussi le rapport hiérarchique entre compositeur et interprète propre à cette tradition. En d'autres termes, quand Zappa recourt à la notation « pure » il se pose en tant que « compositeur classique », fournissant aux interprètes concernés des partitions normatives et détaillées. Les sources biographiques nous informent que l'écriture musicale était une activité particulièrement chérie par Zappa, presque à la limite de l'obsession. Ce détail a des conséquences remarquables sur sa musique : « La méthode de composition de Zappa avait un effet décisif sur le son de sa musique. Comme le note [Jonathan W.] Bernard, "la grande majorité des pièces de Zappa ont toutes les marques des créations dont la forme originelle est écrite". C'est-à-dire que le résultat

sonore de sa musique est souvent celui qui n'aurait pu être conçu que sur papier.³⁰⁸ ». Comme règle générale, on pourra rajouter aussi que, dans la production de Zappa, ce qui « sonne écrit », vraisemblablement a été en effet écrit par le compositeur ;

- Communication orale. Selon les circonstances matérielles (temps suffisant pour travailler de manière approfondie avec un groupe de musiciens, capacité des musiciens à réagir rapidement aux instructions données et de se les approprier, caractéristiques du répertoire en termes de difficulté technique, possibilité de le mémoriser, etc.) Zappa optait parfois pour *expliquer* ses compositions aux interprètes plutôt que de les écrire en notation traditionnelle. Zappa n'hésitait pas à reprendre dans sa musique des vocabulaires stylistiques tout à fait consolidés et codés (blues, doo-wop, funk, etc.) : d'une part, il s'agit de styles musicaux qui traditionnellement n'utilisent pas la notation comme outil de fixation et de transmission du *text* ; d'autre part, les collaborateurs de Zappa, étant des professionnels, maîtrisaient ces différents styles et pouvaient se contenter de quelques explications orales du *bandleader*³⁰⁹ ;
- Improvisation. Chez Zappa l'improvisation se manifeste de plusieurs manières différentes. Il faut tout de suite souligner que — même quand du point de vue idiomatique elle peut rappeler certains types de *free improvisation*, voire carrément le *free jazz* — rarement l'improvisation est tout à fait « libre » dans la musique de Zappa. Surtout dans la production live des Mothers of Invention on trouve en effet des moments qui — du point de vue du style — peuvent nous faire penser au *free jazz* de l'époque (années 1960) : il s'agit par contre de segments des spectacles « dirigés » par Zappa, qui décidait à quel endroit les faire commencer et les arrêter et quels musiciens pouvaient y intervenir. On voit bien donc que la liberté des interprètes lors de ces

308 Clement (2009), p. 11. Texte original : « Zappa's compositional method had a decisive effect on the sound of his music. As Bernard notes, "the vast majority of Zappa's pieces have all the earmarks of creations whose primary form is written." That is, the aural result of his music is often that which could only have been conceived on paper. ».

309 En outre, les séances de répétitions dans les groupes de Zappa sont devenues légendaires pour leur durée : les Mothers of Invention pendant leur résidence au Garrick Theater de New York (durée de plusieurs mois), répétaient tous les après-midi, six jours par semaine. Certaines tournées ont été préparées avec des mois de répétitions intensives de huit heures par jour, six jours par semaine. Les groupes de Zappa jouaient toujours par cœur sur scène : il fallait donc beaucoup de temps pour mémoriser un répertoire fourni (celui de la tournée de 1988 incluait 156 titres, voir : <http://members.shaw.ca/fz-pomd/1988/repertoire.html>, dernière consultation le 5 janvier 2017) et souvent complexe. En même temps, ces longues séances de répétitions permettaient à Zappa de travailler — notamment en ce qui concerne les arrangements — grâce à la communication orale et directe avec ses musiciens, un type de communication qui lui permettait aussi de profiter d'idées improvisées. Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 163-164 : « Des chansons écrites avec une idée en tête deviennent quelque chose de complètement différent si j'entends une « inflexion vocale optionnelle » pendant la répétition. Parfois j'entends un « indice » de quelque chose (souvent il s'agit d'une erreur) et je le fais poursuivre jusqu'aux conséquences les plus absurdes. » (texte original : « Songs written with one idea in mind have been known to mutate into something *completely* different if I hear an 'optional vocal inflection' during rehearsal. I'll hear a 'hint' of something (often a mistake) and pursue it to its most absurd extreme. »).

passages est subordonnée à la volonté du *bandleader* : manquent donc la condition paritaire et l'absence de hiérarchie à l'intérieur du groupe qui étaient propres —aussi pour des raisons idéologiques — du *free jazz* des années 1960. De manière plus traditionnelle, l'improvisation se décline aussi chez Zappa en des sections de ses morceaux consacrés aux exploits de tel ou tel autre soliste (dans la plupart des cas Zappa lui-même à la guitare). Il s'agit dans ces cas d'improvisations sur des grilles harmonique pré-établies ; par contre, comme ces grilles sont souvent très simples (boucles de deux accords, voire même pédales sur une seule note), la durée des improvisations est décidée par Zappa lui-même, qui signale la fin des solos au reste du groupe à l'aide de gestes spécifiques. L'accompagnement des solistes par la section rythmique se base généralement sur le procédé que Caporaletti définit « extemporisation » : la section rythmique connaît la grille harmonique et le style d'accompagnement requis pour un solo donné (des informations fournies par Zappa en répétition ou directement sur scène grâce aux *visual clues*) ; elle réalise donc un accompagnement qui soit cohérent avec les informations de cette « partition implicite ». Même si ce type d'accompagnement est « improvisé » dans le sens qu'il ne se base pas sur une partition détaillée, il est tout de même l'explicitation d'un *code* (les informations données par Zappa, les « règles » de tel ou tel autre style musical) et ne cherche pas à mettre au premier plan la personnalité musicale des différents accompagnateurs. Pour cette raison je crois qu'il est important d'utiliser ici la distinction proposée par Caporaletti entre improvisation (où justement il y a une volonté de faire ressortir la personnalité artistique du musicien individuel) et « extemporisation »³¹⁰ ;

- *Visual clues*. Zappa avait élaboré depuis la fin des années 1960 un système de signaux visuels que l'on peut comparer à ce qui aujourd'hui est appelé *sound painting* : à chaque signal de sa part correspondait une instruction précise pour les musiciens sur scène. Ce genre de signaux était utilisé pour contrôler différents éléments du discours musical, par exemple pour « lancer » un ostinato sur une note pédale (qui était décidée en temps réel par Zappa, ainsi que le mètre et le tempo de l'ostinato lui-même), pour changer en temps réel le style d'accompagnement d'un morceau ou encore pour contrôler des actions musicales-théâtrales spécifiques³¹¹ ;

310 Pour une description approfondie du concept d'« extemporisation » voir Caporaletti (2005), p. 104-115.

311 Par exemple, si Zappa montrait le médium à son groupe avec un geste rapide du bras, tous les musiciens se crispaient soudainement en une pose raide en criant « Ih ! ». On peut écouter un exemple de cette « action musicale dirigée » dans le morceau *Didya Get Any Onya* (sur *Weasels Ripped My Flesh*, Bizarre Records, MS 2028, 1970), morceau largement construit grâce aux *visual clues*. Pour un témoignage direct de Zappa sur cette technique, voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 167.

- Montage, électro-acoustique, MAO. Cette dernière méthode appliquée par Zappa relate directement à l'utilisation de la technologie d'enregistrement. Zappa était connu pour être un maniaque de l'*editing* et il faut rappeler qu'il avait été technicien du son avant de lancer sa carrière de musicien³¹². Son approche du studio d'enregistrement évolua de manière parallèle à l'évolution de la technologie : si dans les années 1960 il s'agissait surtout de manipulations de la bande magnétique (coupée en bouts pour créer des collages, accélérée ou ralentie pour changer les hauteurs, mise à l'envers, etc.) dans les années 1980 le Synclavier permit à Zappa de se convertir au numérique en créant des timbres de synthèse et des rythmes injouables par des musiciens « en chair et os ». Les techniques de montage mises en œuvre par Zappa rapprochent une partie de sa production à la Musique Concrète, ne serait-ce que du point de vue méthodologique (alors que le style peut en différer radicalement). À ce propos il faudra citer la technique que Zappa nomma *xénochronie*, consistant en une superposition de parties instrumentales enregistrées lors d'occasions différentes, appartenant à des morceaux différents, et recalées de manière à donner l'illusion d'être l'enregistrement d'une seule performance. Zappa inaugura ce procédé sur certains titres de l'album *Sheik Yerbouti* (1979), où il superposa des parties instrumentales provenant de morceaux différents joués en live (par exemple, la basse d'un morceau, la batterie d'un autre, etc.) en créant de cette manière des nouveaux morceaux « résultant » de cette superposition.

Revenons maintenant à la division du répertoire zappaïen selon les catégories stylistiques-formelles que j'ai précédemment listées. À cause de la richesse et de l'extension de ce répertoire, la tâche d'étudier de manière approfondie chacune de ces catégories ne peut que faire l'objet d'une œuvre monographique : c'est pourquoi je me limiterai à aborder certains aspects des catégories du « collage » et du « rock instrumental ».

Afin de positionner la musique de Zappa dans le contexte du rock expérimental il n'est pas nécessaire d'en décortiquer toutes les facettes. De plus, il faut encore une fois souligner que les catégories listées plus haut ne représentent qu'une division *a posteriori* d'une œuvre

312 Voir Bassoli (2000), p. 86 : « si vous pouviez voir les bandes Ampex de Frank, celles utilisées avant la technologie numérique, vous ne verriez même pas le noir (je parle du côté opposé à celui gravé) : le dos de la bande n'existait pas, il était tout couvert de petits bouts de scotch blanc attachés l'un après l'autre. Il corrigeait la batterie, un rythme de batterie de Terry [Bozzio] ou de Chester Thompson, en ne prenant que trois mesures : après il prenait une autre mesure d'un autre concert de cinq ans auparavant et il la mettait dedans. À la fin le dos de la bande devenait complètement blanc » (texte original : « se poteste vedere i nastri Ampex di Frank, quelli utilizzati prima delle tecnologie digitali, neppure vedreste il nero (parlo del lato opposto a quello dell'incisione): il dorso del nastro non esisteva, era tutto ricoperto di peccette, pezzetti di scotch bianco tutti attaccati di fila. Lui correggeva la batterie, un tempo di batteria di Terry o di Chester Thompson, prendendone solo tre battute: poi prendeva un'altra battuta di un altro concerto di cinque anni prima con un altro batterista e ce la ficcava dentro. Alla fine il dorso del nastro diventava completamente bianco »).

unitaire et consciemment présentée en tant que telle par Zappa lui-même : en d'autres termes, les différences justifiant une division de l'œuvre zappaïenne en « sous-groupes » sont moins importantes que les éléments de continuité nous permettant de l'appréhender comme un tout cohérent ³¹³.

Dans les pages suivantes je me concentrerai sur les catégories stylistiques-formelles du collage d'abord, et ensuite du rock « instrumental », en illustrant comment Zappa y applique les méthodes de création et de production décrites plus haut. Cette tâche sera accomplie à l'aide d'exemples issus du répertoire de Zappa.

6.1.1 Collage : *Brown Shoes Don't Make It* ³¹⁴

Disons que je construis une sculpture de ferraille. Vous ne savez pas ce que sont les pièces ou d'où elles viennent, mais si la sculpture est efficace quand elle est terminée, qui en a quelque chose à foutre ? ³¹⁵

Publié pour la première fois sur *Absolutely Free* (1967), *Brown Shoes Don't Make It* est un collage satyrique de styles musicaux qui vont du vaudeville au rhythm'n'blues en passant par le pseudo-sérialisme. La complexité structurelle de ce morceau le rend impossible à classer selon les modèles standardisés des chansons rock, cependant il serait également erroné d'y voir une composition au sens classique de ce terme. Au contraire, *Brown Shoes Don't Make It* nous montre de manière exemplaire comment, chez Zappa, la composition est souvent moins une affaire d'écriture que de bricolage musical, d'organisation des différents matériaux (passages écrits, clichés tirés de tel ou tel autre genre musical, effets sonores, etc.).

Dans le cadre de la recherche musicologique, un morceau de ce type demande une

313 Zappa souligna à plusieurs reprises l'unité de son œuvre : il arriva à en inventer des sortes de « définitions », notamment *Conceptual Continuity, Project/Object* (voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 139-140) et *The Big Note*. Pour un approfondissement autour de la « continuité conceptuelle », voir Philippe Gonin, « La « continuité conceptuelle » chez Zappa et la question du statut de l'œuvre musicale rock », dans Boisnel et Castanet (2017).

314 Ce chapitre reprend et développe ma contribution « Zappa et le bricolage musical : « Brown Shoes Don't Make It » », dans Boisnel et Castanet (2017).

315 « Way Down in New Zealand: FZ Talks to Gary Steel, 5 December 1990, Part 2 », *T'mershi Duween*, Septembre 1991 : 21, p. 15. Cité dans Watson (1994), p. 93. Texte original : « Let's say I build a junk sculpture. You don't know what the pieces are or where they come from, but if the sculpture works when it's done, who gives a fuck? ».

approche analytique articulée. Le chercheur ne doit pas limiter son travail à l'analyse du *text* mais il doit savoir intégrer le *text* dans son contexte de production : cela comprend le fonctionnement du groupe qui répète et enregistre le morceau, les interactions entre artiste et public mises en jeu par la parodie musicale, ainsi que la fonction du morceau lui-même. Mon objectif principal concernant l'analyse de ce morceau, est d'en étudier la méthode de création et de l'encadrer dans la démarche artistique zappaïenne. En ce qui concerne l'analyse musicale proprement dite du morceau, je renvoie au travail très précis de Martin Knakkergaard ³¹⁶. Dans les pages suivantes, l'analyse du *text* sera traitée comme un outil de recherche qui me permettra à des endroits précis de mieux expliquer la méthode de travail de Zappa et donc aussi de mettre en relief sa manière tout à fait particulière d'être un compositeur.

En revenant sur les catégories stylistiques-formelles — listées plus haut — divisant le répertoire zappaïen, le choix de classer *Brown Shoes Don't Make It* dans celle du « collage » est essentiellement dû à la forme globale du morceau, qui est une juxtaposition de matériaux musicaux hétérogènes. Il faudra cependant souligner que les différentes sections du morceau (les matériaux eux-mêmes), prises individuellement, peuvent bien appartenir à d'autres catégories, telle celles de la chanson à texte (par exemple les sections *Tempo di Cocktail Lounge* et *Corny Swing*, voir tableau 3), du rock instrumental (*Grandioso*, *Fast as Possible*), de la musique de chambre (*Sprechgesang*).

Section ³¹⁷	Minutage ³¹⁸	Schéma
<i>Boogie Shuffle</i>	0:00-0:21	A
<i>Moderato</i>	0:21-0:47	B
<i>Faster</i>	0:47-0:52	C
<i>Tempo I (shuffle)</i>	0:52-1-22	A'
<i>Moderate Waltz</i>	1:22-2:07	D
♪ = ♪ (<i>Clear Your Throat</i>)	2:07-2:13	E
♪ = ♪ (<i>Sprechgesang</i>)	2:13-3:04	F
<i>Slow Shuffle</i>	3:04-3:30	G
<i>Fast Motown</i>	3:30-3:40	H
<i>Ballad Rock</i>	3:40-4:04	I
<i>Grandioso</i>	4:04-4:29	J
<i>Tempo di Cocktail Lounge</i>	4:29-4:53	K

316 Knakkergaard, « Zappa and Modernism: An Extended Study of 'Brown Shoes Don't Make It' », dans Carr (2013).

317 Les noms des différentes « sections » sont ceux indiqués sur la transcription du morceau faite par Ian Underwood et publiée dans *The Frank Zappa Songbook Vol. 1*, Los Angeles : Frank Zappa Music, Inc. and Munchkin Music co., 1973.

318 Le minutage se réfère à la version du morceau publiée sur *Absolutely Free* (1967).

<i>Tempo di Beach Boys</i>	4:53-5:14	L
<i>No Tempo</i>	5:14-5:34	M
<i>Corny Swing</i>	5:34-6:06	N
<i>Slow, Relaxed Time</i>	6:06-6:31	B'
<i>Slower</i>	6:31-6:46	O
<i>Fast as Possible</i>	6:46-7:30	P

Tableau 3. La structure de *Brown Shoes Don't Make It*.

6.1.1.1 Une chanson discontinuée mais unitaire

Les nombreuses sections de *Brown Shoes Don't Make It* sont juxtaposées les unes aux autres de telle manière que le contraste entre elles soit évident. Il n'est pas question de transitions pour passer d'une section à la suivante et cela engendre la perception d'une discontinuité comparable au *zapping*. Cependant, la chanson arrive à s'imposer comme une composition unitaire, ne serait-ce que grâce à la cohérence de la ligne narrative représentée par les paroles, mais aussi par quelques reprises de matériaux proprement musicaux.

Le *Boogie Shuffle* en ouverture du morceau est repris avec peu de variations après les courtes sections du *Moderato* et du *Faster (recitative)* : le placement de ces deux passages dans le morceau (ils en constituent les sections A et A') ainsi que leur caractère immédiat dû à la présence d'un *riff*, à la simplicité rythmique et au style facilement reconnaissable, tout cela contribue à faire percevoir les deux *Boogie Shuffles* comme les couplets pop-rock du morceau. De son côté, le morceau lui-même présente dans sa globalité une structure libre et rhapsodique qui, en tant que telle, exclut le principe strophique sous-entendu dans le terme de « couplet ».

De la même manière, le *Moderato* — un motif également plutôt *cantabile* — est repris, sous une forme abrégée et dans une atmosphère plus mélancolique, vers la fin de la chanson (*Slow, Relaxed Time*), juste avant ce qu'on peut considérer comme la coda. Il suffit donc de deux passages « répétés » au cours de la pièce pour « clôturer » la structure d'une chanson de plus de sept minutes et pour la rendre cohérente.

Zappa nous montre donc, au moyen d'outils compositionnels très communs, la volonté de créer une pièce unitaire avec *Brown Shoes Don't Make It* ; sa volonté est que la chanson, malgré sa complexité structurelle, puisse être reconnue comme telle et éventuellement — au moins pour les parties les plus faciles — être chantonnée par les fans. D'ailleurs, l'objectif de

Zappa en tant que compositeur — souligné par lui-même à plusieurs reprises — était celui de créer des objets de divertissement musical ³¹⁹.

6.1.1.2 Matériaux, méthodes, techniques

Du point de vue compositionnel, *Brown Shoes Don't Make It* est sans doute un morceau qui remet en jeu les formats standardisés sur lesquels la plupart des chansons pop et rock se basaient vers le milieu des années 1960 ; cela peut être vérifié selon de nombreux critères : longueur du morceau, structure, choix harmoniques, mélodiques et rythmiques, timbre et instrumentation, sans parler du contenu des paroles.

Brown Shoes Don't Make It correspond donc au paradigme du modernisme — comme le soutient Knakkegaard — puisque visiblement Zappa y défend « la déviation par rapport aux normes ³²⁰ ». Par contre, Zappa ne partage pas l'attitude caractéristique du modernisme (et en général des avant-gardes du vingtième siècle) vis-à-vis des matériaux, des moyens et des méthodes de production et de composition, une attitude attribuant une valeur précise (esthétique, voire idéologique) aux matériaux, méthodes et moyens eux-mêmes.

Les deux versions de *Brown Shoes* publiées du vivant de Zappa ne pourraient pas mieux nous montrer l'indifférence du compositeur concernant les moyens pour arriver au « produit fini ». La version publiée dans *Absolutely Free* n'est pas seulement un collage du point de vue structurel, mais aussi en ce qui concerne sa construction à travers le montage de différents fragments enregistrés, ce qui d'ailleurs représente le principe organisationnel de l'album entier ³²¹ : « [...] s'il s'agit bien de changer brusquement de climat sonore (c'est le sens essentiel de *rupture* du procédé de collage), dans le même mouvement il s'agit [...] de montrer, désigner la *facticité* de l'œuvre enregistrée, qui n'est qu'une *reproduction* et non de la

319 Voir Dalton, « Frank Zappa: Part II », Dans *Guitar*, juin 1979, p. 26. Ici Zappa explique de manière très claire que *having a good time* est une activité qui peut s'articuler sur plusieurs niveaux différents.

320 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 185 : « Voici une chose que j'ai déjà dite pendant les interviews : "Sans déviation (par rapport à la norme), le **progress** n'est pas possible." Pour réussir à dévier, il faut avoir au moins une connaissance passagère de la norme à laquelle on s'attend à dévier. » (texte original : « One of the things I've said before in interviews is : "Without deviation (from the norm), **'progress'** is not possible." In order for one to *deviate successfully*, one has to have at least a passing acquaintance with whatever *norm* one expects to deviate from. »).

321 Comme l'a souligné Don Preston, musicien membre de Mothers of Invention : « Pendant *Absolutely Free* par exemple, certaines chansons se composaient de 30 à 40 prises indépendantes, et chacune d'entre elles devait être essayée plusieurs fois, car tous les membres du groupe ne lisaient pas la musique » (texte original : « During *Absolutely Free* for exemple, some songs would consist of between 30-40 independent takes, and each one would have to be attempted several times, as not all the band members read music. »). Cité dans Carr, « Zappa and Technology: His Incorporation of Time, Space and Place when Performing, Composing and Arranging Music », dans Carr (2013), p. 137.

musique jouée en direct.³²² ».

Les techniques de montage employées par Zappa dès les premières années de sa carrière ainsi que l'attention portée à l'aspect matériel du son rappellent souvent les démarches de la Musique Concrète³²³. Ce rapprochement est correct lorsqu'il s'agit d'œuvres où la référence aux avant-gardes est plus explicite (*Lumpy Gravy*, *Porn Wars*) ou dans les cas des *virtual performances*, des morceaux qui ne peuvent pas être reproduits en live tels qu'on les entend sur disque mais qui simulent des *live performances* à travers le montage des enregistrements en studio³²⁴.

Au contraire, la version de *Brown Shoes Don't Make It* publiée dans *Tinseltown Rebellion* (1981) témoigne d'un groupe capable de jouer le même morceau en live. Ce que je veux souligner ici est que, indépendamment de la *genèse* du morceau dans le studio d'enregistrement grâce à des techniques propres de la Musique Concrète, la chanson — le produit fini — atteint une identité qui la rend indépendante des procédés qui ont permis sa création. *Brown Shoes Don't Make It* n'est un morceau de Musique Concrète qu'en ce qui concerne son « incarnation » de 1967 et si l'on observe cette incarnation sous l'angle de la technique et de la méthode compositionnelle ; dès que l'on compare la version de 1967 avec celle de 1981 il est évident que le morceau a une vie autonome, au-delà de la manière dont il est enregistré ou joué.

Zappa semble nous dire que le produit est plus important que le parcours choisi pour le créer. La technique, la méthode et les matériaux ne sont que ce qu'ils paraissent, des étapes intermédiaires, en elles-mêmes *neutres*, pour atteindre une finalité précise. Pour banales que ces affirmations puissent sembler, elles représentent quelque chose d'extrêmement éloigné de l'univers des avant-gardes savantes du vingtième siècle (un univers duquel Zappa se sentait d'ailleurs proche en ce qui concerne d'autres questions esthétiques).

Comme Carl Dahlhaus (1984) l'a expliqué, le souci principal de l'expérimentation au sein de la musique savante du vingtième siècle a été, pendant longtemps, celui de focaliser l'attention du public et des critiques sur les matériaux, les méthodes et les techniques utilisés par les compositeurs et non pas sur l'œuvre comme elle était conçue jusqu'au dix-neuvième siècle : les « ficelles » de l'artiste, normalement cachées, deviennent des protagonistes à travers des procédés d'esthétisation (par exemple l'esthétisation des bruits « non musicaux » dans la Musique Concrète, du degré d'organisation et de contrôle des différents paramètres

322 Benoît Delaune, « Le discours métamusical et la métalapse à partir de Frank Zappa », dans *Musurgia* 2007 : XIV/1, p. 61.

323 Voir Elio Martusciello, « LUMPY GRAVY è un dispositivo di superficie », dans Salvatore (2000).

324 *Porn Wars* est un morceau de l'album *Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention*, Barking Pumpkin, ST 74203, 1985. Concernant les *virtual performances*, voir Carr (2013 c), p. 137. La notion de *virtual performance* a été élaborée par Stephen Davies.

dans les musiques sérielles, stochastiques ou aléatoires, etc.).

Dans la plupart des avant-gardes savantes, les matériaux, les méthodes et les techniques compositionnelles ont une valeur esthétique propre, d'où la nécessité manifestée par les compositeurs d'en justifier l'utilisation ou l'exclusion. Chez Zappa, au contraire, c'est l'œuvre en elle-même qui constitue l'objet à juger, les matériaux et les méthodes gardant une nature neutre, et ayant un sens ou une fonction au sein de l'organisation globale du morceau, du concert, de l'album ou de la globalité de l'expérience artistique zappaïenne connue comme *Conceptual Continuity*.

Plusieurs épisodes de la carrière de Zappa nous montrent à quel point il était focalisé sur le résultat final de son œuvre, quitte à recourir à des moyens considérés normalement comme presque « immoraux » pour l'atteindre : dans les années 1980 il profita de la réédition sur Cd des albums des Mothers of Invention pour substituer plusieurs pistes de basse et de batterie en les faisant rejouer par d'autres musiciens³²⁵. À une autre occasion, il préféra que sa composition *While You Were Out* soit jouée en playback plutôt que de manière imprécise par l'ensemble *E.A.R. Unit* qui n'avait pas eu suffisamment de temps pour la répéter³²⁶.

6.1.1.3 Stratégies compositionnelles

Les nombreuses sections de *Brown Shoes Don't Make It* offrent un éventail de styles et de références musicales très différenciées : le morceau fait passer l'auditeur du shuffle rock au vaudeville, des références aux Beach Boys à celles au sérialisme. Pour chacune de ces sections, Knakkegaard a expliqué la relation entre le style musical et le contexte sémantique énoncé par les paroles, ou bien censé « parvenir » au public lors des passages instrumentaux. Il n'est pas question ici de discuter la validité de cette approche de recherche, notamment en ce qui concerne l'étude des *lyrics* (à ce sujet je renvoie aux observations méthodologiques formulées par Richard Middleton³²⁷). Mon objectif est plutôt de comprendre d'abord le principe d'organisation des sections — au niveau micro-structurel, concernant leur fonctionnement individuel, aussi bien qu'au niveau macro-structurel, concernant les interrelations des unes avec les autres — et ensuite de dégager les significations possibles de cette organisation.

325 Voir Watson (1994), p. 125-126 : Zappa spécifie que le choix d'opérer un *overdub* est de nature esthétique ; il ne s'agit pas — pas seulement — d'un travail de restauration des bandes originelles abîmées.

326 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 175-176. Voir aussi Steve Birchall, « Modern music is a sick puppy: a conversation with Frank Zappa » (*Digital Audio*, 1984 : 1/2), http://home.online.no/~corneliu/dig_aud.htm (dernier accès le 24 août 2018).

327 Middleton (1990), p. 228 et suiv.

Comme illustré plus haut, le caractère unitaire de *Brown Shoes Don't Make It* est assuré, au niveau structurel, par la reprise de certaines sections : ces reprises posent une limite à la juxtaposition des matériaux hétérogènes et les encadrent dans un organisme plus complexe, quoique souple. Cette structure de fond constitue donc un niveau d'organisation hiérarchiquement plus élevé que la succession des sections musicales juxtaposées : cette dernière, au contraire, annule toute hiérarchie entre les matériaux, justement en les collant les uns à côté des autres de manière à souligner leur position « égalitaire » — ce qui correspond aux tendances compositionnelles d'autres célèbres « collagistes », comme Bernd Alois Zimmermann ou John Zorn.

En ce qui concerne l'organisation micro-structurelle propre à chaque section, Zappa procède soit par stylisation, soit en transfigurant des éléments musicaux stéréotypés de manière à les rendre atypiques, ou encore il introduit des idiosyncrasies compositionnelles, à savoir des traits stylistiques tout à fait personnels.

Les sections *Ballad Rock*, *Tempo di Cocktail Lounge* et *Corny Swing* représentent sans doute des stylisations des genres musicaux auxquels elles correspondent. Prenons la section *Corny Swing* (figure 5) : la grille d'accords pourrait sans aucune difficulté être celle du *chorus* (structure AABA) d'un standard swing des années 1940.

The figure shows a chord chart for the section 'Corny Swing' from 'Brown Shoes Don't Make It'. It is written in 4/4 time and consists of three staves of music with slash notation. Above the first staff are chords: Bb, A, Ab, G7, C7, F7, Bb, Db, F7, C7. Above the second staff are chords: F7, Bb, Bb7, Eb, Gb7. Above the third staff are chords: C7, F7, Bb. Roman numerals are written below the staves: I VII bVII VI II V I bII V II; V I I(V-) IV bVI; II V I. The chart includes a 'To Coda' section and a 'D.C. al Coda' section.

Figure 5. *Brown Shoes Don't Make It*. Grille d'accords de la section *Corny Swing*.

Les clichés relatifs aux successions d'accords ou à l'orchestration ne sont en aucun cas évités ; au contraire, Zappa donne preuve d'une telle fidélité aux modèles stylistiques les plus basiques que la nature parodique de ces sections en est augmentée : elles sont « trop normales » pour être authentiques. Pour le reste, la parodie est assurée essentiellement grâce au chant, souvent de type moqueur et — du moins dans la version de 1967 — à un « grain »

instrumental et une qualité d'enregistrement et de mixage plutôt « brute », des éléments qui contrastent avec les conventions stylistiques des genres auxquels ils se réfèrent.

La section du *Sprechgesang* est une réélaboration d'une composition de jeunesse de Zappa, *Waltz for Guitar* ; ici, le travail de stylisation se déroule de manière différente des exemples que l'on vient de décrire. Avec *Waltz for Guitar*, le jeune Zappa essaya d'écrire un morceau dodécaphonique : le résultat est assez scolaire et révèle une utilisation mécanique des techniques de la composition sérielle.

Figure 6. *Brown Shoes Don't Make It*. Transcription (adaptée par l'auteur depuis *The Frank Zappa Songbook. Vol. 1*, 1973) de l'accompagnement d'un extrait de la section *Sprechgesang* (de 2:24 à 2:38). Les numéros se réfèrent à l'ordre que chaque hauteur occupe dans la série de douze notes ; entre parenthèses les hauteurs qui sont répétées avant que la série ne soit complétée, ou bien celles qui ne respectent pas l'ordre de la série elle-même.

Lors du « recyclage » de ce matériau (figure 6), Zappa réalise un arrangement de la composition originelle qui en étoffe la polyphonie, non seulement du point de vue du timbre (avec un mélange d'instruments à vent et de cordes accompagnant la voix soliste) mais aussi avec des notes rajoutées qui altèrent la syntaxe sérielle et constituent donc des « erreurs » du point de vue de l'orthodoxie méthodologique de la musique dodécaphonique³²⁸ ; cependant, la nature des intervalles et des profils mélodiques, la présence du *sprechgesang* (bien que « à la manière des Mothers of Invention »), le choix d'un timbre général de musique de chambre grâce aux cordes et aux bois, tout cela contribue à évoquer et à parodier le stéréotype de la musique savante contemporaine de manière très efficace. Bien-sûr, il ne faut pas oublier que Zappa ne s'adresse pas à un public de spécialistes. Ses auditeurs n'ont vraisemblablement pas

328 Voir <https://www.zappa-analysis.com/absolutely-free.htm> (dernier accès le 26 avril 2017).

la capacité de distinguer, par exemple, entre la musique dodécaphonique et l'atonalité libre : la section en question réussit dans l'objectif de rappeler en général la musique classique « moderne ». Quant aux éventuels spécialistes, ils ont les compétences nécessaires pour comprendre la fonction de cette section et peuvent donc aussi relier les éventuelles apories stylistiques au contexte.

Dans la section *Slow Shuffle* la structure harmonique est polymodale, comme cela a été souligné par Knakkergaard : « La tonalité de cette section est de type poly-modal, car l'ostinato de basse-guitare est vaguement centré autour du *la* majeur et l'ostinato de clavier se déploie autour du *sol* mixolydien, le *fa#* dans la mélodie ne se rapportant pas directement à l'un ou l'autre des deux.³²⁹ ». Il est intéressant de remarquer que les parties instrumentales, tout en jouant dans des modes différents, suivent des articulations mélodiques stéréotypées appartenant au lexique blues-rock ; le « décalage harmonique » mis en place par Zappa permet donc de transformer des éléments d'un lexique musical tout à fait commun en quelque chose d'« halluciné » mais toujours reconnaissable, bien que peut-être au niveau inconscient. Sans le travail de transfiguration opéré par Zappa le passage pourrait sonner de la manière suivante (figure 7), comme une phrase ordinaire de blues rock (dans ce cas, en *sol* mixolydien) :

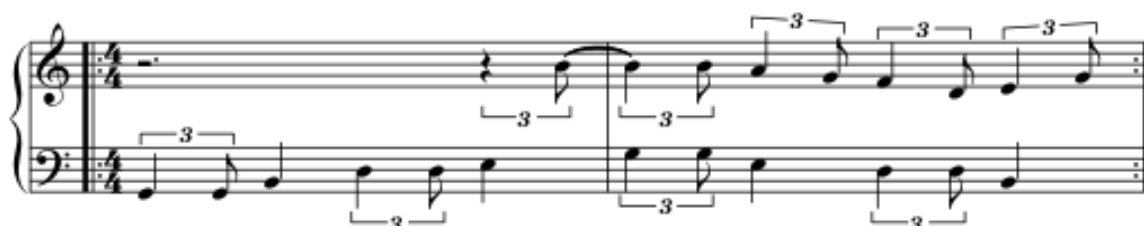


Figure 7. *Brown Shoes Don't Make It*. La mélodie de la section *Slow Shuffle* en version non polymodale (en *sol* mixolydien).

Par ailleurs, Zappa obtient le même résultat de « désorientation » en mélangeant des composantes musicales plus conventionnelles avec d'autres qui ne le sont pas : c'est le cas par exemple de la deuxième partie de la *Moderate Waltz* (à partir de 1:22, voir figure 8), où la nature conventionnelle de la valse est défigurée par une harmonisation note à note de la mélodie, une forme d'*organum* typique de Zappa (utilisée par exemple aussi dans les morceaux *The Idiot Bastard Son*, *Mother People*, *Oh No*³³⁰).

329 Knakkergaard (2013), p. 177. Texte original : « The tonality of this section qualifies as poly-modal, as the bass/guitar ostinato is loosely centered around A major and the keyboard ostinato unfolds around G mixolydian, with F# in the melody not relating directly to either of the two. ».

330 Les deux premiers morceaux paraissent sur *We're Only In It For The Money* (1968), le troisième dans *Weasels Ripped My Flesh* (1970). Pour plus de détails sur l'utilisation tout à fait personnelle de l'*organum* par Zappa, voir Giordano Montecchi, « Zappa: rock come prassi compositiva », dans Salvatore (2000), p. 202-203.

Figure 8. *Brown Shoes Don't Make It*. Extrait de l'organum de la section *Moderate Waltz* (transcription adaptée par l'auteur depuis *The Frank Zappa Songbook. Vol. 1, 1973*).

Il est possible enfin de repérer des endroits où Zappa abandonne toute référence à des styles musicaux spécifiques et laisse la place à « son » style compositionnel (celui typique de sa production de « rock instrumental », que j'approfondirai ultérieurement). C'est le cas par exemple de la mélodie de la section *Grandioso*. Voici une transcription du passage en question :

Figure 9. *Brown Shoes Don't Make It*. Extrait de la section *Grandioso* (transcription adaptée par l'auteur depuis *The Frank Zappa Songbook. Vol. 1, 1973*).

Comme cela a été remarqué par Montecchi (2000, p. 209-217) et par Clement (2009, p. 121-122), un trait spécifique de la conduite harmonique et mélodique adoptée par Zappa — lorsqu'il ne « recycle » pas les paramètres stylistiques d'autres genres musicaux — consiste en l'utilisation des successions de quintes (ou de leurs renversements, les quartes) comme principe générateur d'accords ou de lignes mélodiques³³¹. Dans le cas de la Figure 9 cette

331 Zappa fait référence à ce penchant compositionnel dans cet interview : <https://www.youtube.com/watch?v=dbg4tZaRzng> (dernier accès le 6 mai 2014). À partir de 20:39 il parle des possibilités harmoniques offertes au soliste grâce aux accords constitués par la tonique, la seconde et la quinte (donc trois quintes superposées) ; il définit ce genre d'accords « une toile neutre sur laquelle on peut peindre » (« a neutral piece of canvas that you can paint on. »). L'accord tonique-seconde-quinte est décrit comme un trait typique zappaïen (« the definitive Zappa sound ») aussi par sa percussionniste Ruth Underwood : <https://www.youtube.com/watch?v=e7Sq0chEjps> (dernier accès le 6 mai 2014).

stratégie d'écriture est particulièrement évidente. Tous les accords sont constitués à partir de la superposition de quintes, ou bien ils peuvent être facilement reconduits à une structure par quintes superposées : l'accord du début de la deuxième mesure consiste en la succession de sept quintes en partant du *ré* (*ré – la – mi – si – fa # – do # – sol #*) avec omission du *fa #* et du *do #* ; l'accord final consiste en la superposition de sept quintes en partant du *réb* (*réb – lab – mib – sib – fa – do – sol*) avec omission du *mib*. La technique que je viens d'illustrer constitue un véritable cliché stylistique zappaïen, un trait qui a permis à sa musique d'une part d'exploiter à plusieurs reprises un contexte harmonique ambigu, au croisement entre tonalité, modalité et atonalité, et d'autre part de se rendre tout de suite reconnaissable auprès du public.

Quelle est donc la cohérence — s'il y en a une — entre les matériaux contrastants juxtaposés les uns aux autres dans *Brown Shoes Don't Make It* ? Si d'une part on peut remarquer la prépondérance de sections qui, à travers la parodie ou en transfigurant des stéréotypes musicaux, entretiennent un dialogue métalinguistique avec la conscience musicale et culturelle du public ³³², d'autre part Zappa se réserve le droit d'inclure des moments où sa veine créative s'exprime de manière moins référentielle (comme c'est le cas de la mélodie décrite pour la section *Grandioso*). Si une forme de cohérence est envisageable pour ce morceau, il s'agit sans doute d'une cohérence immanente et opérationnelle, et non pas d'une cohérence idéologique, qui serait d'ailleurs en contraste avec le parcours artistique et humain de Zappa. Plutôt que d'imposer à la musique de Zappa un cadre interprétatif qui ne lui appartient pas, le chercheur devrait donc s'en tenir à sa conception esthétique « [...] libre de tout *a priori* idéologique : une conception qui base le jugement esthétique dans l'écoute, et dans l'émancipation (ou bien dans la réintégration) du divertissement comme finalité dépositaire de dignité et de valeur ³³³ ».

La cohérence dans *Brown Shoes Don't Make It* réside dans l'approche indifférenciée dont Zappa fait preuve par rapport à l'ensemble des matériaux hétérogènes. Cette approche représente à la fois le principe constitutif (encore une fois, opérationnel et non pas idéologique) et la clé interprétative de l'ensemble de la production zappaïenne, la *Conceptual Continuity* qui comprend toutes les facettes différenciées de son œuvre et à laquelle chaque « cellule » (morceau, album, concert) renvoie de façon métonymique.

Si l'un de mes enfants me posait cette question (que fais-tu dans la vie, papa ?), la réponse

332 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 165-167 : Zappa explique son utilisation des clichés musicaux (qui accompagnent l'Américain moyen du berceau à la tombe grâce à la télévision et à la radio) comme vocabulaire de base pour créer des arrangements humoristiques.

333 Montecchi (2000), p. 221. Texte original : « [...] una concezione estetica sgombra da qualsiasi *a priori* ideologico: una concezione che ha i suoi cardini nel fondare il giudizio estetico sull'ascolto, e nell'emancipazione (o meglio nella reintegrazione) dell'intrattenimento come finalità depositaria di dignità e valore. ».

devrait être : « *Ce que je fais, c'est de la composition* ». Il se trouve que j'utilise du matériau autre que des *notes* pour les pièces. La composition est un processus d'organisation, très proche de l'architecture. Tant que vous pouvez conceptualiser ce qu'est ce processus organisationnel, vous pouvez être un « compositeur » - **dans n'importe quel média**. Donnez-moi juste quelques *trucs*, et je les organiserai pour vous. C'est ce que je fais ³³⁴.

Il est clair donc que l'approche de la composition chez Zappa prend une signification tout à fait pragmatique. En effet, je crois que la catégorie de la *conceptualisation* elle-même, dont il est question dans le passage cité, devrait être comprise simplement dans le sens immanent d'un principe unificateur du travail organisationnel, aidant l'artiste à trouver une cohérence expressive dans ses créations, sans renvoyer les *concepts* à une justification idéologique de fond, quelle qu'elle soit. En d'autres termes, il me semble que la question essentielle chez Zappa — concernant son activité de compositeur et les objectifs artistiques qu'il se donne — est « comment ? » et non pas « pourquoi ? ».

Je dis cela à la lumière non seulement de l'œuvre musicale zappaïenne, mais aussi des médias qu'il a choisis pour la diffuser, de son rapport avec le public, de ses affirmations au sujet des courants artistiques et de l'esthétique au sens général (parmi lesquelles l'aphorisme souvent cité *Anything, Any Time, Anywhere — for No Reason at All*³³⁵). Le sous-chapitre *Hateful Practices* de son autobiographie³³⁶ nous fait comprendre de manière très claire — à partir du titre — quelle était l'attitude de Zappa vis-à-vis des dogmes esthétiques, qu'il soient motivés par des raisons d'ordre esthétique-idéologique (le sérialisme par exemple) ou par la mode du moment (l'omniprésence des cadences II-V-I dans la musique classique jusqu'au *milksap* en passant par Tin Pan Alley, une séquence d'accords qu'il étiquette comme « *l'essence de la mauvaise musique des blancs* ³³⁷ »). On ne voit donc pas pourquoi il faudrait placer Zappa à l'intérieur de catégories stylistiques ou idéologiques plus vastes alors que Zappa lui-même a exprimé à plusieurs reprises son mépris ou son indifférence pour de telles distinctions, qui représentaient pour lui un obstacle à la créativité plutôt qu'une ressource : « La règle ultime devrait être : « ***Si ça sonne BIEN pour VOUS, c'est top ; et si ça sonne mal pour VOUS, c'est de la merde*** ». ³³⁸ ».

334 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 139. Texte original : « If any of my kids ever asked me that question (What do you do for a living, Dad?), the answer would have to be: "*What I do is composition.*" I just happen to use material other than *notes* for the pieces. Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a 'composer' — **in any medium you want**. [...] Just give me some *stuff*, and I'll organize it for you. That's what I do. ».

335 *Ibid.* p. 163-164.

336 *Ibid.* p. 186-189.

337 *Ibid.* p. 187. Texte original: « To me, **I-II-V** is the essence of bad '*white-person music*.' ».

338 *Ibid.* p. 188. Texte original : « The ultimate rule ought to be: "***If it sounds GOOD to YOU, it's bitchen; and if it sounds BAD to YOU, it's shitty.***" ».

Le seul courant artistique pour lequel Zappa exprima de la sympathie est le Dadaïsme ³³⁹ ; il ne faut cependant pas penser à une « adhésion » de sa part : tout simplement, Zappa s'aperçut *a posteriori* que l'art qu'il produisait répondait aux requis esthétiques du Dadaïsme, c'est-à-dire la provocation, l'absurdité, la moquerie de l'art qui « se prend au sérieux ». Avec le dadaïsme, Zappa partage aussi le goût pour les collages de matériaux hétérogènes, dont *Brown Shoes Don't Make It* représente un chef d'œuvre. Dans ce morceau les différents styles musicaux et les procédés compositionnels mis en place ne sont que des outils dont la finalité immanente est l'interaction avec le public ainsi qu'avec le corpus représenté par la *Conceptual Continuity*. Ce pragmatisme nous éloigne de la conception de l'Art qui s'est développée dans le monde occidental notamment à partir du Romantisme, pour nous rapprocher de l'idée d'artisanat ou encore mieux de celle de bricolage.

En décrivant ses premières expériences avec la Musique Concrète, Pierre Schaeffer expliquait :

Qu'est-ce que j'ai essayé de faire, dans ce contexte, en 1948 ? Comme le disait Boulez, extrêmement sarcastique (c'est un garçon prétentieux, une sorte de stalinien musical... De mon côté je suis anarchiste), c'était une forme de bricolage. Je retiens ce terme non pas comme une insulte mais comme quelque chose de très intéressant. Après tout, comment la musique est-elle née ? Par le bricolage, avec des Calebasses, avec des fibres, comme en Afrique. (Je connais bien les instruments africains). Ensuite, les gens ont fabriqué des cordes de violon à partir des intestins des chats. Et bien-sûr, l'échelle tempérée est un compromis et aussi un bricolage. Et ce bricolage, qui est le développement de la musique, est un processus qui est façonné par les humains, l'oreille humaine, et non la machine, le système mathématique ³⁴⁰.

Ce que Zappa affirme dans son autobiographie sur son idée de la composition se rapproche des concepts exprimés ici par Schaeffer, notamment en ce qui concerne le soin apporté à la nature immanente du matériau musical qui, comme tout produit de bricolage, trouve sa signification dans la fonction pratique et sociale qu'il recouvre : l'interaction avec le public, dans le cas de Zappa.

339 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 225.

340 Schaeffer « Interview with Pierre Schaeffer ». Interview par Tim Hodgkinson, *Rē Records Quarterly Magazine* 1987 : 2/1, p. 5. Texte original : « What did I try to do, in this context, in 1948? As Boulez said, extremely snidely (he's a pretentious boy, a kind of musical Stalinist... I'm an anarchist myself), it was a case of 'bricolage'. I retain this term not as an insult but as something very interesting. After all, how did music originate? Through bricolage, with calabashes, with fibres, as in Africa. (I'm familiar with African instruments). Then people made violin strings out of the intestines of cats. And of course the tempered scale is a compromise and also a bricolage. And this bricolage; which is the development of music, is a process that is shaped by the human, the human ear, and not the machine, the mathematical system. ».

6.1.2 Rock « instrumental » : *Echidna's Arf (of you)*

La partie du répertoire zappaïen que j'appelle de rock « instrumental » a contribué énormément au succès de l'artiste de son vivant et peut être encore plus aujourd'hui, où elle constitue le noyau de l'héritage de Zappa chez les nouvelles générations de fans et de musiciens³⁴¹. Il est possible d'attribuer les raisons de ce succès au fait que cette partie du répertoire est celle qui mélange de la manière la plus équilibrée les différentes méthodes mises en œuvre par Zappa.

L'analyse d'un morceau spécifique, à savoir *Echidna's Arf (of You)*, constituera le point de départ pour mes réflexions autour du rock « instrumental » zappaïen³⁴². Je présente ici (figure 10) ma transcription des mesures 1-25 de ce morceau (du début à 0:51 de l'enregistrement).

The image displays a musical score for the instrumental piece 'Echidna's Arf (of You)'. It consists of four staves: Melodie (Melody), Accompagnement (Accompaniment), Basse (Bass), and Batterie (Drums). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody staff shows a few notes in the first measure followed by rests. The accompaniment, bass, and drum parts are more active, with the bass and drums providing a steady rhythmic foundation. The drum part features a consistent pattern of eighth notes and rests.

341 On remarque assez facilement, chez les artistes qui revendiquent l'héritage zappaïen, que le répertoire auquel il font référence est justement celui du rock « instrumental », notamment les albums produits par Zappa dans la partie centrale des années 1970. Quelques exemples discographiques : *Vehicle* du groupe américain Myrthkon (Altrock, ALT 009, 2009), *Schnörgl Attahk* (Altrock, ALT022, 2011) et *Negative Toe* (Altrock, ALT058, 2017) des français Camembert, *Alter Huevo* (Altrock, ALT024, 2012) des argentins Cucamonga (le nom de ce groupe est un hommage au village dans la banlieue de Los Angeles où Zappa commença sa carrière de technicien du son).

342 Le morceau en question a été publié pour la première fois sur l'album live *Roxy & Elsewhere* (DiscReet, 2DS 2202, 1974).

3

Musical score for measures 3-5. The score is written for four staves: a single treble staff at the top, a grand staff (treble and bass) below it, a separate bass staff, and a percussion staff at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 3 shows a melodic line in the top treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 4 continues the melodic line and accompaniment. Measure 5 concludes the phrase with a final melodic note and accompaniment.

6

Musical score for measures 6-8. The score is written for four staves: a single treble staff at the top, a grand staff (treble and bass) below it, a separate bass staff, and a percussion staff at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 6 shows a melodic line in the top treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 7 continues the melodic line and accompaniment. Measure 8 concludes the phrase with a final melodic note and accompaniment.

8

Musical score for measures 8-9. The score is in 3/4 time and F# major. It features four staves: a single melodic line in the treble clef, a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment, and a drum set part in the bass clef. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a walking bass line in the left hand. The drum set part features a steady eighth-note pattern.

10

Musical score for measures 10-12. The score is in 3/4 time and F# major. It features four staves: a single melodic line in the treble clef, a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment, and a drum set part in the bass clef. The piano accompaniment continues with chords and a walking bass line. The drum set part continues with its eighth-note pattern. The melodic line in measure 10 includes a long note with a fermata.

13

Musical score for measures 13-15. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom staff is a drum set part with a snare and bass drum. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

16

Musical score for measures 16-18. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom staff is a drum set part with a snare and bass drum. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 16 contains a time signature change to 5/16. Measure 17 contains a time signature change to 11/16. Measure 18 returns to 3/4 time.

19

22 *Solo de guitare*

Figure 10. *Echidna's Arf (Of You)*. Transcription par l'auteur des mesures 1-25.

En raison du type d'analyse que je vais conduire, je me suis contenté de transcrire la ligne mélodique, la partie de basse, l'accompagnement harmonique (il s'agit essentiellement de la partie de piano électrique) et la partie de batterie. En écoutant l'enregistrement du passage, on se rend compte que la ligne mélodique principale est attribuée à des instruments ou à des groupes d'instruments organisés selon des géométries variables, avec l'utilisation fréquente des doublures à l'unisson ou à la quinte (mesures 14-17).

Ma transcription des parties d'accompagnement, de basse et de batterie est volontairement simplifiée. Par ce choix de transcription « schématique », je veux souligner que si d'une part Zappa a vraisemblablement écrit sur partition une partie du *text* du morceau, qui pour certains

aspects est assez complexe, d'autre part il s'est probablement limité à esquisser ou à expliquer à l'oral d'autres éléments du *text* lui-même, en étant confiant dans l'expertise de ses musiciens pour les réaliser.

Il paraît clair que dans l'extrait considéré ici la ligne mélodique, son rapport avec l'accompagnement harmonique sous-jacent, ainsi que les figures d'accompagnement elles-mêmes (ostinato de basse et de piano, rythmique de batterie), sont le résultat d'une organisation réfléchie de la part du compositeur. Le *groove*, c'est-à-dire l'articulation des parties d'accompagnement, que l'on trouve aux mesures 1-13 montre une grande cohésion entre les différentes parties instrumentales (du point de vue rythmique notamment) : cette cohésion, et le fait que le même *groove* soit repris sans hésitations à l'entrée du solo de guitare, indiquent que le *groove* en question avait été composé au préalable — au moins pour ses aspects principaux — par Zappa³⁴³.

La ligne mélodique, quant à elle, présente un profil et une articulation rythmique visiblement réfléchis (comme je l'illustrerai plus bas) qui en font un élément presque « thématique » au sens classique du terme ; de plus, ce caractère thématique de la mélodie est renforcé par le fait qu'elle est toujours jouée par deux ou plusieurs instruments à l'unisson ou en quintes parallèles. On a donc un « squelette » de l'extrait constituée par la mélodie (avec son éventuelle doublure à la quinte et son orchestration utilisant des regroupements variables d'instruments) et par les éléments d'accompagnement (l'articulation rythmico-harmonique du *groove* décrit plus haut, auquel on peut rajouter les ponctuations de batterie lors du passage où tous les autres instruments jouent à l'unisson, aux mesures 14-21).

Ce « squelette » représente la partie de l'extrait qui a été probablement écrite par Zappa lui-même. Cependant, surtout en ce qui concerne l'exécution de l'accompagnement, il est légitime de supposer que Zappa laissait une certaine marge de liberté aux musiciens. Prenons le *groove* des mesures 1-13 : il s'agit d'un « fond » rythmico-harmonique sur lequel la mélodie est mise au premier plan et qui donne au morceau une connotation stylistique précise (dans ce cas de funk-rock³⁴⁴). Il est donc plus important pour les musiciens de mettre en valeur ces fonctions du *groove* lui-même que d'en exécuter littéralement l'éventuelle partition. Zappa met donc en valeur l'expertise de ses musiciens pour bien contextualiser le morceau dans le style funk-rock et pour rendre l'accompagnement fluide. En plus de son « squelette » (que j'ai

343 Le *groove*, dans le solo de guitare, est en *sol* # mineur, mais il reprend clairement celui des mesures 1-13 en ce qui concerne l'articulation rythmique et le type d'arrangement.

344 Quelques éléments justifiant cette attribution stylistique de funk-rock : la présence d'un *downbeat* affirmé et sur une note de basse plus grave que les autres ; le caractère répétitif du *groove* lui-même ; l'absence d'une direction harmonique (le *groove* est sur une pédale) ; l'articulation de la rythmique de batterie, binaire, surtout en ce qui concerne l'interaction entre la grosse caisse et la caisse claire ; le timbre du piano électrique (peut-être un Clavinet) et son jeu de remplissage rythmique syncopé.

transcrit), le *text* du *groove* des mesures 1-13 consiste donc en ce que les musiciens y ajoutent pour bien l'adapter à ses fonctions : petits breaks de batterie, « remplissage » de piano électrique, modes de jeu typiques du style funk-rock, etc.

Pour certaines parties du morceau (notamment tout ce qui est « thématique ») l'approche demandée par Zappa à ses musiciens est tout simplement celle classique de l'exécution d'une partition notée. Toutefois, surtout pour les parties d'accompagnement, les musiciens ne peuvent pas se contenter d'exécuter les notes mais doivent intégrer à cette tâche la réalisation d'une « partition implicite », en obéissant aux règles du style funk-rock et en respectant la fonction et les limites de leurs rôles d'accompagnateurs (par exemple, pour le *groove* déjà discuté, les musiciens accompagnateurs doivent savoir créer un fond musical dynamique et qui puisse mettre en valeur la mélodie sans lui « voler la scène »).

En reprenant des notions élaborées par Caporaletti, on peut faire correspondre les parties « thématiques » zappaïennes — notées — avec le *melos*, à savoir la partie du discours musical qui occupe le « devant de la scène » et dans laquelle se focalise l'individualité expressive de l'artiste (à la différence des exemples sur lesquels Caporaletti se concentre, ici l'artiste est un compositeur utilisant la notation de manière assez classique et non pas un improvisateur). Quant aux parties d'accompagnement, on assiste à ce que Caporaletti définit comme « extemporisation », c'est à dire la réalisation d'une « partition implicite » (ou partiellement notée, comme c'est probablement le cas dans notre exemple) mais sans la volonté de mettre au premier plan la personnalité créative des musiciens jouant ces parties ³⁴⁵.

Considérons maintenant dans le détail les parties de l'extrait que j'ai définies comme « thématiques », à savoir les matériaux mélodiques. Il s'agit de phrases où prévaut le mouvement par degrés conjoints. La gamme sur laquelle la mélodie est construite est par moments celle de *mi* majeur (mesures 7-13 et 16-21), par moments celle de *mi* lydien (mesures 5-6 et 14-15 ³⁴⁶), en correspondance avec le *groove* d'accompagnement des mesures 1-13 qui, quant à lui, est organisé sur une pédale construite sur l'accord de *mi* majeur avec des oscillations sur l'accord de *fa* # majeur (cet accord faisant supposer le mode de *mi* lydien).

Grâce à la partition on peut se rendre compte assez facilement que l'organisation des profils mélodiques est basée sur un « collage » de simples segments mélodiques — généralement en degrés conjoints ; ces segments peuvent présenter des longueurs différentes et créent donc des asymétries — par rapport à l'organisation rythmique des mesures — ou bien ils créent des mesures de mètres différents. Voici quelques exemples :

³⁴⁵ Voir Caporaletti (2005), chapitre II.3.

³⁴⁶ Je considère comme proprement « thématiques », pour ces passages, les parties que j'ai transcrites à la clé de *fa*, alors que celles en clé de *sol* harmonisent à la quinte supérieure la mélodie, et ajoutent donc des altérations supplémentaires à celles requises par les deux modes utilisés.



Figure 11. *Exhidna's Arf (of You)*. La mélodie de la mesure 5, constituée de trois segments « réguliers ».

Dans la figure 11 la mélodie, en gamme de mi lydien, peut être divisée en trois « segments ». Il s'agit de segments « réguliers » par rapport à la mesure à quatre temps (chacun d'entre eux commence sur un temps de la mesure, il n'y a donc pas de contradiction entre l'organisation rythmique de la mesure et celle de la mélodie) ; le premier segment a un profil descendant-ascendant, les deux suivants sont descendants.



Figure 12. *Exhidna's Arf (of You)*. La mélodie des mesures 16-17, constituée de segments de durée « irrégulière ».

Dans l'extrait de la figure 12, on assiste à une extension de l'idée thématique de la figure 11. Ici on remarque que les « segments mélodiques » s'allongent, à partir du troisième temps de la première mesure, en créant une asymétrie par rapport à la pulsation (la descente du troisième « segment » se prolonge sur le quatrième temps), et en obligeant à rajouter une mesure plus courte que la première.



Figure 13. *Exhidna's Arf (of You)*. La mélodie des mesures 7-13, « en apnée ».

À partir du troisième temps de la mesure 7 (figure 13), des « segments mélodiques » de trois et deux doubles croches (respectivement *la – sol # – mi* et *la – sol #*) créent une longue phrase qui reste « en apnée » pendant plus de deux mesures. L'effet d'« apnée » est créé par plusieurs éléments : le fait que la mélodie soit organisée sur une suite de notes rapides et de la même valeur (dans ce cas des doubles croches) sans silences ; la tension polyrythmique qui se crée entre les « segments mélodiques » répétés et le rythme d'accompagnement en 4/4, une tension qui est « résolue » sur le long *sol #* des mesures 10 et suivantes. En outre, l'effet

d'« apnée » est obtenu grâce à l'absence d'une direction harmonique : le passage — étant installé sur la pédale de mi majeur — « ne mène nulle part » du point de vue tonal. Or, cette stase harmonique contraste avec la tension rythmique créée par l'opposition entre le rythme de la mélodie et celui de l'accompagnement.

Figure 14. *Exhidna's Arf (of You)*. Les mesures 18-21, où la phrase des mesures 7-10 est ré-interprétée en un unisson général.

Dans la figure 14, la même phrase « en apnée » de la figure 13 est reprise. Ici, elle est orchestrée en un unisson général : aucune polyrythmie ne se crée entre la mélodie et l'accompagnement donc, mais les mesures passent en mètre de 11/16.

En effet, la variété rythmique particulièrement riche d'*Echidna's Arf* (mesures impaires, groupes rythmiques irréguliers, polyrythmies) est le résultat d'un travail de combinaison de différents segments mélodiques. Dans l'exemple de la figure 15, le motif de la mesure 16 est repris et ultérieurement abrégé (deux premières mesures, en 13/16), puis transposé à la seconde inférieure et encore abrégé (troisième et quatrième mesures, en 9/16).

Figure 15. *Exhidna's Arf (of You)*. Transcription par l'auteur du passage de 0:52 à 0:58 de l'enregistrement.

Dans l'extrait de la figure 16, le segment *sol # – la – do #* est répété avec des divisions rythmiques différentes (doubles croches, puis triolets de doubles croches).



Figure 16. *Exhidna's Arf (of You)*. Transcription par l'auteur du passage de 1:09 à 1:12.

Dans la figure 17, un même segment de cinq doubles croches (profil descendant-ascendant) est répété huit fois, transposé à différentes hauteurs, et avec des légères variations dans les intervalles (les deux premières notes se trouvent parfois à la distance d'une quarte, parfois à la distance d'une tierce majeure)³⁴⁷.



Figure 17. *Exhidna's Arf (of You)*. Transcription par l'auteur du passage de 3:07 à 3:12.

Dans l'exemple de la figure 18, on peut observer que la mélodie joue cinq fois — sur un ostinato rythmique en 5/16 — un segment (profil ascendant-descendant) de neuf doubles croches, segment qui est transposé à chaque fois une seconde plus en haut. La polyrythmie (mais on pourrait bien parler de polymétrie ici) est rendue encore plus complexe par le fait que le début et la fin des segments de neuf doubles croches ne correspondent pas avec le début et la fin d'une des mesures en 5/16³⁴⁸.



Figure 18. *Exhidna's Arf (of You)*. Transcription par l'auteur du passage de 3:24 à 3:33 de l'enregistrement.

³⁴⁷ Pour Clement (2009, p. 15-16) ce passage témoigne d'une écriture dérivée du jeu à la guitare.

³⁴⁸ Voir *Ibid.*, p. 51 et 170-171, pour une discussion plus approfondie concernant l'approche de la polyrythmie et les implications modales de ce passage.

En ce qui concerne la structure du morceau, on peut observer — toujours à partir de l'extrait de la figure 10 — qu'elle est organisée par « blocs » juxtaposés. Voici une synthèse de la structure des vingt-cinq premières mesures :

- A) Mesures 1-4 : introduction ; le *groove* d'accompagnement est présenté par la section rythmique ;
- B) Mesures 5-13 : la mélodie de caractère « thématique » s'installe sur le *groove* d'accompagnement. Cette section peut être divisée à son tour en deux parties, dans un rapport de question-réponse : une première partie (mesures 5-6), où le premier motif mélodique est présenté ; une deuxième partie où le même motif est partiellement repris une quarte plus en haut, et ensuite varié pour aboutir enfin sur le long *sol #* des mesures 10-13 (une sorte de coda de la mélodie elle-même) ;
- C) Mesures 14-17 : la mélodie « thématique » est reprise en *tutti* (à l'exception de la batterie, qui joue un pattern d'accompagnement soulignant certaines notes de la mélodie) et elle est variée. Là aussi on observe une section bipartite, reprenant la structure des mesures 5-13 mais avec une conclusion différente (abrégée, alors que dans le cas précédent elle était allongée) ;
- D) Mesures 18-21 : le même motif des mesures 9-13 est joué à l'unisson général, ce qui implique un changement de mètre (de 4/4 à 11/16, voir figure 14) ;
- E) Mesures 22-25 : solo de guitare (en *sol #* mineur) sur un *groove* d'accompagnement similaire à celui du début (du point de vue du rythme et de l'arrangement surtout).

En considérant ces « blocs » structuraux, on peut observer une organisation privilégiant les carrures biparties à quatre mesures, ou en tout cas des carrures « dérivées » de celles à quatre mesures : les passages B et C présentent une structure claire de question-réponse, indépendamment du fait que la réponse soit allongée (dans B, ce qui crée un « bloc » de neuf mesures) ou raccourcie (dans C, où la quatrième mesure n'est pas de 4/4 mais de 5/16).

En outre, chaque carrure se distingue des autres par l'orchestration. On retrouve en effet : la seule section rythmique (A) ; les instruments jouant la mélodie à l'unisson sur l'accompagnement de la section rythmique (B) ; tous les instruments (sauf la batterie) jouant la mélodie en quintes parallèles (C) ; l'unisson général (D) ; la formule « soliste et accompagnateurs » (E). Le parcours « narratif » que Zappa crée entre un « bloc » et l'autre est assuré par la diversité des blocs juxtaposés eux-mêmes, donc par leur contraste, et non pas par des fonctions harmoniques (comme pour les « narrations » de la musique tonale).

Rien que dans les premières 25 mesures d'*Echidna's Arf on* trouve donc trois types de

matériaux musicaux : du matériau « thématique », composé selon une approche plutôt classique (vraisemblablement noté sur partition), de l'accompagnement « extemporisé » (qui pourrait avoir été noté dans ses grandes lignes ou tout simplement expliqué par Zappa) et de l'improvisation (le solo de guitare de Zappa). Cependant, au vu des différentes approches performatives demandées aux musiciens au cours du morceau — exécution d'une partition, « extemporisation », improvisation — la sonorité du morceau reste assez homogène. En d'autres mots, le morceau a une sonorité globale de rock, même si certains matériaux — notamment les parties thématiques — n'appartiennent pas à l'orthodoxie du rock en termes stylistiques (approche du rythme, modes utilisés, type d'orchestration).

6.1.2.1 Rock « instrumental » : analyses complémentaires

En partant de mon analyse d'*Echidna's Arf*, je vais maintenant considérer d'autres morceaux du répertoire de « rock instrumental » de Zappa. D'une part, je montrerai que les traits compositionnels — et musicaux de façon plus générale — que j'ai soulignés en parlant d'*Echidna's Arf* se retrouvent dans plusieurs autres morceaux ; d'autre part, l'analyse de ces nouveaux extraits me permettra de discuter d'autres aspects typiques de ce répertoire, qui n'étaient pas présents dans *Echidna's Arf*. L'ensemble de ces traits constitue ce qui me permet de parler d'un véritable *style zappaïen* lié à sa production de « rock instrumental ».

L'analyse sera essentiellement orientée sur la construction des mélodies dans les passages « thématiques ». Ensuite j'ajouterai des considérations sur les caractéristiques liées au jeu soliste de Zappa — les solos constituant un contrepoids important des passages « thématiques » eux-mêmes. Je terminerai la section par un regard sur l'organisation structurelle des morceaux et sur les stratégies de composition et d'interprétation mises en place.

En parlant de rock « instrumental », et notamment en ce qui concerne les parties écrites de ce répertoire, je me concentrerai surtout sur la production zappaïenne des années 1973-1974 (documentée dans les albums *Overnite Sensation*, *Apostrophe'* et *Roxy and Elsewhere*). La formation du groupe est caractérisée à cette période par la présence de George Duke (claviers et voix), Napoleon Murphy Brock (voix, saxophone et flute), Ruth Underwood (percussion), Tom Fowler (basse) Ralph Humphrey (batterie) et Chester Thompson (batterie)³⁴⁹.

³⁴⁹ Je ne cite que les noms les plus significatifs (parce qu'ils ont enregistré une quantité importante de musique à cette époque, parce qu'ils sont restés dans le groupe de Zappa pendant une période assez longue et parce qu'ils ont contribué de manière significative à caractériser le « son » de cette période). Il n'est pas nécessaire ici de citer tous les musiciens qui ont collaboré avec Zappa de manière occasionnelle pendant cette période.

L'orientation stylistique de Zappa, au moins en ce qui concerne sa production rock, a toujours été influencée de manière substantielle par les groupes de musiciens avec qui il travaillait. Même si l'on peut remarquer plusieurs aspects du style lié au rock « instrumental » de Zappa avant cette période, le style en question atteint vraiment la maturité artistique avec cette formation. Cela est dû au fait qu'à partir de ce moment le groupe de Zappa est composé exclusivement de professionnels (dont plusieurs *sessionmen*) maîtrisant très bien les différentes tâches que Zappa leur propose (alors que ses formations précédentes étaient beaucoup moins homogènes de ce point de vue).

À partir de 1973, les groupes qui accompagnent Zappa seront toujours constitués de musiciens de ce type, c'est à dire professionnels et polyvalents, à l'aise avec tout type de répertoire relatif à la *popular music* et capables d'aborder avec succès les partitions plus proches de la musique savante que Zappa leur soumettait fréquemment³⁵⁰. Chez Zappa, ce que j'appelle rock « instrumental » n'est donc pas une affaire exclusive des années 1970 : mais c'est dans cette période que Zappa pose les bases pratiques et organisationnelles pour la réalisation d'un style de musique qu'il développera jusqu'à la fin de sa carrière de musicien rock (que l'on peut fixer en 1988, avec sa dernière tournée internationale à la tête d'un groupe de rock). Pour cette raison, et aussi afin de rendre mon analyse plus efficace et concentrée, je préfère me concentrer sur le répertoire d'une période relativement courte.

6.1.2.1.1 Construction des mélodies dans les passages « thématiques » : quelques exemples

Tout d'abord, je tenterai d'éclairer les ambiguïtés liées à l'expression de « passages thématiques ». Il serait forcé de considérer les extraits que je vais discuter comme des thèmes au sens classique du terme. Cependant, il s'agit de passages dont les parties mélodiques (et souvent aussi celles d'accompagnement) sont visiblement le résultat d'un travail d'écriture « classique » : une conséquence de cela est le fait que, dans ces passages, il est tout simplement demandée aux interprètes d'exécuter la partie notée.

À l'intérieur des morceaux, ces passages représentent des moments non moins intéressants que les couplets ou les refrains chantés selon une sensibilité plus typiquement rock ; en effet,

³⁵⁰ Certains de ces musiciens participèrent aussi aux projets orchestraux de Zappa : par exemple Chad Wackerman (batterie) et Ed Mann (percussions) jouent sur les albums consacrés à la musique de Zappa enregistrée par le London Symphony Orchestra. Après son expérience avec The Mothers of Invention, Zappa eut d'autres collaborations avec des musiciens au profil professionnel différent et « non orthodoxe » (tels que Captain Beefheart ou Ricky Lancelotti), mais plutôt en tant qu'invités occasionnels au sein de son groupe .

souvent ces passages sont mis en valeur comme les véritables moments « iconiques » d'un morceau (cela se fait notamment grâce à des choix d'orchestration, par exemple par l'utilisation fréquente des unissons instrumentaux). Par contre, tout en constituant les éléments « iconiques » de plusieurs morceaux, on ne peut pas réduire ces passages à la fonction de *riffs*, à cause de leur durée (ils sont généralement trop longs par rapport à la durée moyenne d'un *riff*) et à cause du fait que leur écriture s'éloigne de la tradition rock ou rock-blues qui est à la base de la plupart des *riffs*. Pour toutes ces raisons il me semble assez correct d'utiliser l'expression de passages « thématiques ».

Mon analyse des mélodies dans les passages thématiques abordera les points suivants, de manière non systématique, mais en fonction de leur utilité pour les finalités de l'analyse elle-même :

- Profils mélodiques ;
- Organisation rythmique des mélodies ;
- Appartenance tonale ou modale, rapport harmonique avec l'accompagnement ;
- Structure des passages

6.1.2.1.1.1 *Zomby Woof* (dans *Overnite Sensation*, DiscReet, MS4 2149, 1973).
Mouvement métronomique : environ noire à 90 bpm.

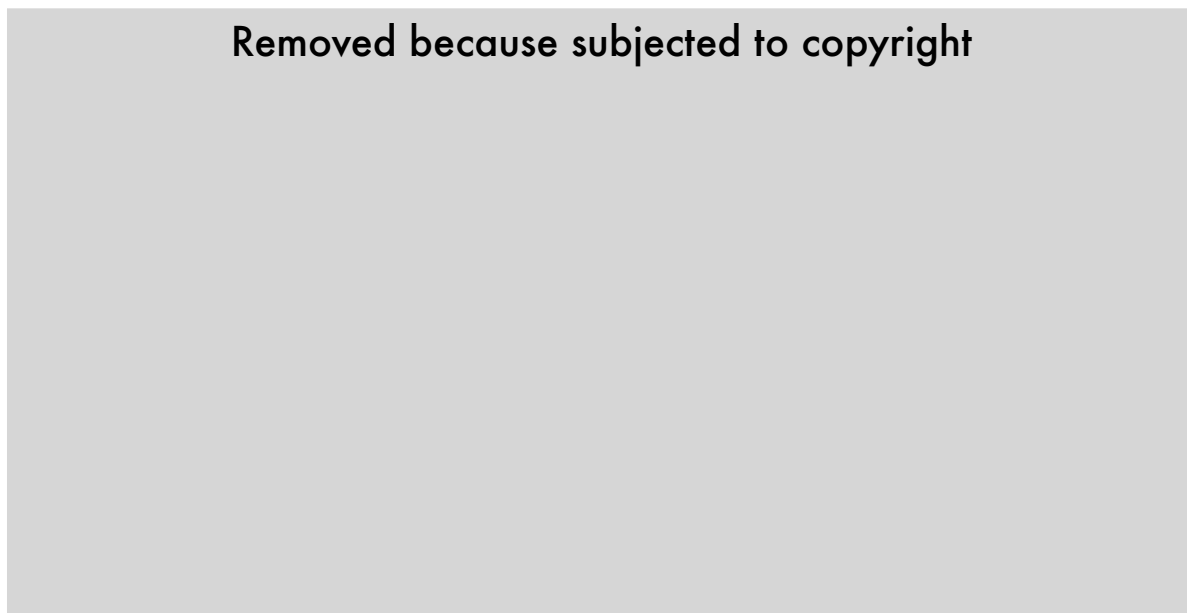


Figure 19. *Zomby Woof*. Transcription (source : <http://www.zappa-analysis.com/riffs.htm>) des premières huit mesures du morceau.

Les mesures 1-3 et 5-8 représentent la rencontre de profils mélodiques typiquement blues

(gammes pentatoniques, profils descendants, *blue notes*) avec la technique zappaïenne du « découpage » par segments mélodiques : le résultat est un rythme boiteux construit essentiellement sur des segments de deux ou trois doubles croches ; de plus, le rythme subit de temps en temps des accélérations soudaines en raison des groupes de deux triples croches.

La première mesure peut être interprétée comme un « bégaiement » mélodique préparant les descentes des deux mesures suivantes. La mesure 3 présente une variation du motif répété à la mesure 2, qui se trouve ici transposé et allongé. Quant à la mesure 4, si la direction de la mélodie y est très variée, on peut observer que Zappa met en place une phrase en « apnée » grâce à cette séquence rapide de doubles croches de quintolets où il est difficile de se repérer du point de vue harmonique. En effet, la basse joue cinq noires (sur les cinq temps de la mesure) en mouvement chromatique descendant. Au cours de cette mesure, on peut supposer que la mélodie utilise des notes de la gamme dorienne correspondante à chaque note de la basse (*ré* dorien sur le premier temps, *do #* dorien sur le deuxième temps, et ainsi de suite) ³⁵¹.

Le passage que je viens de décrire est repris plus tard dans le morceau (voir figure 20) . Dans ce cas, les doubles croches des quintolets du passage précédent deviennent des doubles croches : on a donc des mesures en 5/16. La phrase est jouée une fois, puis reprise sous sa forme rétrograde, à l'exception des dernières notes.



Figure 20. *Zomby Woof*. Transcription par l'auteur du passage de 0:59 à 1:08.

Une dernière considération est nécessaire à propos de la technique du « découpage » par segments mélodiques, utilisée, dans l'extrait de la figure 19, de la mesure 1 à la mesure 3. J'utilise le mot « segment », car dans la plupart des cas il s'agit de petits fragments de gammes (groupes de deux, trois ou quatre notes) organisés en simples profils mélodiques, souvent basés sur un seul type de valeur rythmique. Les segments, avec leurs profils rythmiques et mélodiques, représentent les « briques » avec lesquelles Zappa construit beaucoup de ses mélodies : il les juxtapose, les transpose, les coupe en segments plus petits ou les rallonge, et en faisant cela il obtient des phrases plus développées, comme on a pu déjà le remarquer en discutant d'*Echidna's Arf*. Cette technique compositionnelle renvoie à des solutions similaires adoptées par des compositeurs dont Zappa était particulièrement admiratif, je pense

³⁵¹ En effet, la mélodie sur les trois premières notes de basse pourrait être considérée aussi comme aéolienne : le mode dorien, par contre, est le seul qui peut rendre compte de l'organisation de la mesure entière.

notamment à Stravinsky (surtout pour ses œuvres « cubistes », par exemple *L'histoire du soldat* ou le *Ragtime*).

6.1.2.1.1.2 *Montana* (dans *Overnite Sensation*, 1973). Mouvement métronomique : noire à 86 bpm.

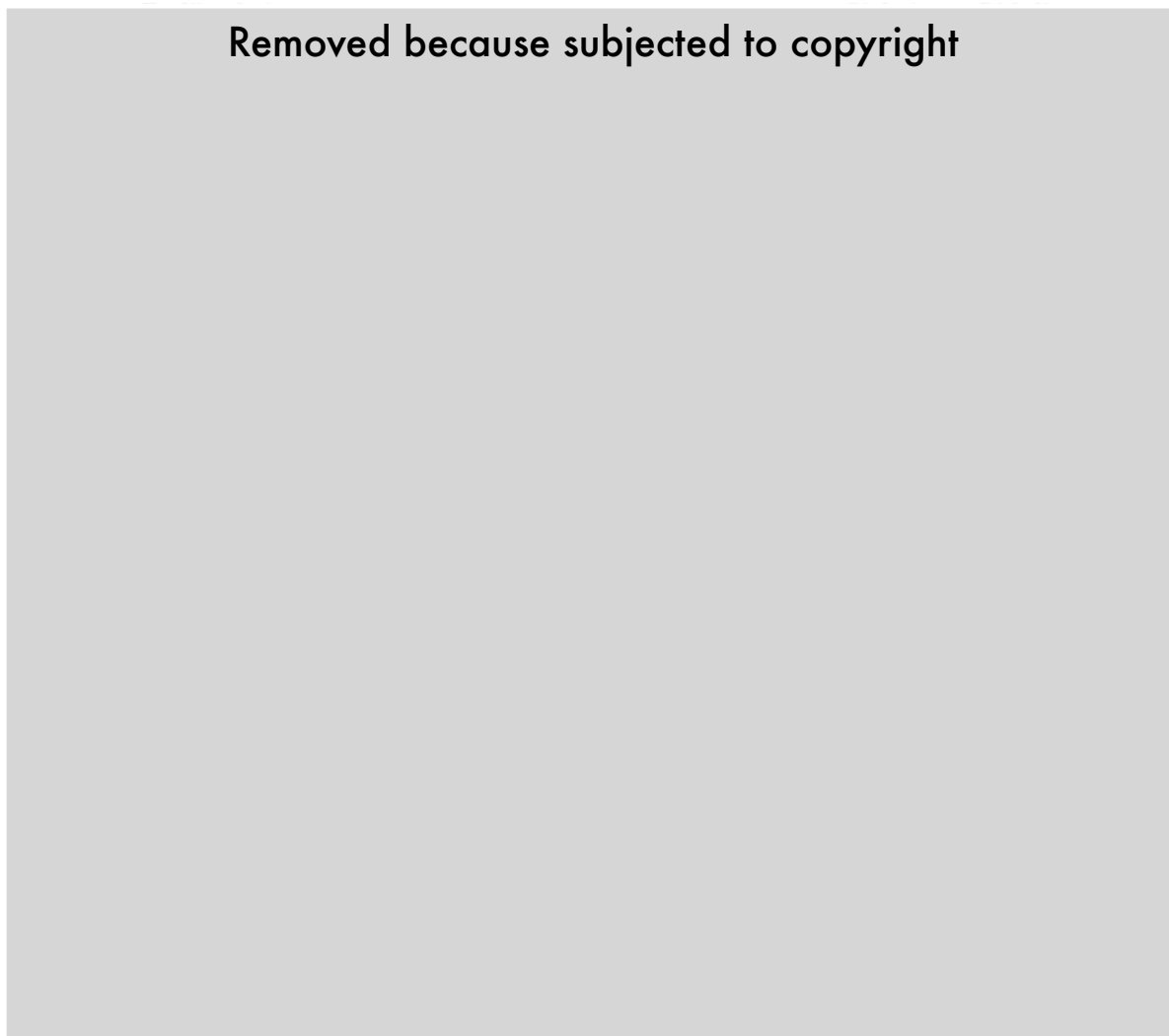


Figure 21. *Montana*. Transcription (source : <http://www.zappa-analysis.com/montana2.htm>) du passage de 3:23 à 3:57 du morceau.

Dans la transcription de la figure 21, je montre que l'extrait en question pourrait avoir été organisé autour de « régions modales » distinctes, chacune occupant la durée d'une mesure. Je parle de « régions modales » et non pas d'un schéma d'accords car la ligne de basse (notée dans la portée en clé de fa) ne nous donne pas assez d'informations pour cerner des véritables accords. En effet, soit la basse exécute une seule note par mesure (dans ce cas j'ai considéré cette note comme la fondamentale d'une gamme modale), soit elle joue un contrepoint de la mélodie : ces contrepoints, tout en respectant les hauteurs propres à chaque mode, ne

permettent pas d'isoler des accords de manière certaine ³⁵².

Parmi les régions modales que j'ai isolées, certaines ne laissent pas de doutes ; je pense notamment au *fa#* au début du passage (et repris à la cinquième mesure) : c'est sur ce même mode, en effet, qu'est organisé le solo de guitare précédant cet extrait, et la présence de ce mode au début de l'extrait lui-même crée donc un lien de continuité. D'autres régions modales sont plus ambiguës, à la fois parce que les notes utilisées dans une mesure peuvent appartenir à plusieurs modes, ou bien parce que la ligne de basse ne nous permet pas d'isoler une « fondamentale » bien définie.

Au vu de ces précautions relatives à l'harmonie de l'extrait, il est tout de même possible d'observer qu'il est conçu selon une structure assez linéaire. Le petit « thème » consiste en effet en une même phrase répétée deux fois avec très peu de variations (les 3 premières mesures, puis la section des mesures 5-7) avec des fins différentes (respectivement la mesure 4 et le passage de la mesure 8 à la mesure 12). Dans la première phrase les fondamentales de chaque région modale sont à un intervalle de quinte l'une de l'autre (*fa #, si, mi* ³⁵³). À la fin de la deuxième phrase les fondamentales modales se déplacent aussi en suivant des intervalles réguliers, à savoir des tierces majeures descendantes (*si, sol, mib, si* ³⁵⁴).

Zappa construit donc ce thème à l'aide de sauts d'une fondamentale modale à l'autre : ces

352 Mon choix d'attribuer aux notes de basse le rôle de fondamentales (surtout quand elles sont présentées en début de mesure, ou sur des temps forts, et quand elles ont une durée relativement longue) se justifie dans le cadre d'une théorie de la modalité zappaïenne étudiée par différents chercheurs, par exemple Montecchi (2000) et Clement (2009). Ce dernier en particulier nous offre l'argumentation suivante (p.120) : « Compte tenu de l'ambiguïté des régions mélodiques et des accords, les régions des pédales jouent un rôle tonal particulièrement important dans cette musique. La citation suivante de Zappa indique leur fonction : « Ce que j'attends du bassiste, c'est qu'il me dise dans quelle tonalité je suis. Je ne cherche pas des notes plus vite que ce que je joue, impliquant de situations harmoniques autres que celle où déjà on se trouve. . . Et j'aime les bassistes qui vous racontent une histoire en jouant des fondamentales de temps en temps. Beaucoup de gens du type « moderne » ne veulent pas faire ça. Ils pensent qu'il est indigne de jouer la fondamentale de l'accord » [Citation de Frank Zappa, « Non-Foods: Bass, Sports, and Adventure, » *Guitar Player Magazine*, March 1983] L'une des implications de cette citation est que la note qui sert de pédale doit toujours être interprétée comme le centre tonique local. Bien-sûr, "fondamentale" et "tonique" ne sont pas nécessairement synonymes dans la théorie tonale traditionnelle. Dans la théorie à orientation verticale du mode lydien, cependant, il y a de meilleures raisons de considérer ces termes comme synonymes, au moins au niveau le plus localisé. » (texte original : « Given the ambiguity of both melodic and chordal zones, the pedal zone plays an especially important tonal role in the music. The following quote by Zappa indicates its function: "The important thing I expect the bass player to do is to tell me what key I'm in. I'm not looking for notes faster than what I'm playing for implications of harmonic situations other than what we started out doing. . . . And I like bass players that tell you the story by playing the roots once in a while. A lot of the *modernistic-type* personages don't want to do that. They think it's beneath their dignity to play the bottom note of the chord". One implication of this quote is that the pitch that serves as the pedal should always be interpreted as the local tonic. Of course, "root" and "tonic" are not necessarily synonymous in traditional tonal theory. Within the vertically-oriented Lydian theory, however, there is better reason to view these terms as synonymous, at least on the most local level. »). Voir aussi p. 150.

353 Il me semble assez justifié de considérer la troisième mesure dans la région de *si* dorien plutôt que dans celle de *ré* lydien : les notes de la basse correspondent à celles de l'accord de *si* mineur 7.

354 Dans l'extrait, la mesure 12 est sans doute la plus difficile à positionner dans une région modale précise, surtout à cause du mouvement de la ligne de basse. Cependant, il me semble justifié de considérer la mesure comme étant en *si*, en considération du fait que les mesures précédentes présentent une descente régulière des régions modales par tierces majeures, que la basse et la mélodie peuvent être considérées comme étant en *si* lydien — tout comme la mesure huit —, et que la mélodie joue trois notes de l'arpège de *si* 7.

sauts sont basés sur des « distances » régulières (les intervalles de quinte, puis de tierce majeure) et non pas sur des rapports harmoniques fonctionnels. S'il est vrai que les fondamentales des mesures 1-4 évoquent le cercle des quintes, les mesures 8-12, quant à elles, nous montrent qu'une succession de fondamentales différentes (les tierces majeures) est traitée par Zappa avec la même approche compositionnelle. Cette manière particulière d'aborder l'harmonie contribue à la sensation de désorientation que l'extrait crée chez l'auditeur. En effet, la plus grande partie de *Montana* (par exemple les couplets, mais aussi le solo de guitare) est composée de plages modales relativement longues, permettant aux auditeurs de bien en saisir le contexte harmonique³⁵⁵. Dans le cas de l'extrait analysé ici, au contraire, le contexte harmonique change à une fréquence très rapide.

La mélodie de l'extrait est très variée en termes de types d'intervalles, de profil et de rythme. On remarque notamment : l'utilisation de beaucoup d'articulations rythmiques différentes mélangeant les divisions binaire et ternaire ; une organisation des profils mélodiques relativement indifférente aux articulations rythmiques elles-mêmes (parfois certains sauts d'intervalle assez importants sont joués sur des rythmes rapides, ce qui contraste avec l'idée commune de la mélodie comme une ligne *cantabile*) ; la direction constamment changeant des profils mélodiques, sur un registre plutôt étendu (une treizième, du *si* au *sol* #).

Même si la mélodie de chaque mesure utilise les hauteurs de la région modale respective sans ajouter des altérations, le profil et l'organisation rythmique de la mélodie elle-même, ainsi que le rythme harmonique assez rapide que j'ai décrit plus haut, donnent à l'extrait une « couleur de musique contemporaine ». Comme dans une grande partie du répertoire savant du vingtième siècle (pensons à la Seconde École de Vienne, ou bien à Varèse) l'écriture de cet extrait vise à créer une désorientation chez l'auditeur en réduisant les éléments de prévisibilité (points de repère harmoniques, mélodie avec un profil linéaire, rythme simple).

355 Voir <http://www.zappa-analysis.com/riffs.htm> (dernier accès le 15 février 2017).

6.1.2.1.1.3 *St. Alfonso's Pancake Breakfast* (dans *Apostrophe'*, DiscReet, DS 2175, 1974). *Mouvement métronomique : environ noire à 144 bpm.*

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the treble staff. The first system (measures 1-2) features a complex bass line with a long slur and a treble staff with eighth-note patterns. The second system (measures 3-4) shows a more rhythmic bass line with chords. The third system (measures 5-6) includes a first ending bracket. The fourth system (measures 7-8) continues the rhythmic patterns. The fifth system (measures 9-10) features a second ending bracket. The sixth system (measures 11-12) concludes the piece with a final chord and a fermata.

1 Gm7(sus4) C(sus2) Db(sus2)

3 Eb7 F9 Db C

5 1. C Eb Ab Db

7

9 2. Em Em/C#

11 8^{va}



Figure 22. *St. Alfonzo's Pancake Breakfast*. Transcription, adaptée par l'auteur d'après le recueil de transcriptions *Apostrophe'*, Milwaukee : Hal Leonard, 2003 (transcriptions d'Andy Aledort), du passage de 1:09 à 1:39.

Dans cette transcription de l'« interlude » de *St. Alfonzo's Pancake Breakfast*, je reporte — avec des légères variations — les sigles d'accord que l'on retrouve dans le recueil publié chez Hal Leonard. Ces sigles rendent compte de la ligne d'accompagnement (dont on entend principalement la basse dans l'enregistrement) mais il faut observer que l'accompagnement lui-même ne peut pas être entièrement réduit à une grille d'accords : les mesures 7, 8 et 9-12 présentent en effet un contrechant de la mélodie, qui échappe à une classification par accords. Ces sigles d'accords deviennent plus problématiques à analyser si l'on veut prendre en examen la ligne mélodique (jouée par le synthétiseur et le marimba à l'unisson). Je vais tenter une approche analytique différente de l'extrait, faisant abstraction de la grille d'accord, afin d'expliquer au moins partiellement le rapport entre la mélodie et l'accompagnement, afin de montrer que la logique compositionnelle de l'extrait est assez similaire à celle d'autres mélodies thématiques déjà analysées.

Encore une fois, je trouve qu'il est plus approprié d'interpréter la relation entre la mélodie et l'accompagnement en termes de régions modales plutôt qu'au moyen d'une grille d'accords : selon cette interprétation, une bonne partie de l'extrait serait organisée selon une succession de *gammes* différentes — dont les accords de l'accompagnement utilisent certains degrés — et non pas vice versa, à savoir avec une succession d'accords établissant au fur et à mesure la gamme qui doit être utilisée dans la mélodie. En effet, si l'on n'observe les accords, on peut remarquer leur ambiguïté du point de vue tonal : beaucoup d'entre eux ne sont que des quintes à vide ou des superpositions de quintes, c'est à dire des accords qui n'impliquent pas des relations fonctionnelles fortes. En outre, la conduite des voix (concernant les accords mais aussi la mélodie) ne laisse pas percevoir des relations fonctionnelles claires.

Si, par contre, on essaye d'isoler des régions modales, l'organisation de l'extrait devient plus compréhensible. Dans la transcription de la figure 22, les hauteurs notées de manière traditionnelle sont celles pour lesquelles la relation avec l'accompagnement peut être expliquée en termes d'appartenance à un des sept modes ecclésiastiques, ou bien celles qui visiblement font partie d'un profil organisé sur la transposition d'un même contour répété

(c'est le cas des mesures 9 et 11, où la volonté de transposer le même segment de deux notes, construit sur l'intervalle de seconde majeure, crée une certaine saturation chromatique). J'ai noté par des notes triangulaires les hauteurs qui ne peuvent pas être interprétées de cette manière : on notera que ces notes échappant à une classification modale se concentrent dans les passages où l'accompagnement assume un véritable rôle de contrechant et non pas de simple couleur harmonique.

Voici (figure 23) une synthèse de l'extrait par régions modales :

1
Sol dorien Do lydien Ré bémol lydien ou ionien Mi bémol myxalydien Fa dorien

4
Ré bémol ionien Do lydien ou ionien N.C. Do lydien ou ionien

8
Mi bémol ionien La bémol lydien Ré bémol dorien N.C. Mi dorien

10
Mi bémol aeolien Ré aeolien Do phrygien ou locrien Si bémol dorien ou aeolien gamme de La lydien avec chromatismes

12
Fa phrygien N.C. Si bémol lydien

Figure 23. *St. Alfonso's Pancake Breakfast*. Les différentes régions modales du thème.

Le tempo de l'extrait est rapide (environ 144 bpm à la noire). Si, d'une part, la juxtaposition des régions modales et de leurs couleurs respectives renonce à une logique fonctionnelle, d'autre part les passages d'une région modale à l'autre se succèdent si rapidement que — au-delà de l'analyse de la partition — il est difficile de saisir à l'écoute la spécificité de chaque couleur modale. En d'autres termes, même en admettant que l'écriture ne soit pas véritablement « chromatique » (comme dans les passages qui ne peuvent pas être classifiés par leur appartenance modale) le *résultat sonore* ne se laisse pas comprendre comme « diatonique », à cause de la succession très rapide de régions modales différentes.

Le profil de la ligne mélodique, quant à lui, semble être conçu pour être « imprévisible ». Étant construit sur un débit presque constant de doubles croches, il fait preuve d'une grande variété d'intervalles et surtout d'une allure presque « capricieuse » en ce qui concerne sa direction. À la figure 24, j'ai marqué avec des flèches les changements de direction mélodique, pour en souligner la fréquence :

The image displays a musical score for the piece "St. Alfonzo's Pancake Breakfast". The score is written in 4/4 time and consists of ten systems of music. Each system includes a treble clef staff with a melody line and a bass clef staff with a bass line. The melody is characterized by frequent changes in direction, which are highlighted by arrows above the notes. These arrows indicate the melodic contour, showing both ascending and descending phrases. The bass line provides a steady accompaniment, often using eighth or sixteenth notes. The key signature changes from one key to another during the piece, and there are various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The overall structure of the piece is a single melodic theme that evolves through these directional changes.

Figure 24. *St. Alfonzo's Pancake Breakfast*. Les changements de direction mélodique du thème.

L'extrait peut rappeler donc certains traits des avant-gardes savantes du vingtième siècle, notamment le chromatisme, mais ce résultat ne se produit pas par une mise en œuvre de techniques typiques des avant-gardes (je pense surtout à la méthode sérielle) : essentiellement, la saturation chromatique est la conséquence de la juxtaposition de régions modales hétérogènes se succédant de manière rapide. La richesse du profil mélodique en termes de changements de direction et d'intervalles diversifiés évoque à son tour certaines approches des compositeurs avant-gardistes. Les observations de Clement (2009) présentées ci-dessous — même si formulées autour de la production proprement chromatique (c'est à dire non tonale ni modale) de Zappa — s'appliquent aussi à l'extrait que je viens de discuter, et nous permettent de l'encadrer dans le contexte plus vaste des tendances générales de Zappa vis-à-vis de la saturation chromatique :

Dans les œuvres de Zappa, une suite de douze hauteurs n'est jamais employée ; de plus, la distribution systématique des douze hauteurs n'est pas prise en considération. Ce qui reste, c'est une tendance à éviter les répétitions des hauteurs dans les segments les plus en évidence de la musique - une procédure que j'appellerai « diversité de *pitch-class* ». Comme dans beaucoup de musique dodécaphonique, cette tendance permet des répétitions immédiates de la même note, mais pas la ré-émergence d'une hauteur suite à l'introduction d'une nouvelle hauteur dans un segment ³⁵⁶.

Bien que Zappa n'emploie jamais une suite de douze hauteurs, un certain degré de saturation chromatique est aussi une caractéristique clé d'une grande partie de ses œuvres chromatiques. Cependant, l'épuisement de l'ensemble des douze hauteurs n'est pas toujours d'une importance centrale. Plutôt, on retrouve à tout le moins l'achèvement de segments chromatiques plus petits (c'est-à-dire contenant moins de douze hauteurs) : cette technique est souvent couplée à la diversité de *pitch-class* ³⁵⁷.

6.1.2.1.1.4 *Be-Bop Tango (of the Old Jazzman Church)* (dans *Roxy & Elsewhere*, 1974).
Mouvement métronomique : environ noire à 105 bpm.

Be-Bop Tango est un morceau qui montre très bien l'approche zappaïenne de l'atonalité —

356 Clement (2009), p. 180. Texte original : « In Zappa's works, a twelve-tone row is never employed; additionally, the *systematic* circulation of all twelve pcs is not a consideration. What remains is an inclination to avoid pc repetitions within the most apparent segments of the music—a procedure I will term “pitch-class diversity.” As in much twelve-tone music, this tendency allows for immediate pc repetitions, but not for the reemergence of a pc following the introduction of a new pc within a segment. ».

357 *Ibid.* p 182. Texte original : « Though Zappa never employs a twelve-tone row, a degree of chromatic saturation is also a key characteristic of much of his chromatic works. However, the exhaustion of the entire twelve-pc aggregate is not always of central importance. Rather, one finds at the very least the completion of smaller chromatic segments (i.e., containing fewer than all twelve pcs): a technique often coupled with pc diversity. ».

au moins en ce qui concerne sa production de rock instrumental. Au-delà du type de saturation chromatique, décrite grâce à l'exemple de *St. Alphonzo's Pancake Breakfast*, parfois Zappa recourt à une écriture où le chromatisme ne sous-entend aucune gamme diatonique.

Be-Bop Tango nous offre aussi la possibilité d'aborder d'autres traits stylistiques typiquement zappaïens liés à la conduite rythmique des mélodies. Je commencerai donc en discutant ces aspects d'ordre rythmique, pour me concentrer ensuite sur les questions liées au chromatisme. L'incise initiale du morceau, transcrite à la figure 25, constitue, malgré sa brièveté, un exemple très utile pour traiter à la fois les problématiques rythmiques et celles liées à la mélodie et à l'harmonie.

Removed because subjected to copyright

Figure 25. *The Be-Bop Tango*. Transcription (source : <https://www.zappa-analysis.com/the-bebop-tango2.htm>) de la première incise du thème.

Zappa a plusieurs fois évoqué la notion de « dissonance rythmique » en faisant un parallélisme avec le concept traditionnel de dissonance (relatif au domaine de l'harmonie) ; notamment, il écrit dans un passage de son autobiographie : « Tout comme dans l'harmonie diatonique, lorsque des voix supérieures sont ajoutées à un accord, il devient plus tendu, et plus exigeant d'une résolution - de la même manière, plus le rythme d'une ligne frotte contre la pulsation de base implicite, plus une tension statistique est générée.³⁵⁸ ». Les implications de la notion de « dissonance rythmique » et leurs applications dans le répertoire de Zappa ont été discutées de manière approfondie par Clement (2009). Le chercheur américain définit les dissonances rythmiques de la manière suivante : « les dissonances rythmiques sont perçues comme des *subdivisions* conflictuelles d'une certaine durée de temps.³⁵⁹ ». Ici, il suffira de distinguer — toujours en suivant le modèle fourni par Clement — entre dissonances rythmiques « directes » et « indirectes ».

Les dissonances rythmiques directes impliquent un conflit *vertical*, c'est à dire simultané,

358 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 181. Texte original : « Just as in diatonic harmony, when upper partials are added to a chord, it become **tenser**, and more demanding of a resolution — the more the **rhythm** of a line **rubs against the implied basic time**, the more '**statistical tension**' is generated. »

359 Clement (2009), p. 65. Texte original: « true metrical dissonances are heard as conflicting metrical interpretations of pulses (units) ». Tout le troisième chapitre de la thèse de Clement est consacré aux approches rythmiques et métriques chez Zappa.

entre une subdivision du temps (typiquement, celle présentée par la section rythmique) et une autre (typiquement, celle de la ligne mélodique). Au contraire, les dissonances rythmiques indirectes sont le résultat de la juxtaposition de divisions rythmiques hétérogènes : dans ce cas, le conflit intervient donc sur le plan *horizontal* ; par conséquent, ces dissonances n'ont virtuellement pas besoin de deux ou plusieurs lignes rythmiques jouées simultanément pour s'affirmer, elles peuvent fonctionner dans le contexte d'une monodie.

Dans l'exemple en question, des dissonances rythmiques directes *et* indirectes sont mises en place. La phrase transcrite plus haut — véritable incipit thématique du morceau — est énoncée au bout de huit mesures d'introduction jouées par la section rythmique (entre 1:25 et 1:43 dans l'enregistrement, cette introduction musicale étant précédée par une introduction parlée de Zappa). La fonction de l'introduction est d'installer une pulsation régulière, dans ce cas grâce à une rythmique en 4/4 avec une division binaire distincte. L'arrivée de la mélodie oppose cette régularité binaire en y superposant des divisions rythmiques contrastantes (triolet et septolet), ce qui crée une dissonance rythmique directe. En même temps, les divisions rythmiques présentes dans la mesure en question ne contrastent pas seulement avec la « couche » rythmique de l'accompagnement (binaire), mais aussi les unes avec les autres, à cause de leur juxtaposition (division ternaire, puis binaire, puis « septuple », enfin encore ternaire) : dans ce sens on trouve ici un exemple de dissonance rythmique indirecte.

La juxtaposition et la superposition de plusieurs divisions rythmiques contrastantes est un trait que l'on retrouve assez fréquemment dans la musique savante du vingtième siècle et contemporaine (je pense notamment au courant de la *Nouvelle Complexité*). Ce qui caractérise l'approche zappaïenne de ces divisions est surtout sa manière de traiter les dissonances *directes*. En effet, d'une part l'intérêt de Zappa est celui de faire percevoir la friction entre ces divisions irrégulières et le rythme régulier sous-jacent :

Zappa comprenait bien l'importance du tactus, déclarant que "les polyrythmes ne sont intéressants que par rapport à un rythme métronomique régulier (implicite ou réel) - sinon, on se vautre dans le rubato". [Zappa-Occhiogrosso (1989), p. 180-181] C'est-à-dire, sans un tactus de référence, les décalages de IOI [*Interonset Interval*, n.d.r.] pourraient être entendus comme des interprétations rubato de la part des interprètes. Pour cette raison, le tactus est presque toujours bien perceptible dans la musique rythmiquement dissonante de Zappa ³⁶⁰.

D'autre part, Zappa interprète littéralement le parallélisme entre les dissonances rythmiques

360 Clement (2009), p. 83. Texte original : « Zappa understood well the importance of the tactus pulse, stating that “polyrhythms are interesting only in relation to a steady, metronomic beat (implied or actual) – otherwise, you’re wallowing in *rubato*.” [Zappa-Occhiogrosso (1989), p. 180-181] That is, without a tactus referent, IOI [*Interonset Interval*, n.d.r.] shifts might be heard as the employment of expressive rubato by the performers. For this reason, the tactus is almost always phenomenally present in Zappa’s rhythmically dissonant music. ».

et les dissonances harmoniques en ce qui concerne la *fonction* traditionnellement attribuée aux dissonances elles-mêmes, à savoir celle de créer une tension qui se résout sur une consonance (dans ce cas, une « consonance rythmique »). La consonance rythmique se produit au moment où la couche rythmique ayant produit la dissonance *directe* cesse d'être en contraste avec la couche où se trouve la division régulière du temps : cela arrive quand la première couche rythmique se conforme de nouveau à la division de la deuxième, ou bien quand la première couche rythmique arrive sur une note tenue pendant une durée relativement longue, permettant à la division régulière du temps de la deuxième couche de s'imposer (ce qui est le cas de l'accord tenu dans la deuxième mesure de la figure 25).

Chez Zappa, ce genre d'approche peut intéresser des dissonances rythmiques proprement dites, ou bien des dissonances métriques, comme c'était le cas aux mesures 7-13 de *Echidna's Arf* (voir figure 13). La distinction entre les notions de dissonance rythmique et de dissonance métriques est expliquée par Clement de la manière suivante :

Alors que la dissonance métrique requiert la présence d'une pulsation (l'unité rythmique) et au moins deux interprétations métriques de cette pulsation, la dissonance rythmique implique (1) un intervalle de temps donné dans lequel la dissonance se produit et (2) au moins deux fréquences d'attaques différentes (appelées IOI = *interonset interval*) qui subdivisent l'intervalle de temps en unités égales. D'après Yeston, les différentes IOI sont considérées comme dissonantes si les nombres d'attaques qu'elles produisent séparément dans le temps ne sont pas de simples multiplications des divisions les unes des autres ³⁶¹.

L'extrait de *The Be-Bop Tango* transcrit plus haut fournit aussi un excellent point de départ pour discuter l'approche zappaïenne de l'atonalité. Mon objectif est de montrer que l'écriture atonale de Zappa reste assez comparable — en termes de résultats stylistiques — à son écriture « modale », que j'ai décrite auparavant, et que ces deux méthodes compositionnelles (modale et chromatique) renvoient donc à une même esthétique. Pour une discussion approfondie du chromatisme chez Zappa je renvoie au cinquième chapitre de Clement (2009), entièrement consacré à ce sujet.

Dans l'extrait en question, on peut remarquer que la mélodie est composée de neuf hauteurs différentes (je ne considère pas les hauteurs qui sont répétées à des octaves différentes) ; si l'on rajoute les notes jouées par l'accompagnement, le total chromatique est presque atteint (onze hauteurs, le *la* bécarré étant la seule note absente). L'extrait offre des indices nous

361 Clement (2009), p. 63. Texte original : « While metrical dissonance requires a pulse level (the rhythmic unit) and at least two metrical interpretations of this pulse, rhythmic dissonance entails (1) a given time span in which the dissonance occurs and (2) at least two different pulse rates (hereafter IOI = interonset interval) that subdivide the time span into equal units. After Yeston, the different IOIs are considered dissonant if the numbers of attacks they separately produce within the time span are not simple multiplications of divisions of one another. ».

permettant de distinguer ce chromatisme de Zappa du sérialisme « orthodoxe » : quoique saturé du point de vue chromatique, le passage ne présente pas une série complète, car les hauteurs concernées sont au nombre d'onze et non pas de douze, et certaines hauteurs sont répétées avant que l'hypothétique série soit complètement énoncée.

Malgré son amour pour la musique de Webern, l'intérêt principal de Zappa — lorsqu'il compose de la musique atonale — est la richesse chromatique et non pas la rigueur de la méthode sérielle³⁶². Une circonstance importante confirmant ce que je viens d'affirmer est l'absence presque totale de véritable contrepoint dans la musique de Zappa, alors que la méthode sérielle est particulièrement valorisée lorsque l'écriture exploite les différentes ressources du contrepoint³⁶³. En outre, en discutant de la symétrie comme principe organisateur des matériaux compositionnels, Clement souligne que Zappa — qui n'est pas du tout concerné par ce principe dans son répertoire diatonique — ne le prend beaucoup en compte non plus dans ses compositions atonales :

[...] la symétrie est un élément sans doute secondaire dans ce répertoire [les œuvres chromatiques de Zappa] par rapport à la saturation chromatique. [...] La tendance de Zappa à subvertir la réalisation de formations complètement symétriques suggère qu'il n'était pas motivé à suivre le modèle de Webern, dont la musique est plus généralement concernée par un souci de symétrie³⁶⁴.

L'extrait de *The Be-Bop Tango* traité ici répond aux caractéristiques que j'ai attribuées aux passages thématiques zappaïens. Au-delà de l'écriture atonale, on remarque des traits stylistiques déjà soulignés notamment en termes d'orchestration (le « thème » est mis au premier plan dans l'arrangement, et il est joué par deux instruments à l'unisson, la trompette et le synthétiseur). Le choix d'utiliser une écriture chromatique plutôt que modale finalement n'est qu'un choix de *couleur*. D'ailleurs, si la gamme chromatique n'est pas utilisée pour son potentiel lié au contrepoint (par exemple selon la méthode sérielle) ou à des solutions

362 Zappa fit quelques expérimentations avec le sérialisme entre les années 1950 et le début des années 1960, mais il en fut insatisfait (le seul témoignage de ces expérimentations est sa *Waltz for Guitar*, de 1958, de laquelle j'ai déjà discuté en relation à *Brown Shoes Don't Make It*). Par la suite, Zappa exprima à plusieurs occasions du scepticisme — voire un véritable dédain — vis-à-vis du sérialisme. Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 188-189 : « Pendant une certaine période, si on ne faisait pas de la *musique sérielle* (où les *hauteurs* sont numérotées, les *nuances* sont numérotées, les *densités verticales* sont numérotées, etc.) — si la musique n'avait pas ce genre de pédigrée, ce n'était pas de la bonne musique [pour les institutions subventionnant la musique]. Les critiques et les universitaires surveillaient, prêts à vous dire que votre œuvre était de la merde parce que les *numéros* ne collaient pas bien. (Laissez tomber comment votre œuvre *sonne*, ou si elle émeut quelqu'un, ou de quoi elle parle. La *chose la plus importante* c'était *les numéros*.) » (texte original : « For a while there, unless you were doing *serial music* (in which the *pitches* have numbers, the *dynamics* have numbers, the *vertical densities* have numbers, etc.)—if it didn't have a pedigree like that, it wasn't a *good* piece of music. Critics and academics stood by, waiting to tell you what a piece of shit your opus was if your *numbers* didn't add up. (Forget what it *sounded like*, or wheter it moved anybody, or what it was about. The *most important thing* was the *numbers*.) ».

363 Voir Clement (2009), p. 12-13.

364 *Ibid.*, p. 191. Texte original : « [...] symmetry is certainly a less pervasive consideration in this repertoire than chromatic saturation [...]. Zappa's tendency of subverting the realization of completely symmetrical formations suggests that he was unwilling to follow the model of Webern, whose music is more comprehensively concerned with symmetry. ».

harmoniques spécifiques, sa fonction se limite à la création mélodique, ce qui est justement le cas chez Zappa : « le chromatisme est d'habitude limité à des phrases mélodiques individuelles, dans lesquelles un grand nombre, voire toutes les douze hauteurs sont jouées dans une succession assez rapide. ³⁶⁵ ».

En outre, on peut remarquer que le profil mélodique de l'extrait considéré est traité de manière assez similaire à d'autres profils. On note en effet une grande richesse d'intervalles différents en un espace de temps assez bref. Notamment, Zappa articule les sauts de seconde (mineure ou majeure, ascendante ou descendante) sur deux octaves différentes, en obtenant de cette manière des intervalles de septième ou de neuvième (ici on trouve les successions *mi 3 – fa# 4 – sol 3*, *fa 4 – mib 3 – ré 4*), c'est-à-dire un profil mélodique plus « découpé ». Comme l'explique Clement : « Dans la musique de Zappa, le chromatisme opère surtout dans l'espace — plus abstrait — de la *pitch class* [qui considère les hauteurs pour leur valeur absolue, c'est-à-dire en faisant abstraction de l'octave où elles se trouvent], en *imitant* [je souligne] de cette manière la nature de la musique dodécaphonique. ³⁶⁶ ».

Si les « thèmes » de Zappa rappellent les avant-gardes du vingtième siècle, cela résulte surtout de son approche des profils mélodiques et non pas de l'application de la méthode sérielle ou d'autres techniques — notamment celles liées au contrepoint — propres à l'univers de la musique savante. La volonté de Zappa de saturer ces « thèmes » du point de vue chromatique peut impliquer l'utilisation de la gamme chromatique proprement dite ou bien l'approche des « régions modales » décrite plus haut : la richesse d'intervalles hétérogènes, les profils mélodiques « à zig-zag » et généralement rapides contribuent à « faire sonner » les mélodies zappaïennes comme de la musique savante du vingtième siècle, alors que les méthodes compositionnelles mises en place par Zappa — ainsi que son esthétique au sens plus large — s'éloignent, parfois radicalement, de l'univers savant.

6.1.2.1.2 Caractéristiques du jeu soliste de Zappa

Une partie importante du répertoire de « rock instrumental » de Zappa est occupée par des solos instrumentaux, pour la plupart des solos de guitare électrique de Zappa lui-même. En effet, malgré la présence de solistes de très haut niveau au sein de ses groupes, Zappa préférerait

³⁶⁵ Clement (2009), p. 184-185. Texte original : « Further, chromaticism is usually confined to single melodic phrases, in which a large number, if not all, of the twelve pcs appear in fairly rapid succession. ».

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 184. Texte original : « In Zappa's music, chromaticism most often functions within this more abstract pc-space, thereby mimicking to greater extent the nature of twelve-tone music. »

mettre en valeur leurs qualités musicales en leur faisant jouer des parties instrumentales *écrites*, souvent très complexes (comme celles que j'ai analysées dans les pages précédentes), alors que lui-même se mettait en premier plan par le jeu *improvisé* à la guitare lors des solos.

Zappa n'avait pas d'intérêt pour les solos composés en amont, et c'est pour cette raison que ses solos sont toujours des improvisations.

La plupart des autres guitaristes solistes qu'on peut écouter en live étudient minutieusement leurs solos, ils vont sur scène et jouent les mêmes solos tous les soirs, et ils sont impeccables. Par contre, voici ma théorie : j'ai une connaissance mécanique de base de comment l'instrument fonctionne et j'ai de l'imagination, et quand c'est le moment de jouer un solo dans une chanson, c'est moi contre les lois de la nature ; je ne sais pas ce que je vais jouer, je ne sais pas ce que je vais faire, je sais grosso modo pendant combien de temps je vais le faire et ... c'est un jeu : tu as une quantité de temps et tu dois la décorer ³⁶⁷.

Le besoin de spontanéité que Zappa ressentait dans son jeu de soliste est aussi la raison pour laquelle la plupart de ses solos — y compris ceux qui paraissent sur les albums « studio » — proviennent d'enregistrements de concerts, où le jeu sur scène et le contact direct avec le public stimulent la créativité du soliste sans les médiations du studio d'enregistrement ³⁶⁸. La pratique d'inclure — à travers le découpage et le collage de la bande — des extraits des concerts dans des morceaux enregistrés en studio, était facilitée par la familiarité de Zappa avec le travail d'*editing* ; par ailleurs, cette pratique est à l'origine de la technique que Zappa nomma *xénochronie*.

Par *xénochronie*, on entend le fait de « prendre des parties jouées par des musiciens [différents] sans rapport des unes avec les autres et [de] le superposer en studio [...] ³⁶⁹ ». Cette technique, une sorte d'application de la musique concrète dans un contexte rock, fut largement exploitée par Zappa surtout dans la deuxième moitié des années 1970, notamment pour les solos de guitare : dans le triple album *Joe's Garage* (1979), par exemple, presque tous les solos de guitare ont été réalisés grâce à la *xénochronie*, c'est-à-dire en superposant des parties de guitare enregistrées en live à des extraits de la section rythmique (eux aussi

³⁶⁷ Zappa, interviewé par une journaliste non mentionnée, le 8 décembre 1984, <https://www.youtube.com/watch?v=Eln3J6BxWN0> (dernier accès le 7 avril 2017). Texte original : « Most of the other guitar solos that you hear performed on stage have been practiced over and over and over again, they go out there and they play the same one every night and it's really, just... spotless. My theory is this: I have a basic mechanical knowledge of the operation of the instrument and I have an imagination, and when the time comes up in the song to play a solo, it's me against the laws of nature; I don't know what I'm going to play, I don't know what I'm going to do, I know roughly how long I have to do it and... it's a game where you have a piece of time and you have to decorate it. ».

³⁶⁸ Par exemple, le solo de guitare de *Inca Roads* (sur *One Size Fits All*, DiscReet, DS 2216, 1975, un album enregistré essentiellement en studio) provient d'un concert donné à Helsinki en 1974 (dont l'enregistrement intégral a été publié dans *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2*, Barking Pumpkin, D1-74217, 1988) : Zappa se limita à éditer ce solo live pour la version studio du morceau.

³⁶⁹ Watson (1994), p. 303. Texte original : « taking parts played by musicians without reference to each other and combining them in a multi-track studio. ».

enregistrés en live et souvent découpés et recollés selon la volonté de Zappa) qui à l'origine fournissaient l'accompagnement pour d'autres solos ³⁷⁰.

Zappa attribuait une importance particulière aux solos de guitare : le fait qu'il ait publié plusieurs albums consacrés uniquement à ce côté de sa production en est la démonstration la plus évidente ³⁷¹. Un aspect plus intéressant de cet intérêt pour le jeu soliste est que plusieurs solos improvisés ont constitué le matériau de départ pour des véritables compositions. Zappa transcrivit ou fit transcrire certains de ces solos pour ensuite les ré-orchestrer, les ré-arranger ou en construire des thèmes instrumentaux.

Le cas le plus simple de cette pratique est la doublure en *overdub* du solo de guitare par un autre instrument jouant la transcription du solo lui-même (une technique mise en place par Zappa à partir de l'album *Hot Rats*, de 1969 ³⁷²). Il est clair que la ligne mélodique résultante du solo (improvisé) plus la doublure instrumentale (écrite) n'est pas présentée, ni perçue, comme une improvisation spontanée : elle assume le statut d'une composition au sens « classique » du terme.

Clement (2009, p. 19 et suivantes) parle de musique *hybride* et de style *hybride* pour la partie de la production de Zappa conçue et produite de cette manière : si parfois le jeu soliste de Zappa n'est qu'un point de départ fournissant le matériau pour une forme plus traditionnelle de composition, néanmoins certains traits musicaux (constructions des lignes mélodiques, approches rythmiques etc.) de ces morceaux *hybrides* témoignent de leur « provenance guitaristique ». Clement remarque aussi que les morceaux de style *hybride* sont caractérisés par une stase harmonique : la ligne mélodique se développe sur une pédale d'un accord, ou bien sur deux ou trois accords alternés à une fréquence relativement lente (ce qui les fait fonctionner plus ou moins comme des pédales à leur tour).

Cette dernière caractéristique reflète le jeu soliste de Zappa, qui préférait évoluer de manière libre sur un « fond harmonique » statique plutôt que suivre des grilles avec des changements d'accord constants à la manière des solistes de be-bop (encore une fois, Zappa

370 Voir Delaune (2007), p. 65-66 : l'auteur inclut la technique de la *xénochronie* dans le cadre des procédés de *métalapse* mises en œuvre par Zappa (la *métalapse* étant le « procédé précis qui consiste, pour un auteur, à intervenir de façon intempestive dans son récit, et donc à remettre en cause l'*illusion référentielle* de manière appuyée », p. 56) : « On retrouve bien là [dans la *xénochronie*] la volonté de désigner l'au-delà de l'univers sonore raconté, l'artificialité et la facticité de cette musique *enregistrée donc fabriquée*. » (p. 66). Pour une distinction entre *xénochronie* et *overdub*, voir aussi Romain Bricout, « Xénochronique », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 123 : « En effet, rien ne différencie sur le plan technique la *xénochronie* de l'*overdub*, leur différence majeure résidant dans le fait que les éléments constitutifs du mélange n'aient pas initialement été conçus pour se retrouver ensemble ».

371 *Shut Up 'n Play Yer Guitar* (CBS, CBS 66368, 1981, album triple), *Guitar* (Barking Pumpkin, D1-74212, 1988) sont les albums publiés du vivant de Zappa entièrement consacrés à des solos de guitare joués en live (auxquels on peut rajouter les albums posthumes *Frank Zappa Plays the Music of Frank Zappa : A Memorial Tribute* (UMRK, UMRK 02, 1996) et *Trance-Fusion* (Zappa Records, ZR 20002, 2006).

372 Voir Clement (2009), p. 17.

montre son aversion pour l'harmonie fonctionnelle ³⁷³). Le jeu soliste de Zappa, si on le compare à la partie écrite de ses compositions, rend compte de la richesse mais en même temps de la cohésion stylistique de sa production de rock « instrumental ».

Tout d'abord, ses solos sont dans la plupart des cas construits sur des gammes modales, avec une nette prévalence du mode lydien et de son mode « relatif mineur », le dorien, et avec une tendance à exploiter librement dans la mélodie toutes les hauteurs du mode en question, sans attribuer un « poids » particulier à tel ou tel autre degré. D'une part, cette approche de la modalité constitue un point commun important avec les mélodies thématiques — écrites — analysées plus haut : qu'elles fassent partie ou pas des morceaux *hybrides*, ces mélodies aussi sont souvent composées à partir de gammes modales (encore une fois, surtout la lydienne et la dorienne) et ne montrent pas de rapports hiérarchiques parmi les degrés des gammes elles-mêmes. D'autre part, le rythme harmonique généralement lent — voire virtuellement absent, dans le cas des pédales sur un seul accord — typique des solos de guitare de Zappa contraste avec celui parfois frénétique de ses mélodies thématiques, souvent organisées grâce à la juxtaposition de régions modales différentes se succédant rapidement. Ce contraste relatif au rythme harmonique au sein d'une même approche de la modalité assure à la fois la variation et la cohérence de nombreux morceaux de rock « instrumental » de Zappa.

En ce qui concerne les aspects rythmiques du jeu soliste de Zappa, il y a une volonté évidente de sa part de contredire la régularité rythmique de l'accompagnement par l'irrégularité de ses improvisations. Souvent installés sur des accompagnements relativement lents, répétitifs, simples du point de vue du mètre, les solos de Zappa ont la tendance à éluder la hiérarchie rythmique de la mesure, en ce qui concerne à la fois le rapport entre temps forts et temps faibles et la division du temps : ce résultat est obtenu grâce à l'utilisation abondante de divisions rythmiques irrégulières souvent très complexes — comme en témoignent certaines transcriptions. Voici par exemple un extrait de la transcription de *Black Napkins* (sur *Zoot Allures*, 1976), réalisée par Steve Vai et publié sur *The Frank Zappa Guitar Book* ³⁷⁴ :

373 Pour un approfondissement concernant l'attitude de Zappa improvisateur vis à vis des grilles harmoniques, voir Gonin (2017), p. 201-203.

374 *The Frank Zappa Guitar Book*, Milwaukee : Hal Leonard, 1982. *Black Napkins*, en *do # mineur*, est presque entièrement organisé —sauf pour une courte coda — sur une « pendule » d'accords — *do # m7* et *ré maj7* — s'alternant toutes les deux mesures. D'après la transcription de Steve Vai on peut remarquer le nombre extrêmement réduit d'altérations, dans l'improvisation de Zappa, par rapport à l'armure en clé : son jeu évolue essentiellement autour d'un seul mode.

Removed because subjected to copyright

Figure 26. *Black Napkins* (version de *Zoot Allures*, 1976). Transcription par Steve Vai du passage de 0:37 à 0:53 de l'enregistrement.

Puisque le style soliste zappaïen se caractérise par un flux mélodique libre évitant les répétitions, il en résulte que les divisions rythmiques irrégulières dans la partie de guitare ne contrastent pas seulement avec l'accompagnement mais aussi — souvent — les unes avec les autres, de par leur juxtaposition. En d'autres termes, dans le jeu soliste de Zappa on peut remarquer un trait rythmique que j'ai déjà souligné dans sa production écrite, à savoir la présence de dissonances rythmiques directes *et* indirectes.

Par contre, si, en parlant des mélodies thématiques, j'ai affirmé que les unissons entre plusieurs voix instrumentales sont une véritable « signature » zappaïenne — même pour les passages rythmiquement dissonants, où la mélodie est souvent doublée par un ou plusieurs instruments — cette considération n'est pas valable quand on considère les solos, pour la raison évidente qu'on ne peut pas doubler en temps réel une ligne improvisée. Par conséquent, ce qui caractérise les solos de guitare de Zappa est le contraste très net entre le soliste et les accompagnateurs.

Cependant, selon le talent des différents musiciens, parfois certains d'entre eux ne se limitent pas à assurer le « fond » rythmique et harmonique régulier lors des accompagnements aux solos, mais ils « commentent » le jeu de Zappa avec des interventions plus ou moins importantes. Prenons le cas de Vinnie Colaiuta, batteur avec Zappa entre 1978 et 1981, d'après Zappa lui-même le meilleur parmi ses collaborateurs en ce qui concerne le fait de « comprendre [les] polyrythmies [et] les identifier assez rapidement pour jouer une figure

complémentaire *au même moment* ³⁷⁵» : les solos de morceaux tels que *Watermelon in Easter Hay* (le seul non enregistré avec la technique de la *xénochronie* sur *Joe's Garage*, 1979) ou *Easy Meat* (sur *Tinseltown Rebellion*, 1981) sont presque des duos où Zappa et Colaiuta dialoguent sur un échange polyrythmique extrêmement dense et complexe.

Néanmoins, ce type d'*interplay* est le résultat d'une approche intuitive du jeu et d'une sensibilité rythmique partagée (dans ce cas par Zappa et Colaiuta) au niveau de l'improvisation ; cette sensibilité partagée n'est pas du tout comparable à la relation beaucoup plus « stricte » entre les différentes voix instrumentales qui caractérise les polyrythmies et les dissonances rythmiques des parties écrites. Encore une fois donc le rapport entre les solos et les passages composés dans le « rock instrumental » de Zappa est connoté par des éléments stylistiques partagés (dans ce cas, les dissonances rythmique) mais déclinés de manière différente, selon les spécificités du jeu improvisé ou de l'interprétation d'une partition écrite.

En passant, il faudra remarquer aussi que les traits typiques du jeu soliste de Zappa — un guitariste ayant atteint la maturité artistique dans la deuxième moitié des années 1960 — correspondent pour plusieurs aspects à des tendances musicales répandues à cette époque, non seulement dans le milieu du rock. Tout comme dans le rock psychédélique ou bien dans le jazz modale, Zappa n'est pas intéressé — en tant que soliste — par les structures « fermées » des grilles d'accords et préfère celles plus souples des pédales ou des boucles modales sur deux ou trois accords. Une exception significative à cette tendance est représentée par la grille du blues, qui garde une place importante dans la production de Zappa (ses références stylistiques à la guitare sont d'ailleurs des musiciens de rhythm'n'blues : Guitar Slim, Johnny « Guitar » Watson et Clarence « Gatemouth » Brown ³⁷⁶). Toutefois, la structure harmonique du blues — certes assez rigide — n'est pas aussi contraignante du point de vue fonctionnel que celles issues de la tradition de Tin Pan Alley ou du Be-bop.

L'adoption de ces structures « souples » pour les solos permet à Zappa de concentrer son jeu sur des solutions « hardies » du point de vue du timbre et — encore plus — du rythme. Le « ralentissement », voire l'« appauvrissement » de l'harmonie, ainsi que l'utilisation de modes inhabituels pour mettre en valeur la personnalité artistique du soliste, pour se concentrer sur le timbre, le grain du son ou bien sur le *groove*, tout cela correspond sans doute à des tendances répandues dans la musique des années 1960 : Zappa décline ces tendances selon ses propres intérêts et idiosyncrasies, notamment du point de vue rythmique. Clement nous offre une

375 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 180. texte original : « The chances of finding a drummer, a bass player and a keyboard player who can *conceive* of those polyrhythms—let alone identify them fast enough to play a complementary figure *on the moment*, are not good. (*The grand prize goes to Vinnie Colaiuta, the drummer for the band in 1978 and '79*). ».

376 Voir *Ibid.*, p. 179.

synthèse efficace de l'approche soliste de Zappa, à mi-chemin entre phrasé blues et structures rythmiques proches de la musique savante :

En effet, la relation entre la couche métrique et les rythmes de la mélodie improvisée ou composée avait apparemment, pour Zappa, un précédent dans les solos de son guitariste blues préféré, Johnny « Guitar » Watson (1935-96). L'un des solos de Watson en particulier, celui de *Three Hours Past Midnight* (1956), impressionnait Zappa pour « la manière absolument dingue dont il crachait les notes dans une phrase, avec peu ou pas de considération pour la métrique ou pour l'accompagnement, tout en étant conscient de l'endroit où se trouvait la pulsation. Il te hurlait contre. » L'influence formatrice de Johnny Guitar Watson, avec les références savantes discutés ci-dessus, constituent la matière première que Zappa a réussi à synthétiser dans sa propre musique. En résumé, on peut probablement conclure que les dissonances rythmiques comme entités verticales ont été portées à l'attention de Zappa par Varèse, Stockhausen, etc. alors que leur utilisation compositionnelle effective a pris son modèle à l'extérieur du canon moderniste-classique. Par conséquent, l'utilisation particulière de la dissonance rythmique faite par Zappa, représente sa solution la plus significative (en termes de rythme et de mètre) pour tenter de fusionner ses influences de musique classique et de musique populaire ³⁷⁷.

6.1.3 Organisation structurelle des morceaux et stratégie de composition et d'interprétation

L'équilibre entre les matériaux musicaux hétérogènes est un principe dont Zappa prenait soin de manière consciente, au point d'y consacrer un sous-chapitre de son autobiographie, intitulé « Poids et mesures ». Zappa se dit inspiré directement par Varèse en ce qui concerne cet aspect de son travail créatif, et fait un parallélisme avec les *mobiles* de Calder, des sculptures où l'équilibre entre les parties suspendues est obtenu grâce à l'organisation des densités différentes dans l'espace ; dans le cas de sa musique, cela implique que

377 Clement (2009), p. 98. Texte original : « In fact, the relationship between the metrical layer and the rhythms of the improvised or composed melody apparently had, for Zappa, a precedent in the solos of his favorite blues- guitarist Johnny “Guitar” Watson (1935–96). One of Watson’s solos in particular, that of “Three Hours Past Midnight” (1956), impressed Zappa for “the absolute maniac way that he spewed out these notes in a phrase with little or no regard to the rest of the meter or what was going on, but still being aware of where the beat was. He was just yellin’ at you.”¹⁰⁶ The formative influence of Johnny Guitar Watson, along with the classical models discussed above, constitute the raw material that Zappa ultimately synthesized in his own music. In sum, it can probably be safely concluded that rhythmic dissonances as vertical entities were brought to the attention of Zappa by Varèse, Stockhausen, etc., while his actual compositional usage took its model from outside the modernist-classical canon. Therefore, Zappa’s particular use of rhythmic dissonance represents his most significant solution (as to rhythm/meter) in attempting to merge his classical and popular music influences. ».

« Une large quantité de n'importe quel matériau fera le « contrepoids » d'une quantité plus réduite et plus dense de n'importe quel autre matériau, selon la longueur du truc auquel on le suspend, et selon le « pivot » choisi pour faciliter l'équilibre. »

Le matériau « mis en équilibre » inclut d'autres choses que les notes sur la partition. Si on peut concevoir **n'importe quel matériau** comme « poids » et n'importe quelle **idée-dans-le-temps** comme « balance », nous sommes prêts pour le pas suivant : les « *objets de divertissement* » qui dérivent de ces concepts ³⁷⁸.

D'après les analyses des pages précédentes, il est intéressant de remarquer que ce principe énoncé par Zappa s'applique non seulement à des matériaux hétérogènes, mais aussi à des *niveaux* différents du discours musical. Ci-dessous, je confronte, à l'aide d'un tableau comparatif, la « densité » respective des passages thématiques et des solos de guitare — les deux grands éléments structuraux sur lesquels je me suis concentré dans les pages précédentes — en me basant sur les traits caractérisant de manière générale ces éléments structuraux dans le répertoire de « rock instrumental » de Zappa. La comparaison est organisée selon quatre niveaux du discours musical, à savoir l'harmonie, le rythme, la mélodie et l'orchestration.

Cette comparaison aurait pu inclure aussi d'autres éléments structuraux, tels les couplets et les refrains plus proches d'une sensibilité pop-rock (qui sont bien présents dans cette partie du répertoire zappaïen), ou bien s'élargir sur tout l'ensemble de la production de Zappa en montrant que le concept de « densité » peut être appliqué dans des contextes très différents et presque de manière métaphorique (par exemple : le répertoire orchestral de Zappa demande un niveau et un type de concentration dans l'écoute qui ne sont pas les mêmes que ceux requis par son répertoire plus « léger » de chansons parodiques). Mon but étant celui de montrer comment est mis en place l'équilibre entre les matériaux différents décrit par Zappa, je me suis contenté d'une comparaison entre deux éléments bien distincts.

Éléments structuraux	Durée proportionnelle	Niveau du discours musical	Traits représentant la « densité » élevée	Traits représentant la faible « densité »
Passages thématiques	Plus courts	Harmonie	Rythme harmonique rapide résultant de la juxtaposition de « régions modales » différentes alternées rapidement (ex. : <i>Montana</i>) ; « perte » des	

378 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 163. Texte original : « *A large mass of any material will 'balance' a smaller, denser mass of any material, according to the length of the gizmo it's dangling on, and the 'balance point' chosen to facilitate the danglement.* » The material being 'balanced' includes stuff other than the notes on the paper. If you can conceive of **any material** as a 'weight' and any **idea-over-time** as a 'balance', you are ready for the next step: the '*entertainment objects*' that derive from those concepts. ».

Éléments structuraux	Durée proportionnelle	Niveau du discours musical	Traits représentant la « densité » élevée	Traits représentant la faible « densité »
			repères harmoniques (« impression d'atonalité » ou véritable atonalité, ex. : <i>St. Alphonzo's Pancake Breakfast, The Be-Bop Tango</i>).	
		Rythme	Saturation due au « débit » constant de notes de la même valeur dans la mélodie (ex. : <i>Echidna's Arf, St. Alphonzo's Pancake Breakfast</i>) ; dissonances rythmiques horizontales et/ou verticales (ex. : <i>The Be-Bop Tango</i>) ; dissonances métriques (ex. : <i>Echidna's Arf</i>)	Notes tenues à la fin des passages rythmiquement saturés ou dissonants (ex. : <i>Echidna's Arf, The Be-Bop Tango</i>) ; re-installation d'une consonance rythmique ou métrique (ex. : <i>Echidna's Arf</i>).
		Mélodie	Changements fréquents de direction du profil mélodique (ex. : <i>Zombie Woof, St. Alphonzo's Pancake Breakfast</i>) ; grande variété des intervalles (ex. : <i>The Be-Bop Tango</i>).	
		Orchestration	Relation généralement « stricte » entre les voix instrumentales due à une utilisation fréquente des unissons entre les voix mélodiques, voire des unissons généraux (ex. : <i>St. Alphonzo's Pancake Breakfast, Echidna's Arf</i>) ; prévalence du jeu basé sur une partition écrite.	
Solos de guitare	Plus longs	Harmonie		Rythme harmonique généralement lent et statique, sur peu d'accords ; respect du mode sur lequel l'improvisation est organisée, avec peu d'altérations.

Éléments structuraux	Durée proportionnelle	Niveau du discours musical	Traits représentant la « densité » élevée	Traits représentant la faible « densité »
		Rythme	Dissonances rythmiques fréquentes, horizontales et verticales.	Notes tenues à la fin des passages rythmiquement dissonants.
		Mélodie	Changements fréquents de direction du profil mélodique ; grande variété des intervalles.	
		Orchestration		Relation généralement « souple » entre le soliste et les accompagnateurs, le premier avec un rôle d'improvisateur en premier plan, les deuxièmes se limitant à « extemporiser » (selon la définition de Caporaletti).

Tableau 4. Modèle comparatif des différentes « densités » entre les passages thématiques et les solos de guitare dans la production de rock « instrumental » de Zappa.

Le tableau 4 nous montre de manière claire que la « densité » des passages thématiques est plus élevée que celle des solos de guitare. En effet, les passages thématiques présentent — à tous les niveaux du discours musical — des traits que j'ai identifiés comme des indicateurs de « densité » : rapidité du rythme harmonique, chromatisme, « saturation » rythmique, polyrythmie, richesse et variété des profils mélodiques, cohésion de l'orchestration comme résultat de l'écriture sur partition. On pourrait généraliser encore plus ces traits et affirmer que la « densité » correspond aux idées de « surchargé », « mouvementé », « rapide », « varié », « prédéterminé ». Au contraire, la densité faible correspond aux idées de « souple », « statique », « lent », « homogène », « improvisé ».

Comme Zappa le postule, on reconnaît que dans son répertoire les éléments à densité élevée occupent une place quantitativement mineure comparativement à ceux de faible densité. L'équilibre « caldérien » peut donc être observé facilement en écoutant d'une part des morceaux ayant des passages thématiques, et d'autre part des solos de guitare : les premiers sont généralement bien plus courts que les seconds. Cependant, il est intéressant de remarquer que l'opposition entre matériaux plus ou moins « denses » affecte non seulement ce niveau macro-structurel (« passages thématiques - solos ») mais qu'elle est mise en place aussi dans la micro-structure, par exemple au niveau de phrases musicales individuelles.

Reprenons l'exemple du solo de guitare de *Black Napkins*, cité plus haut : du point de vue

répertoire de « rock instrumental » de Zappa reste très proche de la sensibilité rock, malgré les influences savantes présentes dans l'écriture. Cette circonstance peut être expliquée par trois raisons principales : des contraintes d'ordre technique ; le profil des musiciens qui travaillaient avec Zappa ; une volonté artistique précise de la part de Zappa lui-même.

Tout d'abord, le fait de jouer avec une instrumentation amplifiée comporte des choix presque inévitables en termes d'interprétation. L'équilibre acoustique d'un groupe amplifié (en studio aussi bien qu'en concert) est le résultat de la sonorisation et du mixage. Cela implique que des instruments très hétérogènes en termes de volume sonore soient mis sur le même niveau, ou bien qu'ils soient organisés selon une hiérarchie de niveaux qui ne pourrait jamais être obtenue « en acoustique » (une guitare électrique qui n'est pas branchée à un amplificateur est pratiquement muette, alors qu'une batterie peu avoir un son assez puissant sans aucune amplification). Cet équilibre sonore, donc, est produit essentiellement *en amont*, par le réglage du matériel d'amplification et de diffusion.

Sans vouloir approfondir le sujet très compliqué des techniques de mixage dans le rock, on pourra dire que la diversification — propre au rock — en ce qui concerne le timbre, est compensée par un certain « aplatissement » en termes de nuances. En simplifiant, il serait peu utile, voire peu opportun, de jouer du rock avec la même approche des nuances que l'on trouve par exemple dans la musique de chambre ou dans le jazz acoustique : les nuances trop *piano* seraient « noyées » ou perdues, et une trop grande différenciation des nuances risquerait de compromettre l'équilibre sonore global et la hiérarchie des volumes minutieusement obtenue grâce au mixage. En effet, l'objectif des réglages sur les instruments d'amplification et de diffusion (microphones, amplificateurs, compresseurs, *EQ*, *delays*, *reverbs*, hautparleurs) est de les faire réagir de manière optimale à un éventail de sonorités données (une certaine moyenne d'intensités, un certain profil dans le spectre des fréquences, un certain éventail des timbres, etc.) qui doivent donc rester assez homogènes. En ce qui concerne donc les aspects de l'interprétation liés aux nuances, on pourra affirmer que, si Zappa reste fidèle aux standards du rock, cela est au moins partiellement dû à des contraintes d'ordre technique.

Des aspects liés à l'organologie typique du groupe de rock constituent d'autres contraintes techniques. Chaque instrument a une histoire et un lien spécifique avec un ou plusieurs répertoires, et pas avec d'autres. Prenons le cas de la batterie : il s'agit d'un instrument qui est né et qui s'est développé dans le cadre de musiques au rythme régulier et pulsé (jazz, rock, variété, etc.) ; de plus, son rôle est, dans la plupart des cas, justement celui d'explicitier la pulsation rythmique régulière. Un batteur de rock aura rarement le réflexe de jouer *rubato*, car il s'agit d'une approche qui n'appartient pas au « vocabulaire interprétatif » courant de

l'instrument (ce même discours est valable au moins pour tous les instruments de la section rythmique d'un groupe de rock).

Pour en revenir à Zappa, ce que je viens d'illustrer peut offrir une explication au moins partielle de l'approche du rythme caractéristique de ses *bands* : une section rythmique avec une batterie, une basse électrique, un clavier et une guitare rythmique a le *réflexe* de jouer selon un rythme régulier et pulsé, on dirait presque « métronomique », puisque cela appartient à l'histoire et au vocabulaire de ces instruments. Ce *réflexe* ne fait pas de distinctions entre les différents matériaux abordés, et donc les parties des morceaux de Zappa qui — en ce qui concerne l'écriture — sont proches de la musique savante, sont jouées avec cette sensibilité qui dérive plutôt du rock. Dans le rock et en générale dans la musique d'origine afro-américaine le rythme n'est pas affecté — en ce qui concerne la régularité de la scansion du temps — par les différentes inflexions mélodiques-harmoniques, contrairement à une grande partie de la musique savante, dans laquelle justement le rythme est « au service » de la conduite mélodico-harmonique — d'où les oscillations propres du jeu *rubato* ³⁷⁹.

Ces dernières réflexions m'amènent à discuter du profil des collaborateurs de Zappa et à leur importance en ce qui concerne les caractéristiques interprétatives de son répertoire. À partir des années 1970 les groupes de Zappa étaient constitués de façon majoritaire par des *sessionmen* ayant un *background* dans le rock et le jazz-rock : en tant que *sessionmen*, ils avaient un très bon niveau de déchiffrage (ce qui leur permettait d'aborder les partitions complexes fournies par Zappa) mais ils étaient plus à l'aise avec les équilibres interprétatifs d'un groupe rock (ou jazz-rock) qu'avec ceux d'un ensemble de chambre.

Zappa ne s'opposait pas à cette tendance ; au contraire, la capacité pragmatique d'adapter le répertoire aux compétences des différents interprètes a été une constante dans sa carrière, et rend compte aussi de la différenciation au sein de sa production, une différenciation qui ne manque pas de désorienter même les fans ses plus fidèles. Zappa lui-même reconnaissait cette approche :

Ce qui détermine vraiment le caractère de chaque album, ce sont les musiciens qui jouent sur l'album lui-même, parce que certains groupes font bien certaines choses et d'autres ils les font mal, et vous ne pouvez pas prendre un groupe qui est spécialisé dans une sorte de choses et leur faire faire quelque chose d'autre. Par exemple : le groupe [1970-71] avec Mark [Volman] et Howard [Kaylan] des Turtles, on ne pouvait pas le faire sonner comme le groupe [1973-75] avec Ruth Underwood et George Duke, c'est deux mondes différents. [...] Donc, certaines personnes aiment des albums d'une certaine époque plutôt que les autres, et d'autres personnes les détestent

379 Voir le témoignage de Ian Underwood (musicien ayant joué avec Zappa) sur <https://www.youtube.com/watch?v=YYtK04och-0&feature=youtu.be> (dernier accès le 13 février 2018), vers 34:00, où il parle du fait que Zappa voulait que le rythme soit toujours énergétique.

tous ; c'est bien comme ça, ils devraient être libres de le faire ³⁸⁰.

Enfin, et selon les considérations précédentes relatives aux contraintes techniques et au profil des musiciens jouant avec Zappa, l'approche interprétative essentiellement rock rend sans doute compte d'une volonté de Zappa lui-même. L'excellence musicale dont faisaient preuves ses collaborateurs (surtout à partir des années 1970) leur aurait permis de contourner au moins certaines difficultés d'ordre technique et de sortir des standards interprétatifs du rock, par exemple avec un jeu plus *espressivo* — au sens classique du terme (en ce qui concerne la conduite rythmique, le phrasé, la richesse des nuances) — lors des passages proches de l'écriture savante. Toutefois, cela n'était évidemment pas la volonté de Zappa, qui préférait limiter les « emprunts » de la tradition savante au niveau de l'écriture, en gardant une interprétation liée au rock.

6.2 Frank Zappa : un artiste de rock expérimental

Dans les pages précédentes, j'ai choisi de me concentrer sur certains aspects de la production de Zappa, en en laissant de côté d'autres qui sont tout de même très importants pour une compréhension exhaustive de son œuvre, à savoir : les différentes facettes de son humour — parfois limité aux paroles des chansons, parfois intégré à la musique grâce à l'exploitation de la valeur « sémantique » de certains timbres ou clichés musicaux —, ses travaux pour orchestre et pour ensemble de chambre, son utilisation de la technologie dans la création musicale, pour ne donner que quelques exemples ³⁸¹. Mon but étant d'établir selon quels critères Zappa peut être considéré comme un artiste de rock expérimental, j'ai traité les éléments de son œuvre qui montrent de la manière la plus évidente un mélange de tendances

380 Frank Zappa, interviewé à Baltimore en août 1985, interviewer inconnu, https://www.youtube.com/watch?v=MLMi_ab5-30&t=1394s (dernier accès le 17 août 2016). Texte original : « The real thing that determines the character of each album is who is on it, because certain bands have certain types of things that they do well and certain types of things that they do badly, and you can't take a band that is specialized in one sort of thing and make them do something else. For example: you couldn't get the band that had Mark and Howard from the Turtles to look and sound like the band that had Ruth Underwood and George Duke, it's two different worlds. [...] So some people like one era of the albums over others and some people hate them all; that's fine, they should be free to do that. ».

381 À ce jour, je crois que la discussion la plus approfondie sur le répertoire orchestral et de chambre de Zappa (en sachant qu'il est assez difficile d'en trouver les partitions) est celle fournie par Clement (2009) : le chercheur américain a le mérite d'établir — de manière claire et détaillée — la liaison entre la production instrumentale rock et celle savante de Zappa, en soulignant les nombreux points en commun et les quelques différences (par exemple, le fait qu'à partir des années 1980, Zappa développe son écriture « chromatique » d'avantage dans les morceaux pour ensembles acoustiques, en utilisant une « Bible des accords » de sa création qu'il n'avait pas utilisée auparavant).

provenant à la fois du rock et d'autres traditions, notamment celle de la musique savante du vingtième siècle.

Quand Zappa intègre dans sa musique des éléments proches des avant-gardes du vingtième siècle, il s'agit rarement d'une simple « superposition » stylistique ; au contraire, il intègre ces éléments et d'autres de provenance rock dans une synthèse complexe et cohérente. En termes d'écriture, j'ai pu souligner que souvent ce qui « sonne » de manière similaire à la musique des avant-gardes savantes, est en réalité composé selon des procédés étrangers à cette tradition (ce qui est le cas, par exemple, des « thèmes » organisés par régions modales).

En ce qui concerne la méthodologie de création, d'apprentissage et de production, j'ai montré que Zappa recourt — selon les différentes nécessités — à plusieurs outils, certains propres de la tradition savante, d'autres qui le sont moins : la notation « traditionnelle », la communication orale, l'exploitation des formules universellement connues par les musiciens de rock, l'improvisation, la manipulation des enregistrements grâce à la technologie du studio. Ces différents outils peuvent être mis en place par juxtaposition, par exemple en faisant suivre un thème entièrement écrit par un couplet chanté respectueux des clichés stylistiques du blues-rock, ou bien par superposition, comme c'est le cas pour la technique de la *xénochronie*, qui prévoit le montage en studio de bouts de morceaux improvisés ou « extemporisés ».

L'expérimentation — dans le sens que j'ai attribué à ce terme — étant une donnée assez évidente dans la musique de Zappa, il reste à établir si sa production peut être considérée comme appartenant entièrement au cadre du rock, en sachant qu'une partie tout de même importante de cette production comprend de la musique pour orchestre, de la musique de chambre, ou bien de la musique concrète et des morceaux complètement réalisés avec le Synclavier.

Le côté « rock » de la musique de Zappa se manifeste tout d'abord au niveau *interprétatif* : indépendamment de l'appartenance stylistique du morceau ou de la section de morceau en question, le *jeu* se caractérise comme appartenant au rock. Cependant, cela est particulièrement évident pour la production de Zappa jouée par des formations amplifiées, alors que c'est moins le cas pour son répertoire consacré à des ensembles acoustiques de différentes dimensions.

À un niveau plus profond, non seulement musical, je crois que l'impact du rock peut être observé dans l'ensemble de l'œuvre de Zappa en termes de modes de production et d'approche globale à la création. Malgré ses incursions dans l'univers de la musique savante — qui le laissèrent généralement insatisfait, à cause de leur organisation administrative — et malgré son indépendance du point de vue du management, Zappa opéra essentiellement dans le

contexte du marché du rock. Son agenda était organisé autour des productions discographiques et des tournées, de la même manière que les rock stars plus « conventionnelles ». En d'autres termes, indépendamment du contenu musical de sa production, elle a toujours été reçue en premier lieu par le public du rock, avec les modalités de réception et d'écoute propres de ce public.

Au-delà des aspects pratiques liés à son activité, au niveau créatif Zappa n'abandonna jamais le pragmatisme que j'ai décrit comme l'un des éléments incontournables du rock. La discussion autour de *Brown Shoes Don't Make It* nous a montré une approche traitant les matériaux musicaux et les méthodes de création comme des objets *neutres*, qui ne prennent du sens que dans le contexte du *produit fini*, ce qui correspond à une démarche typiquement rock (primant le *produit* plutôt que le *processus*). Les analyses de ce que j'ai appelé le « rock instrumental » zappaïen, de leur côté, confirment que cette approche était appliquée aussi au niveau « microscopique » : en effet, ce que l'on considère comme le style le plus représentatif de Zappa est un mélange de techniques parfois presque « contradictoires » et de traits musicaux issus de traditions souvent opposées, en une « recette » totalement insouciante des implications idéologiques liées à tel ou tel autre « ingrédient ».

CHAPITRE VII

Rock In Opposition

Après presque quarante ans depuis sa fondation, la singularité historique de *Rock In Opposition* reste un sujet de réflexion actuel. En effet, ce collectif international de groupes et de musiciens, basé sur le support mutuel et consacré à la promotion d'une musique libre de toute classification, a lancé le défi d'une conception différente de la musique, un défi qui n'a pas entièrement été saisi par les générations suivantes. Que ce soit en termes de pratique instrumentale et compositionnelle, de stratégies organisationnelles et de promotion, voire même d'approches « philosophiques » de l'activité musicale, le cas de *Rock In Opposition* mérite d'être mieux connu par le public, et d'être étudié de façon approfondie dans le cadre universitaire.

Avant de présenter les analyses musicales que j'ai réalisées à partir d'une sélection opérée au sein de ce répertoire, j'aborderai les questions concernant la méthode de l'organisation de la vie artistique et du processus créatif, au sein des formations de *Rock In Opposition*. La discussion de ces arguments sera précédée d'une présentation historique du collectif ; j'aborderai aussi le problème de l'éventuelle inclusion de *Rock In Opposition* dans le genre du rock progressif, un sujet assez controversé, surtout à la lumière de l'évolution vécue par l'expression « *Rock In Opposition* » elle-même au cours des décennies.

7.1 *Rock In Opposition* : évolution d'une désignation

Au départ, *Rock In Opposition* se configurait comme une organisation dont les différents membres partageaient une même approche *méthodologique* face aux différentes situations de la vie artistique. Il serait erroné de considérer le collectif comme une entité homogène du point de vue *stylistique* : comme je l'illustrerai plus bas, la catégorie du « rock » est conçue par ces artistes plutôt comme une manière de produire et de concevoir la musique que comme une étiquette de style.

Toutefois, même si *Rock in Opposition* en tant qu'organisation proprement dite n'a duré

que pendant quelques années (1978-1982³⁸²), l'expression *Rock in Opposition* — ou simplement « *R.I.O.* » — a continué à circuler, car la plupart des musiciens qui avaient participé à l'aventure du collectif ont poursuivi leurs collaborations au sein de différentes formations, souvent en s'éloignant beaucoup des parcours stylistiques qui avaient caractérisé leurs premières expériences, ou bien en élargissant la communauté artistique au-delà des frontières européennes (c'est le cas par exemple de Fred Frith, membre de Henry Cow et d'Art Bears, émigré au début des années 1980 aux États Unis, où il a l'occasion d'établir des liens avec la scène *underground* et expérimentale américaine).

Aujourd'hui, la dénomination *Rock In Opposition* est utilisée pour des groupes qui, en général, ne sont pas constitués par les musiciens du collectif originel. *Rock In Opposition*, qui était une réalité concrète au départ (un festival, puis un collectif) est devenu aujourd'hui une catégorie stylistique, essentiellement un synonyme de « avant-prog ». En effet, au cours des années, des traits stylistiques spécifiques, présents surtout dans la musique de certaines formations du collectif originel (notamment Univers Zéro, et en partie Henry Cow), se sont « imposés », et, là où il y avait une forte diversification stylistique, aujourd'hui l'on retrouve une production plus homogène (représentée par des groupes tels qu'Aranis, Thinking Plague, Five Storey Ensemble)³⁸³.

Les éléments originaux que j'ai mentionnés auparavant, c'est à dire l'approche méthodologique du collectif *Rock In Opposition*, et sa conception du rock comme façon de concevoir la musique plutôt que comme paradigme stylistique, n'ont pas constitué un héritage pour les artistes classifiés aujourd'hui comme « R.I.O ». La méthode de travail fondée sur l'expérience et encadrée selon une ligne idéologique de fond, ainsi que la réflexion profonde et partagée sur la nature et la signification de l'acte musical dans le cadre de la *popular music*,

382 Pirenne (2011, p. 361) affirme que le « mouvement » de *Rock In Opposition* cesse d'exister à la fin de l'année 1979, mais l'un des protagonistes du collectif, Franco Fabbri (interview avec l'auteur, annexe 3), précise qu'« il n'y eut plus d'initiatives « de RIO » après le festival de Zurich (souvent oublié par les historiens) de 1982. ». Texte original : « non ci furono più iniziative “di RIO” dopo il festival di Zurigo (di solito dimenticato dagli “storici”) del 1982. ».

383 Comme l'affirme Franco Fabbri (interview avec l'auteur, annexe 3) : « Dans le noyau originel [de *Rock In Opposition*, n.d.r.] il y avait des traits esthétiques-musicaux affines entre Henry Cow et Univers Zéro (qui par contre était un groupe qui ne faisait pas de chansons, et en cela était différent de tous les autres). Mais c'est vrai qu'avec le temps le modèle Henry Cow (et Art Bears)/Univers Zéro (un rock « vingtième siècle », entre le Stravinsky *fauve*, le Bartók des années 1920-1930 et la musique de chambre d'Albert Huybrechts) commença à être vu comme le paradigme, à cause de l'entrée dans l'orbite de R.I.O. d'autres groupes (Art Zoyd, Aksak Maboul [...]) qui s'inspiraient à ce modèle, et à cause de l'évolution stylistique de certains groupes du noyau originel (par exemple Stormy Six, avec *Macchina maccheronica*). » (texte original : « Nel nucleo originario c'erano tratti estetico-musicali affini fra Henry Cow e Univers Zéro (che però era un gruppo che non faceva canzoni, e in questo era dissimile rispetto a tutti gli altri). Ma è vero che col passare del tempo il modello Henry Cow (e Art Bears)/Univers Zéro (un rock novecentista, tra lo Stravinsky *fauve*, il Bartók degli anni venti-trenta e la musica da camera di Albert Huybrechts) cominciò a essere visto come un paradigma, sia per l'ingresso nell'orbita di Rio di altri gruppi (Art Zoyd, Aksak Maboul [...]) che guardavano a quel modello, sia per l'evoluzione artistica di gruppi del nucleo originario (ad esempio, gli Stormy Six di *Macchina maccheronica*). »).

n'ont pas évolué en une approche pratique et esthétique différente, éventuellement plus « mature », mais en tout cas aussi organique et profitable pour toute une communauté artistique.

En d'autres termes, là où il y avait une coordination — de type international, en plus— pour promouvoir de manière indépendante une offre musicale très hétérogène, aujourd'hui on trouve une pluralité de formations regroupées essentiellement par une similarité stylistique (le fait de jouer de l'avant-prog) : des formations donc incapables, dans la plupart des cas, de sortir du circuit déjà très fermé du rock progressif, ainsi que dépendant des mécanismes habituels de promotion musicale (sauf — encore une fois — à une échelle très réduite, celle du rock progressif).

7.2 *Rock In Opposition* : rock progressif ?

Si le rapprochement à l'univers du rock progressif n'est pas très problématique pour les formations récentes auxquelles on colle l'étiquette stylistique de *Rock In Opposition*, en revanche il est légitime de se demander quel était le rapport entre les groupes du collectif originel et la scène du rock progressif. En effet, si d'une part des affinités entre *Rock In Opposition* et le rock progressif étaient indéniablement présentes dès la fin des années 1970, pour d'autres aspects l'expérience du collectif s'éloigne radicalement du rock progressif, souvent de manière explicite et critique. La compréhension de ce « positionnement » de la part de *Rock In Opposition* nous permettra de mieux en aborder les spécificités constitutives et l'unicité historique.

Tous les groupes fondateurs de *Rock In Opposition* se sont constitués et ont été actifs à partir de la première moitié des années 1970, dans certains cas même à la fin des années 1960 : ne serait-ce que chronologiquement, ils ont été contemporains de l'explosion du « phénomène prog ». En outre, certains de ces groupes étaient inspirés ou « proches » (par exemple en termes de rapports personnels ou de collaborations) de différentes formations de rock progressif que l'on perçoit aujourd'hui comme plus *mainstream* : par exemple, plusieurs membres de Henry Cow avaient vécu en tant que fans la période psychédélique de Soft Machine et de Pink Floyd et étaient en contact professionnel avec différents artistes de la « scène de Canterbury » (Hatfield and the North, National Health, Gong)³⁸⁴ ; de leur côté, les

³⁸⁴ Certains critiques et journalistes considèrent Henry Cow et parfois aussi d'autres formations de *Rock In Opposition* comme des groupes appartenant à la scène de Canterbury elle-même, évidemment sur la base des

musiciens de Stormy Six ont souvent affirmé d'être inspirés par Gentle Giant (en plus que par d'autres artistes non nécessairement progressifs, tels que Bee Gees et Neil Young).

De plus, au moins pour une partie du répertoire de *Rock In Opposition*, le côté expérimental, en termes purement musicaux, correspond à celui que l'on retrouve généralement dans le rock progressif. L'élargissement du vocabulaire et de la syntaxe du rock tel qu'il était jusqu'au milieu des années 1960, se manifeste — dans le rock progressif *mainstream* ainsi que chez les formations de *Rock In Opposition* — par les traits suivant : les instruments de la « formation traditionnelle de rock » sont intégrés ou remplacés par d'autres qui n'appartiennent pas à cette tradition (basson, accordéon, mandoline, percussions à clavier, violoncelle, etc.) ; les compositions présentent des sections instrumentales longues et articulées ; il y a une utilisation fréquente des mesures impaires ; les morceaux témoignent d'une préférence pour les structures formelles complexes ou en tout cas non pré-formatées. Le fait que les productions musicales de *Rock In Opposition* soient moyennement plus « difficiles » à l'écoute et présentent « moins de compromis artistiques » que celles du rock progressif *mainstream*, ne compromet pas le fait que les outils artistiques mis en place soient du même ordre.

De manière générale, cette tendance à l'élargissement stylistique correspond, dans le rock progressif *mainstream* et dans les formations de *Rock In Opposition* — au net des différents niveaux de conscience et d'engagement — à une même conception moderniste relative au rôle de la musique, une conception très répandue dans les milieux artistiques entre les années 1960 et 1970, ensuite secouée par la vague du post-modernisme. J'ai déjà discuté cette conception moderniste, pour laquelle la *mission* de l'art serait de représenter le cours de l'histoire, en faisant évoluer l'héritage artistique que l'on reçoit en conformité avec les nécessités et les options du temps présent : l'art devient le véritable moteur du progrès (d'où l'adjectif progressif), il en montre le chemin ³⁸⁵.

Le choix de la dénomination « In Opposition », d'ailleurs, correspond à un des véritables traits communs à toutes les formations du collectif *Rock In Opposition*, justement la volonté de faire de la musique d'une façon politique, de représenter les enjeux du présent (et du futur) à travers une manière nouvelle et « progressiste » d'aborder la création musicale et toutes les activités relatives à elle ³⁸⁶. Le cas de *Rock In Opposition* est intéressant dans la mesure où

collaborations entre les membres de ces groupes et plusieurs artistes de cette « scène ». Voir par exemple Pirenne (2011), p. 234, ou Valerio D'Onofrio et Valeria Ferro, *I 101 racconti di Canterbury*, Falconara Marittima : Crac Edizioni, 2017, p. 131-134, 185-187, 203-204, 253-254.

385 Dans la pochette de l'album *In Praise Of Learning* (Virgin, V 2027, 1975) de Henry Cow/Slapp Happy, une phrase attribuée à John Grierson est imprimée en tant qu'épigraphe : « Art is not a mirror. It is a hammer. ». L'art ne reflète pas la réalité, il la forge à travers son action et son exemple novateur.

386 La notion de la musique comme « geste politique » et l'idée de « faire de la musique politiquement » sont très diffusées entre la fin des années 1970 et la première moitié des années 1980, et en Europe elles assument

justement l'attitude moderniste, qui dans le reste du rock progressif n'est qu'une tendance plus ou moins diffuse — un principe implicite, qui peut structurer l'action artistique mais qui ne devient pas systématique — cette même attitude donc, dans *Rock In Opposition*, constitue l'objet d'une réflexion *consciente* de la part des groupes eux-mêmes, et se traduit en une véritable méthode de travail.

Cependant, plusieurs traits qui caractérisent l'expérience de *Rock In Opposition* nous empêchent de l'inclure de manière non problématique — voire de l'inclure tout court — dans le regroupement du rock progressif.

Tout d'abord, plusieurs musiciens de *Rock In Opposition* ont pris position explicitement contre les excès velléitaires de certains des groupes du rock progressif *mainstream*, dont ils ont décrit la musique comme « régressive ». Cette dernière est notamment la position de Chris Cutler, un des musiciens du collectif qui a été le plus actif du point de vue critique et théorique, aussi grâce à plusieurs publications, qui constituent aujourd'hui la référence bibliographique principale pour tout chercheur intéressé par le phénomène de *Rock In Opposition*.

Dans l'article « Progressive Music In The UK », Cutler juge comme « régressive » l'attitude (de groupes tels que Genesis, Yes ou Emerson Lake and Palmer) de reprendre des traits stylistiques de la musique classique, en les intégrant dans un contexte instrumental rock : en d'autres termes, c'est le « regard au passé » — opposé à la volonté de comprendre et de « forger » le présent à travers l'art — qui est critiqué, selon un typique schéma moderniste³⁸⁷. Indépendamment du simplisme de cette analyse, et sans vouloir faire correspondre la voix de Cutler à la pensée du collectif entier, il est vrai que l'on peut remarquer une certaine méfiance, diffusée dans *Rock In Opposition*, vis-à-vis du rock progressif *mainstream*, surtout en ce qui concerne ses manifestations les plus « exagérées ». Cette méfiance devient un véritable rejet si l'on considère les choix esthétiques privilégiés par les groupes de *Rock In Opposition*, ainsi que leur « fonctionnement » pratique (indépendance des majors discographiques, autogestion, etc.), des aspects qui éloignent le collectif du rock progressif beaucoup plus que les affirmations de ses membres³⁸⁸.

souvent des traits proches du marxisme, comme le témoignent des organisations telles que le Front National de Libération de la Rock Music en France (voir Jean-Marc Warszawski, « Le rock underground français des années 1970 : témoignage, mémoire collective, histoire », dans Gonin (2014), p. 70-71). Pour plus de détails concernant le positionnement et les démarches idéologiques, sociales et économiques de *Rock In Opposition*, je renvoie au chapitre 4.3.

387 Voir Cutler (1985), p. 103-140.

388 L'autocritique, d'ailleurs, avait un rôle aussi important que la critique au sein de *Rock In Opposition*, comme on peut le comprendre dans l'affirmation suivante de Franco Fabbri (interview avec l'auteur, annexe 3) : « S'il y a une limite dans la « pensée musicale » des groupes de *R.I.O.* (y compris Stormy Six à l'époque), une limite dont déjà vers la fin de cette période certains étaient conscients (l'on pense à la réaction de Fred Frith avec un album tel que *Speechless*), c'était le côté subalterne par rapport à un certain adornisme maniéré, qui

Deuxièmement, les groupes du collectif originel étaient tellement différenciés l'un de l'autre, du point de vue musical, qu'il est impossible de parler de *Rock In Opposition* comme d'une catégorie stylistique unitaire. Il est vrai qu'une certaine ambiguïté sur ce que l'expression « *Rock In Opposition* » devait désigner était présente déjà à l'époque du collectif, comme l'a témoigné Franco Fabbri en parlant de son expérience au sein du groupe Stormy Six : « Pendant un certain temps, alors que nous étions impliqués dans une organisation connue sous le nom de *Rock in Opposition*, qui rassemblait des groupes européens, souvent très différents les uns des autres, on a dit que notre genre était « du rock in opposition ». ³⁸⁹ ». Cependant, même si pour certains aspects de la production de *Rock In Opposition* on peut remarquer des affinités esthétiques avec le rock progressif, on ne peut pas parler d'une véritable unité stylistique, à moins d'ignorer une partie importante du répertoire des groupes de *Rock In Opposition*, contredisant cette idée d'unité.

Enfin, la musique de certaines des formations de *Rock In Opposition* (par exemple Art Bears et Art Zoyd) peut difficilement être classée comme rock tout court en considération des traits stylistiques qui définissent ce que l'on reconnaît comme « rock » (voir chapitre 1.2). Il est nécessaire donc de comprendre pour quelles raisons ce collectif a choisi de maintenir la dénomination de « rock » même pour des contextes musicaux où, du point de vue stylistique, le lien avec le rock n'est pas plus important que celui avec la recherche électro-acoustique, avec la musique savante contemporaine ou avec l'improvisation radicale.

7.3 L'unicité historico-méthodologique de *Rock In Opposition*

En écoutant la production de *Rock In Opposition*, dans certains cas il est légitime de se demander pourquoi ces musiciens ont choisi d'inclure le mot « rock » dans la désignation de leur collectif.

Tout d'abord, il faut tenir compte du fait que celui du rock était le milieu dans lequel les musiciens de *Rock In Opposition* s'étaient formés en tant qu'adolescents dans les années 1960,

souvent se transformait en un fétichisme de l'abstraction, de la « musique absolue ». » (texte original : « Se c'è un limite nel “pensiero musicale” dei gruppi di Rio (compresi gli Stormy Six dell'epoca), un limite del quale già verso la fine di quel periodo alcuni erano consapevoli (si pensi a come reagì Fred Frith con album come *Speechless*), era la subalternità a un certo adornismo di maniera, che spesso si trasformava in un feticismo dell'astrazione, della “musica assoluta”. »).

389 Franco Fabbri, « What Kind Of Music? », dans *Popular Music*, 1982 : 2, p. 133. Texte original : « For a certain period, while we were involved in an organisation known as 'Rock in Opposition', which brought together European groups, often very different from one another, it was said that our genre was 'rock in opposition'. ».

un milieu auquel ils se sentaient appartenir : en effet, le rock a défini l'identité de toute une génération de jeunes entre les années 1960 et 1970. Comme l'a écrit Chris Cutler : « Quant à établir pourquoi *rock in opposition* — c'est parce que nous prenions comme point de départ l'attitude musicale, le vocabulaire et les liens sociaux du rock.³⁹⁰ ». Or, le rock avec lequel les musiciens de *Rock In Opposition* se sont formés est une musique omnivore, qui, grâce à la curiosité de personnages tels que les Beatles, Zappa, Soft Machine, Pink Floyd etc., ouvre son vocabulaire d'origine afro-américaine aux rythmes additionnels, au free jazz, aux instruments extra-européens, à la manipulation de la bande magnétique, aux méthodes compositionnelles issues de l'avant-garde savante, etc.

Deuxièmement, et en conséquence de ce que je viens d'illustrer, le rock est conçu comme une *catégorie historico-sociale* et non simplement musicale. Lors de la première réunion des groupes du collectif, ils rédigeaient une liste des éléments qu'ils considéraient comme les traits constitutifs du rock :

- Son engagement particulier avec la technologie de communication moderne : les instruments électroniques et la technologie d'amplification, le studio, le disque et la bande, la radio, la production de masse, etc.
- Le processus collectif de création de la musique, à la fois dans le sens du travail de groupe et dans le sens où l'enregistrement et le jeu à l'oreille nous permettent de ne pas utiliser la partition en tant que version de référence d'une pièce, de sorte que les musiciens ré-originent constamment la musique les uns des autres.
- Son statut culturel et artistique bas, populaire, qui le libère des connotations historiques et des attentes de l'expérience « esthétique », et lui permet de puiser dans des compétences et des ressources qui ne sont pas considérées comme « musicales ».
- Sa « signification » historique spécifique et son origine en tant que musique d'un peuple opprimé, rendue universelle et adaptée à un public de masse³⁹¹.

390 Chris Cutler, interview avec l'auteur, 2014 (annexe 1). Texte original : « As to why *rock in opposition* – it was because we took the musical attitude, vocabulary and social nexus of rock as our starting point. ».

391 Cette liste est reproduite dans Cutler (1985), p. 134-135. Texte original : « Its particular engagement with modern communicative technology : electronic instruments and amplification, the studio, record and tape, radio, mass production, &c; The collective process of the music, both in the sense of group work and in the sense that recording and playing by ear allows us to dispense with the score as the authoritative version of a piece, so that people constantly re-originate each other's music; Its low cultural and artistic status, which liberates it from the historical connotations and expectations of 'aesthetic' experience and allows it to draw on skills and resources not considered 'musical'; Its specific historical 'meaning' and origin as the music of an oppressed people, made universal and appropriated for a mass audience. ». Concernant la valeur « progressiste » de l'utilisation de la technologie d'enregistrement et de diffusion dans le rock, ainsi que le lien historique avec un peuple opprimé, les affirmations des membres de *Rock In Opposition* rappellent celles similaires du compositeur américain et militant communiste Henry Flynt, véritable théoricien du rapport entre musique d'avant-garde et engagement politique dans les années 1960. Voir Benjamin Piekut, « "Demolish Serious Culture!": Henry Flynt and the Workers World Party », dans Adlington (2009), p. 37-55 : « L'argument de Flynt en faveur de la modernité de la musique populaire noire était la base technologique de ses nombreuses innovations. Non seulement la musique utilise des « instruments avancés » comme les nombreux types de guitares électriques et d'orgues électriques, mais aussi des techniques

D'après cette liste de critères on peut se rendre compte que pour ces artistes le rock n'est pas une catégorie stylistique. Au contraire, cette notion de « rock » indique d'abord une approche méthodologique : les deux premiers points de la liste concernent en effet l'engagement des musiciens rock avec les technologies modernes d'enregistrement et leurs ressources, ainsi qu'une approche collective et spécifique de la création artistique. Ensuite, « rock » renvoie à un mélange entre une condition sociologique et une revendication politique : le troisième point de la liste souligne que le choix des matériaux et des techniques est influencé par la nature populaire (*low*), de cette musique et par sa liberté vis à vis des canons traditionnels de l'expérience esthétique. Enfin, le quatrième point rappelle les origines historiques du rock — la musique d'un peuple opprimé — : cela représente une sorte de revendication de la nécessité d'une musique universelle *pour* les opprimés, indépendamment des connotations stylistiques.

Je me concentrerai à présent sur le deuxième point de cette liste pour approfondir le sujet de la méthode liée au travail de composition au sein des formations de *Rock In Opposition*, notamment en ce qui concerne le rôle de la notation musicale.

En considérant l'écriture et l'utilisation des partitions dans *Rock In Opposition*, nous nous retrouvons face à ce qui pourrait apparaître comme une contradiction entre, d'une part, les propos esthétiques et idéologiques, et, d'autre part, la méthodologie mise en œuvre. Dans son article « Necessities and Choices in Musical Forms » Chris Cutler — en reprenant des thèmes de la théorie des médias de McLuhan — affirme que le type de mémoire musicale qui s'est historiquement articulée autour du média de la notation (et qui a produit la tradition de la musique savante occidentale) est une mémoire essentiellement visuelle³⁹². En ayant son référent principal dans la partition, ce type de mémoire répond aux lois de la représentation visuelle, non pas à celles de la représentation auditive ; la partition constitue le modèle définitif pour tout morceau de musique dans cette tradition.

Je ne vais pas rentrer dans une critique de cette perspective ici ; je me contenterai de remarquer que selon Cutler la mémoire liée à la notation est une négation de la mémoire relative à l'ouïe — à laquelle correspondent historiquement les musiques traditionnelles — et

d'enregistrement électronique de pointe comme la réverbération et le *dubbing*, et compte sur les stations de radio pour la distribution. » (texte original : « Crucial to Flynt's argument about the modernity of black popular music was the technological basis of its many innovations. Not only does the music use "advanced instruments" like the many types of electric guitars and electric organs, but it also with such cutting-edge electronic recording techniques as reverberation and over dubbing, and relies on radio stations for distribution. »). Le côté identitaire (le rock en tant que musique d'un peuple opprimé) revendiqué au sein de *Rock In Opposition* à l'aide d'un argumentaire de type marxiste, reprend une tendance idéologique qui avait déjà été propre, dès les années 1960, du free jazz américain (appelé aussi *New Black Music*) : voir Ekkehard Jost, *Free Jazz. Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, Paris : Outre Mesure, 2002 (traduction française ; première édition : 1975), p. xix, 97-99, 119-120, 181-183.

392 Voir Cutler (1985), p. 20-38.

que, à son tour, la notation est dépassée par la mémoire liée à l'enregistrement phonographique (selon un schéma dialectique typique constitué de thèse, antithèse et synthèse).

Considérons l'approche moderniste déjà mentionnée et partagée par les différents musiciens de *Rock In Opposition* (une approche qui chez Cutler prend des tournures explicitement marxistes). Dans cette perspective, le moment de synthèse représenté par l'enregistrement phonographique et par le nouveau type de mémoire qu'il engendre est, en tant que tel, « un geste de progrès » : l'enregistrement « assume le cours de l'histoire », en étant l'« étape suivante », après les mémoires auditive et visuelle. Nier le rôle prioritaire de l'enregistrement sur les autres modes de production (l'oreille et la notation, liées à des types spécifiques de mémoire) serait donc un acte réactionnaire en tant que tel. Comment donc cette position d'un ancien musicien de Henry Cow et de Art Bears peut-elle coexister avec le fait qu'une grande partie de la production de ces groupes eux-mêmes (et d'autres faisant partie de *Rock In Opposition*) est strictement liée à la notation musicale, sans laquelle elle n'aurait virtuellement pas pu être réalisée ?

Plusieurs arguments peuvent être apportés pour clarifier ce qui pourrait sembler être une contradiction.

Tout d'abord, il faut rappeler que le répertoire de *Rock In Opposition* n'est pas constitué *uniquement* de morceaux écrits. En effet, on y retrouve différents mélanges d'écriture et d'improvisation, parfois dans des formats relativement traditionnels. Plusieurs morceaux ne sont proprement écrits que pour certains instruments ou dans certaines sections : par exemple, certaines sections thématiques peuvent être notées sur partition uniquement pour les instruments mélodiques, en laissant l'articulation de l'accompagnement à la sensibilité des interprètes (dans un bon nombre de morceaux de Henry Cow, par exemple, les thèmes, complexes et articulés sur les plans mélodique et harmonique, ne prévoient pas une partie rigoureusement écrite pour la batterie, dont les choix de jeu sont pour la plupart du temps confiés à l'expertise de Cutler, ou bien expliqués sans recourir à la normativité stricte de la partition ³⁹³).

Ce principe pour lequel l'utilisation de l'écriture est limitée à une partie des informations alors que le reste n'a pas besoin d'être « fixé sur papier » (parce qu'il peut être articulé sur la base d'une expérience, d'un vécu musical fait de pratiques, de conventions, d'habitudes) correspond à une méthode de travail que j'ai déjà pu illustrer en parlant de Zappa — notamment en ce qui concerne l'interprétation de ses « mélodies thématiques » — et qui peut être reconduite à la notion d'« extemporisation » formulée par Caporaletti.

³⁹³ L'on écoute par exemple le thème de *Nirvana For Mice* (sur *Leg End*, Virgin, 1973).

Cependant, chez Zappa la « partition implicite » qui est « extemporisée » se base largement sur un vocabulaire de styles partagés et encodés : il s'agit des modes de jeu, des phrasés, des *grooves* etc. que tout *sessionman* (tel que l'étaient les musiciens de Zappa) est censé maîtriser. Par contre, dans le cas de *Rock In Opposition*, les musiciens ont un profil moins « formaté » que celui typique des *sessionmen* ; souvent il s'agit d'autodidactes, ou en tout cas de musiciens qui rentrent dans la filière musicale par des parcours assez diversifiés et plus souples. Par conséquent, leur manière d'aborder les « partitions implicites » se caractérise beaucoup moins par l'adhérence à des pratiques encodées et « universelles » et beaucoup plus par la recherche d'une idiosyncrasie créative (dans la plupart des cas il s'agit d'une idiosyncrasie collective).

Si dans certains cas on peut recourir à la notion d'« extemporisation » — tout en l'utilisant dans un sens assez large — d'autres fois la combinaison entre les éléments notés et les éléments improvisés se retrouve dans des configurations moins habituelles, par exemple la juxtaposition de matériaux entièrement écrits et d'autres complètement ou presque complètement improvisés. C'est le cas par exemple de l'album *Ceux du dehors* d'Univers Zéro³⁹⁴ : pour la plus grande partie de cet album, les morceaux suivent l'esthétique qui était typique du groupe (ou au moins celle pour laquelle le groupe est le plus reconnu), une esthétique caractérisée par des architectures compositionnelles rigoureuses d'inspiration bartòkienne, où tout (ou presque) est écrit, au point que l'on pourrait parler d'une musique de chambre jouée par une formation amplifiée. À côté de cela, *La Musique d'Erich Zann* (cinquième morceau de l'album) nous offre une facette tout à fait différente de la production d'Univers Zéro : il s'agit en effet d'un morceau entièrement improvisé et presque informel, construit sur des bourdons dissonants ponctués par des interventions à la limite du bruitage.

Au-delà des mélanges ou des juxtapositions entre les matériaux écrits et improvisés, il faut remarquer que la notation dans *Rock In Opposition* n'est jamais abordée comme dans la tradition savante occidentale. Le cas de Henry Cow est encore une fois exemplaire : un ingrédient important de la méthode à travers laquelle le groupe organisait ses activités, était le principe pour lequel chaque décision devait être prise à l'unanimité ; naturellement, cela concernait aussi les aspects proprement artistiques de leur travail. Par conséquent, même si un membre de Henry Cow écrivait individuellement une composition, celle-ci n'atteignait pas sa réalisation concrète par la simple exécution de la part du groupe, selon les modalités habituelles du rapport entre le compositeur et les interprètes. Au contraire, le « produit fini » était le résultat d'une mise en cause collective des différents aspects de la partition — ce qui pouvait amener à des modifications, parfois radicales, de la partition elle-même. En outre, les répétitions permettaient de « personnaliser » le morceau et d'y rajouter une « plus-value » par

394 Univers Zéro, *Ceux du dehors*, Atem, Eric Faes, 7009, EF 1331, 1981.

rapport à la partition (choix de timbre, d'arrangement, d'orchestration, etc.).

7.4 Henry Cow

Le collectif de *Rock In Opposition* a pu être créé grâce au « précédent » historique représenté par Henry Cow : ce groupe fournit en effet le modèle organisationnel pour le collectif lui-même. Les principales caractéristiques de Henry Cow que l'on retrouve dans *Rock In Opposition* sont : l'expérimentation musicale, l'autogestion, et une conception de l'activité artistique comme engagement militant. Ci-dessous, je présenterai un profil résumé du groupe en suivant ces trois axes thématiques.

La création de Henry Cow date de 1968 : les fondateurs sont Fred Frith et Tim Hodgkinson, tous les deux étudiants au Pembroke College de Cambridge. Le groupe ne devient un quintette qu'en 1970 : avec cette formation est enregistré le premier album, *Leg End*, en 1973. La référence musicale la plus importante de Henry Cow dans la scène musicale anglaise, pendant les premières années du groupe, est celle du rock psychédélique, avec surtout le modèle de Soft Machine, qui constitue une inspiration fondamentale pour les membres de Henry Cow, à côté de Zappa, Captain Beefheart, Syd Barrett. Comme pour la plupart des musiciens de rock psychédélique, l'expérimentation musicale représente l'élément le plus important de leur activité artistique : cela implique un intérêt « vorace » non seulement pour le rock, mais aussi pour d'autres répertoires, comme les avant-gardes savantes, le free jazz et plusieurs traditions folkloriques.

Le choix d'emprunter des éléments de tous ces répertoires et de les intégrer à une approche originale est décliné de manière tout à fait particulière. Ayant abordé la pratique musicale selon des parcours très différenciés les uns des autres, les membres de Henry Cow semblent en effet vouloir mettre en valeur l'*unicité*, et non pas la virtuosité de leurs personnalités musicales respectives. Voici comment John Greaves (le premier bassiste de Henry Cow) évoque le souvenir de l'audition de Chris Cutler pour rentrer dans le groupe (en 1970) : « Je n'ai jamais entendu personne jouer de la batterie de cette manière. Avant ou après. Tout était « bizarre » et la musique était « brute ». Chris vint auditionner pour rentrer dans le groupe mais j'ai le sentiment que ce fut plutôt le contraire. En tout cas il fut accepté, bien évidemment.³⁹⁵ ».

395 John Greaves, « John Greaves », dans Chris Cutler (dir.), *The Road : Volume 1*, livret inclus dans le coffret de Cds de Henry Cow *40th Anniversary Box*, Londres : Recommended Records, 2008, p. 17. Texte d'origine :

Il semble que le côté « idiosyncratique » qui caractérise la musique de Henry Cow soit le résultat d'une indifférence vis-à-vis des « dogmes » stylistiques de toutes sortes, comme Fred Frith le suggère :

Notre manque de virtuosité traditionnelle [...] ainsi que notre manque de liens avec n'importe quel genre (le rock étant considéré autant comme un phénomène social que comme un phénomène musical) nous amena à une utilisation ample et éclectique des langages musicaux [...]. En écoutant des enregistrements de nos compositions et de nos improvisations, je suis constamment étonné par l'ampleur avec laquelle on utilise les idiomes musicaux, et par le fait que cette ampleur soit en même temps un élément de force et une faiblesse — force dans son refus des contraintes et dans son ouverture aux possibilités, faiblesse dans sa dilution de toute identité solide de groupe, même si peut-être cet éclectisme est *lui-même* l'identité ³⁹⁶.

Cette démarche artistique, aboutissant à une musique impossible à classer mais sans doute « étrange » et souvent « difficile », explique largement le peu de succès commercial du groupe. Les albums réalisés avec Virgin Records ne doivent pas nous tromper : il ne s'agit pas du tout d'un exploit dans le milieu du *show business*, car le label négligea largement la promotion de Henry Cow, comme le montre l'historique des finances du groupe. Henry Cow exista pendant dix ans, de 1968 à 1978, et entre 1972 et 1978 le groupe constitua « un projet à temps plein ³⁹⁷ » pour les musiciens impliqués, mais, comme le souligne Chris Cutler :

Nous vivions de façon frugale et pratiquement tout l'argent que nous gagnions allait dans une caisse commune grâce à laquelle nous payions le matériel, les véhicules, les réparations et les déplacements. Ce n'est que pendant les trois dernières années que nous arrivâmes à gagner quelque chose pour nous-mêmes ³⁹⁸.

Le choix d'une vie communautaire et de l'autogestion du projet artistique peut être expliqué par les tendances gauchistes des membres du groupe, voire même comme une sorte d'écho de la période hippie. Cependant, ce choix constitue aussi une solution au manque de soutien « externe » au groupe (surtout de la part de l'industrie musicale). Ce qui est étonnant, dans le

« I'd never heard anyone play the drums like that. Before or since. Everything was “bizarre” and the music was “row”. Chris came up to audition for the band but I suspect it was the other way round. Anyway, he was obviously in. ».

396 Fred Frith, « Fred Frith II », dans Chris Cutler (dir.), *The Road : Volume 2*, livret inclus dans le coffret de Cds de Henry Cow *40th Anniversary Box*, Londres : Recommended Records, 2008, p. 45-46. Texte d'origine : « Our lack of traditional virtuosity [...] and our lack of ties to any genre (rock being considered as much a social as a musical phenomenon) led to a broad and eclectic disposition of musical languages [...]. Hearing recordings of our compositions and improvisations, I'm repeatedly struck by the breadth of our uses of musical idiom and how that breadth is both a strength and a weakness — a strength in its denial of constraints and openness to possibilities, and a weakness in its dilution of any one strong group identity, though perhaps this eclecticism is *itself* the identity. ». Voir aussi Nguyen (2010), p. 285.

397 Chris Cutler, « A memory for Andy Ortmann », dans Cutler (2008 I), p. 21.

398 *Ibid.* Texte d'origine : « We lived frugally and virtually all the money we earned went into a kitty out of which we paid for equipment, vehicles, repairs and travel. Only in the last three-and-a-half years were we finally able to pay ourselves anything. ».

cas de Henry Cow, est le dévouement au projet de la part des musiciens, et la durée du projet lui-même, malgré les conditions de travail et de vie objectivement difficiles :

On se retrouvait dans beaucoup d'endroits bizarres et on faisait beaucoup de choses qui, avec le recul, pourraient sembler extrêmement excentriques, stupides ou idéalistes mais qui, à l'époque, nous semblaient parfaitement raisonnables. On vivait en partageant l'argent, jour après jour, et il n'y avait pas beaucoup de trêve ;

[...] [En 1971 l']université était terminée, chacun avait obtenu son diplôme, et à ce moment-là il y eut des réflexions sérieuses, entre trouver un travail ou choisir la musique. Étonnamment, la musique gagna. [...] le groupe [...] commença à répéter dans la maison où j'étais locataire [...]. Plusieurs membres du groupe vinrent habiter [dans la maison] [...] pendant les deux années suivantes [...]. On répétait de 9 h à 18 h tous les jours, six jours par semaine [...] ³⁹⁹

Le dévouement des membres de Henry Cow à l'activité du groupe, ainsi que la nécessité de le faire vivre dans un environnement souvent « hostile », contribuèrent à consolider l'engagement militant que l'on reconnaît comme un des traits principaux non seulement de Henry Cow, mais aussi de *Rock In Opposition* :

Il y a des choses plus faciles dans la vie que de se prendre au sérieux en tant que musicien. [Henry Cow] était l'endroit où je découvris que je pouvais le faire. Le problème est que tout groupe de personnes qui se prend trop au sérieux est bien chancelant [*dodgy*] et nous, on s'était créé notre propre dogme. Et une pédagogie [*didactic*] qui allait avec. Les trois « d » : Dogme, *Didactic* et *Dodgy* ⁴⁰⁰.

Dans ce témoignage — plutôt ironique — de John Greaves, l'élément que je tiens à souligner est le lien entre l'attitude sérieuse des musiciens vis-à-vis de la musique et le développement d'une sorte d'idéologie, ce que Greaves appelle « dogme » et « pédagogie ».

Il est important de comprendre que, dans Henry Cow, la musique, l'idéologie et l'engagement ne sont pas des aspects indépendants les uns des autres : ils prennent forme à travers un développement réciproque et interdépendant, et ils constituent les différentes facettes d'une approche unitaire de la vie. Georgina (Georgie) Born (la bassiste ayant remplacé Greaves en 1976), résume ce dernier aspect de manière très claire :

399 Cutler (2008 a), p. 21-22. Texte d'origine : « We wound up in a lot of bizarre places and did a lot of things which, looking back, might appear extremely eccentric, noble, ridiculous, stupid or idealistic but which, at the time, seemed perfectly reasonable. We were living in each other's pockets, day in, day out, and there wasn't much respite; [...] University ended, everyone got their qualifications and there was some serious thinking about careers and music. Amazingly, music won. [...] the band [...] began to rehearse daily in the house I was then renting [...]. A lot of the band moved in and out in the next couple of years [...]. We rehearsed from 0900 to 1800 every day, six days a week [...]. »

400 Greaves (2008), p. 18. Texte d'origine : « There are easier things to do in life than taking oneself seriously as a musician. This was the place I found I could do that. Trouble is, any group of people taking itself too seriously is well dodgy and we'd created our own dogma. Didactic with it. The three “d”s: Dogma, Didactic, and Dodgy. »

Henry Cow représenta un vrai défi pour moi — un choc — à plusieurs niveaux : musicalement, politiquement, et en termes d'expérience sociale et de vie. Un dévouement partiel n'était pas possible : comme Chris Cutler l'a toujours clairement affirmé, à chacun de ces niveaux était nécessaire un dévouement complet. L'expérience exemplifiait les principes de la politique culturelle des années 1970 ; Henry Cow était une expérimentation brechtienne, un collectif gauchiste et en même temps une organisation créative ⁴⁰¹.

Encore une fois, l'absence d'une véritable séparation entre l'art et la vie — chez Henry Cow mais en général pour tous les artistes de *Rock In Opposition* — correspond au paradigme des avant-gardes modernistes, et elle peut expliquer aussi certains traits stylistiques que l'on retrouve fréquemment dans Henry Cow et dans *Rock In Opposition*, notamment l'esthétique non organique :

Les artistes [avant-gardistes] se sont attaqués aux institutions elles-mêmes de l'art qui continuaient à « éloigner l'art de la réalité de la vie », limitant ainsi son pouvoir déstabilisateur. Cette attitude subversive, à son tour, a entraîné une rupture avec le principe formel établi de l'« organicité », dans lequel toutes les parties d'une œuvre d'art sont subordonnées à l'ensemble ; pour les avant-gardistes, cette intégration formelle a pour effet d'encourager la perception de l'art comme un « simple » produit, ce qui amoindrit son potentiel émancipateur. Le véritable travail d'avant-garde devait être « non organique ». De cette façon, l'expérimentation formelle - y compris les techniques de montage, de citation et de dissociation brutale - a été considérée comme faisant partie intégrante de la conception des avant-gardistes selon laquelle « l'art peut être crucial pour une transformation de la société » ⁴⁰².

7.4.1 Analyse de *RIO*

RIO est une improvisation collective de Henry Cow enregistrée au premier festival de

401 Georgina Born, « Music / Politics: Recalling Henry Cow », dans Cutler (2008 II), p. 34. Texte d'origine : « Henry Cow represented a serious challenge to me — a shock effect — on several levels: musically, politically, and in terms of social and life experience. There was no half-way commitment possible: as Chris Cutler always made clear, a complete commitment was necessary at each of these levels. The experience exemplified the principled cultural politics of the 1970s; Henry Cow was a Brechtian experiment, at once a leftist collective and a creative organisation. ».

402 Adlington (2009), p. 3-4. Texte d'origine : « [avant-garde] artists turned to attack the very institutions of art that continued to “set [art] off from the praxis of life”, and thereby constrained its unsettling power. This subversive attitude, in turn, entailed a departure from the established formal principle of “organicity”, in which all parts of an artwork were subordinated to the whole; for avant-gardists the effect of such formal integration was to encourage perception as “a 'mere' art product”, thus detracting from its emancipatory potential. The truly avant-garde work had to be “nonorganic.” In this way, formal experimentation—including the techniques of montage, quotation, and abrupt dissociation—came to be seen as integral to the avant-gardists' understanding that “art can be crucial to a transformation of society.” ».

Rock In Opposition (d'où son titre) : parmi les nombreuses improvisations de Henry Cow qui ont été enregistrées et publiées, j'ai choisi celle-ci aussi à cause de la valeur « symbolique » de son titre et du contexte de son enregistrement, qui ont un rapport spécial avec le phénomène de *Rock In Opposition*. Mais surtout, je tenais à inclure au moins une analyse de musique complètement improvisée, pour varier l'angle de recherche et « sortir des partitions », qui, comme je l'ai expliqué à plusieurs reprises, ne peuvent jamais être considérées comme des « œuvres » à part entière dans le contexte du rock.

L'improvisation en question a été enregistrée au New London Theatre, Drury Lane, le 12 mars 1978, et paraît dans le neuvième Cd (*Late*) du coffret de dix Cds issu à l'occasion du quarantième anniversaire de la fondation du groupe (*40th Anniversary Box Set*, Recommended Records, ReR HC40, 2008). Au moment de cet enregistrement, Henry Cow arrivait au bout de son existence : le groupe se dissoudra formellement en août de la même année, après avoir enregistré le dernier album, *Western Culture*. En plus des difficultés financières et logistiques liées à la gestion du groupe, les membres de Henry Cow n'arrivaient pas à résoudre un désaccord lié au répertoire composé plus récemment ⁴⁰³.

La formation de Henry Cow ayant joué lors du premier festival de *Rock In Opposition* est la suivante : Georgina Born (basse, violoncelle), Lindsay Cooper (basson, hautbois, flûte à bec, saxophone soprano), Chris Cutler (batterie), Fred Frith (guitare, violon, xylophone), Tim Hodgkinson (orgue, saxophone alto, clarinette, voix). Concernant l'enregistrement de l'improvisation en question, il a été réalisé par Hans Bruniussen (membre de Samla Mammas Manna) avec une simple paire de microphones : la qualité *low fi* de la prise de son, ainsi que les modes de jeu adoptés par les musiciens — souvent « bruitistes » et altérés avec des effets — rendent difficile, à certains endroits, de distinguer quel instrument produit tel ou tel son.

L'improvisation commence de manière abrupte, ce qui laisse penser que probablement l'enregistrement commence après le début effectif de l'improvisation elle-même (j'ignore les raisons d'un tel choix). En outre, sur le Cd, l'improvisation a été divisée en quatre pistes de durées différentes. Je ne peux pas expliquer les raisons de cette division d'une seule improvisation en plusieurs pistes, alors qu'en d'autres cas, des improvisations similaires et d'une durée supérieure font l'objet d'une seule piste ⁴⁰⁴. Probablement ce choix est dû à des

403 Toute une série de nouvelles compositions (des chansons de Fred Frith sur des textes de Chris Cutler) n'avait pas été bien reçue par une moitié du groupe (Georgina Born, Lindsay Cooper et Tim Hodgkinson), qui considéraient ces morceaux comme non correspondant à l'esthétique de Henry Cow. Le groupe s'accorda donc pour se dissoudre, mais enregistra deux albums : le déjà nommé *Western Culture* (Broadcast, BC1, 1978), et *Hopes and Fears* (Ré Records, Ré 2188, 1978, comprenant les nouvelles chansons de Frith et Cutler), ce dernier publié sous le nom de *Art Bears* (une formation dont les membres « officiels » étaient Frith, Cutler et la chanteuse Dagmar Krause).

404 C'est le cas, par exemple, d'*Oslo*, improvisation d'une durée de presque une demie heure, publiée sur *Concerts* (1976), ou bien de *Trondheim* (un concert d'environ une heure et demie entièrement improvisé, à

raisons techniques ; en revanche, je souligne que les séparations entre une piste et l'autre correspondent à des changements importants et reconnaissables dans la structure de l'improvisation elle-même.

7.4.1.1 RIO 1

L'analyse de la première piste (*RIO 1*) fournit un exemple de la façon dont les musiciens de Henry Cow organisaient une improvisation du point de vue de la structure. Chaque musicien du groupe a la tendance à rester sur le même type d'intervention pendant un certain temps, pour ensuite arrêter de jouer momentanément, ou bien pour passer directement à une autre idée. Le profil structurel d'un morceau improvisé de Henry Cow est donc déterminé par les changements de texture que les musiciens individuels ou des sous-groupes de musiciens décident de mettre en œuvre à un moment ou un autre de l'improvisation elle-même.

Par conséquent, plus le nombre de musiciens changeant de style de jeu dans un laps de temps relativement courte est important, plus on reçoit — en tant qu'auditeurs — l'impression d'un « changement de section » à l'intérieur de la structure du morceau lui-même ; je qualifierai ce phénomène de « transition rapide ». À l'inverse, si les différents musiciens changent de style de jeu les uns après les autres pendant une fraction de temps relativement longue, l'idée musicale qui se dégage est celle d'une évolution graduelle du matériau ; il s'agira ici d'une « transition lente ».


Dans les représentations graphiques des figures 28-30, réalisées avec le logiciel EAnalysis, les interventions de chaque musicien sont représentées par des barres colorées, dont la longueur dépend de la durée de l'intervention elle-même par rapport à la *timeline* du morceau (en bas dans les graphiques). Chaque couleur correspond ici à un musicien et non pas à un instrument, étant donné que quasiment tous les musiciens jouent de plusieurs instruments au cours de l'improvisation. Les couleurs sont organisées de la manière suivante :

- Chris Cutler : orange ;
- Tim Hodgkinson : violet ;
- Fred Frith : rouge ;
- Georgina Born : jaune ;

l'exception d'un morceau conclusif, *The March*), paru dans le 40th *Anniversary Box Set* (2008) : le concert est divisé sur deux CDs (pour des raisons de durée) et en trois pistes (*Trondheim I*, *Trondheim II* et *The March*).

- Lindsay Cooper : bleu ;

Il y a parfois deux barres violettes superposées, ceci parce qu'à certains endroits Tim Hodgkinson joue un bourdon ou un *pad* d'orgue en même temps que d'autres parties d'orgue ou d'un autre instrument, lesquelles sont nettement différentes et relativement indépendantes du bourdon ou du *pad* en question. J'ai utilisé des barres vertes pour indiquer les moments où — comme je l'expliquerai par la suite — certains instruments « fonctionnent » en duo.

Des marqueurs verticaux rouges signalent les passages principaux d'une section à l'autre de l'improvisation. Quant au symbole , il indique le temps de réaction des musiciens dans les transitions où *plusieurs* musiciens modifient leur jeu de manière nette (en termes de type de matériau musical développé, style, etc.), ou bien où ils arrêtent de jouer, ou encore où ils recommencent à jouer après une période de silence. La dimension du symbole est réglée selon le principe suivant : la hauteur est proportionnelle au nombre de musiciens modifiant leur jeu, la largeur est proportionnelle au temps de transition dans la structure de l'improvisation (la transition étant la conséquence d'un changement de jeu de la part de plusieurs musiciens). Plus le symbole est fin, plus il dénote une « transition rapide » ; plus il est large, plus il dénote une « transition lente ».

Pour des raisons pratiques de clarté visuelle, j'ai divisé cette première piste de *RIO* en trois sections : section 1 (de 0:00 à 1:34, figure 28), section 2 (de 1:34 à 4:04, figure 29), section 3 (de 4:04 à 6:05, figure 30). Les divisions d'une section à l'autre correspondent à des transitions significatives dans la musique. Examinons-les dans le détail.

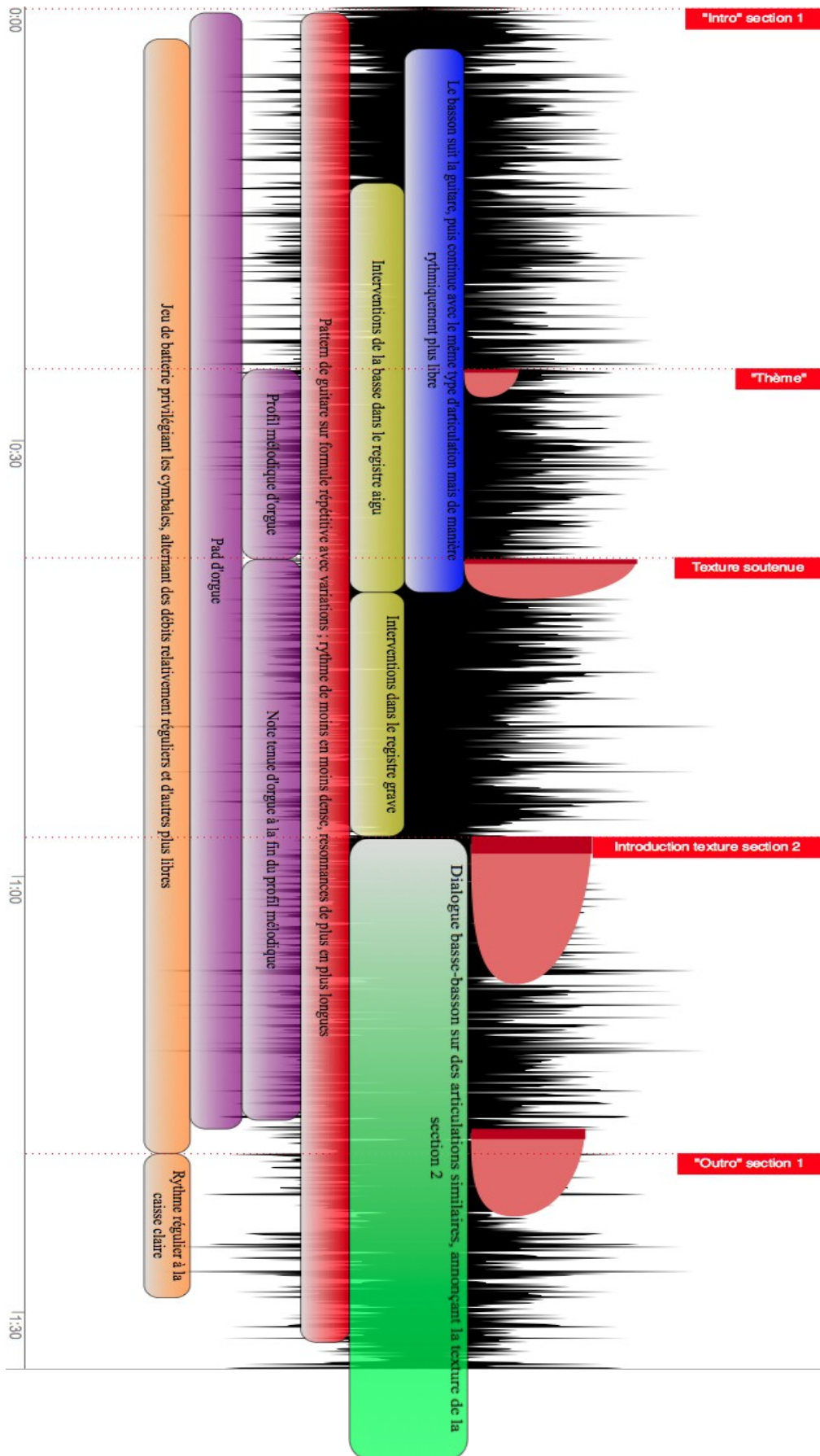


Figure 28. Représentation graphique de *RIO I*, section 1 (0:00-1:34).

La première section de la piste est la plus chargée du point de vue de la présence des différents instruments : à l'exception de Lindsay Cooper, qui arrête de jouer du basson pendant quelques secondes au milieu de la section, tous les musiciens jouent quasiment tout le temps. L'improvisation débute avec une cellule rythmique saccadée et répétitive de la guitare de Fred Frith, à laquelle répond le basson de Lindsay Cooper (jouant aussi sur des formules courtes et répétitives). L'impression de « consonance rythmique » entre la guitare et le basson est rapidement perdue, car Lindsay Cooper commence à différencier son jeu par rapport à celui de Fred Frith du point de vue rythmique : malgré cela, leurs parties contribuent à créer un « fond » rythmique dans la première partie du morceau. Ce « fond » est enrichi par le *pad* de l'orgue et par les interventions de la batterie caractérisant presque la totalité de la section.

Au début de l'improvisation, la basse est l'élément qui ressort du « magma » sonore créé par la guitare, le basson, l'orgue et la batterie : en effet, Georgina Born joue ici dans le registre aigu de l'instrument — ce qui lui permet de prendre le « devant de la scène » — et ses interventions sont assez espacées les unes des autres (contrairement à celles des autres musiciens). Ensuite, c'est Tim Hodgkinson qui « prend la parole » avec la première intervention véritablement mélodique (c'est pourquoi j'ai nommé ce passage « thème »), un court profil se terminant sur une longue note tenue. À ce moment précis a lieu la première « transition rapide » du morceau, puisque le basson arrête immédiatement de jouer et la basse ré-équilibre le mélange des fréquences en descendant dans le registre grave : en termes d'orchestration, c'est comme si le basson et la basse « laissaient la place » à l'orgue.

Après une vingtaine de secondes (à 0:58), la basse et le basson entament un dialogue qui constitue l'élément de passage entre les sections 1 et 2 de ma représentation analytique. J'ai choisi de considérer l'interaction entre ces deux instruments non pas comme une simple superposition de couches instrumentales mais comme un véritable « dialogue » — ce qui implique un certain degré d'intentionnalité — car les deux musiciennes insistent ici sur une même cellule rythmique-mélodique : cette cellule est constituée par la succession de deux notes, jouées assez rapidement et de la même durée, sur un petit intervalle (généralement une seconde) ascendante ou descendante.

La section 1 se termine avec l'interruption du jeu de la part de l'orgue, interruption à laquelle répond Cutler avec une rythmique régulière à la caisse claire en *diminuendo* : le sentiment de « relaxation » dû à cette sorte de « marche » est souligné par l'évolution du jeu de Fred Frith, ayant progressivement modifié ses interventions de guitare en les rendant plus espacées les unes des autres et plus résonantes. La transition à la fin de la section 1 (voir figure 28), malgré la correspondance entre l'interruption du jeu de l'orgue et le changement

dans celui de la batterie, n'est pas tout à fait « rapide » : en effet, la guitare y développe une trame qui a évolué progressivement au cours de toute la section, alors que le basson et la basse sont déjà en train de développer « en tuilage » une autre idée autonome. La section 1 correspond au passage le plus articulé du point de vue structurel à l'intérieur de *RIO 1*, avec cinq sous-sections sur une durée légèrement supérieure à une minute et demie.

sur un bourdon de guitare, et constitue le passage le plus épuré de *RIO I* en termes de nombre d'instruments présents.

Entre ces deux parties se situe un passage court et convulsif, que j'ai représenté dans la figure par trois transitions (deux « rapides » et une relativement plus « lente ») mais que l'on pourrait considérer comme une seule phase globale de transition, sur une durée d'environ trente secondes. En effet, plusieurs idées semblent être présentées ici, mais aussi rapidement abandonnées par les musiciens. À 2:40, Frith propose un ostinato sur des notes et des accords *staccato* de la même valeur rythmique, alors que Hodgkinson répète une même note d'orgue (sans suivre un rythme régulier) : leur idée, bien que marquant une forte discontinuité par rapport aux plages précédentes, n'est développée que pendant une quinzaine de secondes. Ensuite, l'orgue s'arrête sur une note tenue, la guitare reprends brièvement un jeu similaire à celui du début de la section, la batterie et le basson interviennent avec des breaks et des cellules éphémères.

Ce n'est qu'à 3:12 que l'on retrouve un événement développé sur une durée relativement longue, à savoir la *cadenza* d'orgue : à ce moment, les autres musiciens arrêtent de jouer, comme pour laisser la place au soliste ; seul Fred Frith accompagne cette *cadenza* avec un bourdon. On remarquera d'ailleurs que Fred Frith est le musicien qui tend le plus à jouer sans interruptions, même si son jeu est souvent constitué, justement, de « fonds » sonores, tels que des bourdons, *pads*, ostinatos.

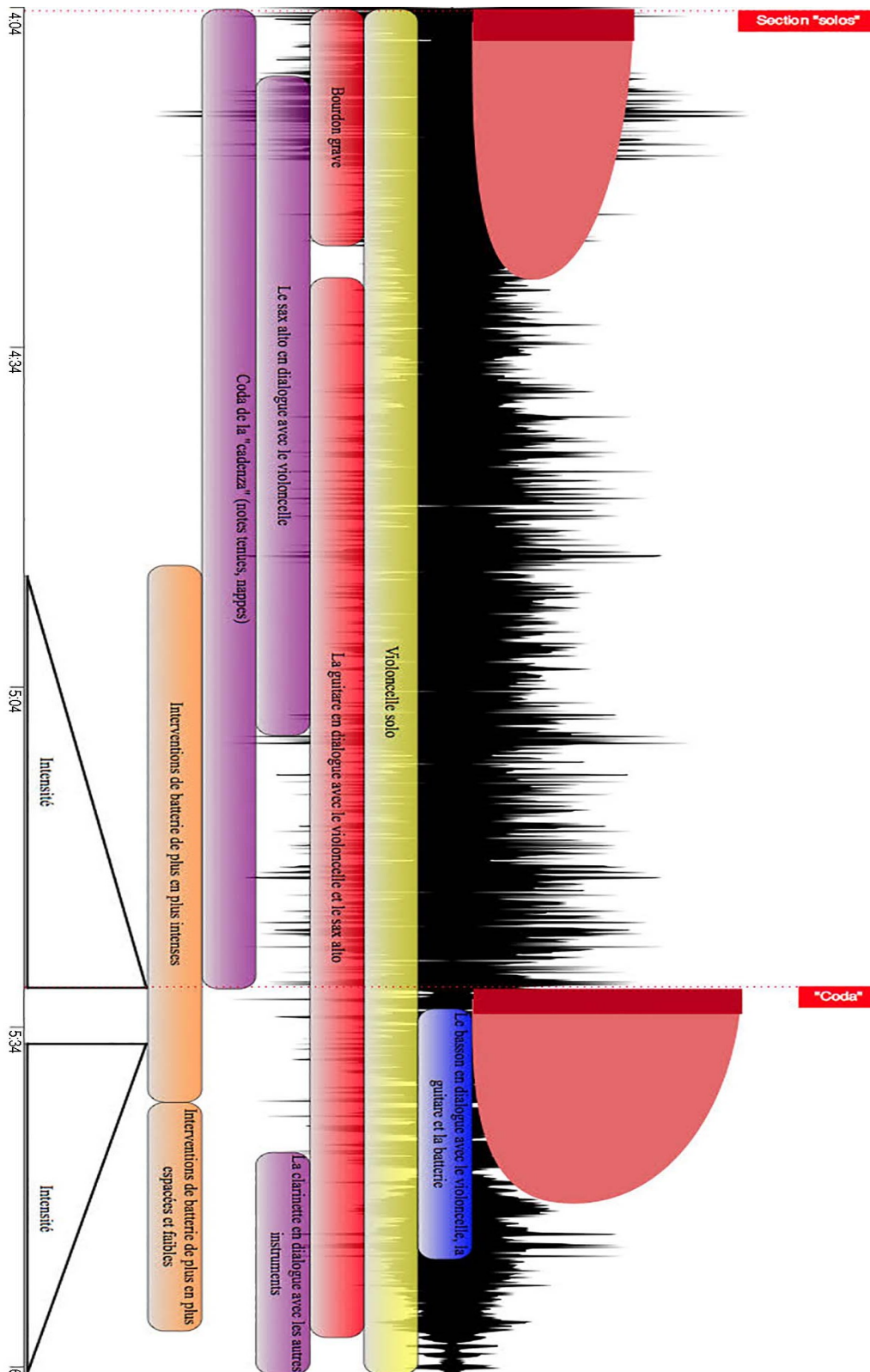


Figure 30. Représentation graphique de *RIO I*, section 3 (4:04-6:05).

Dans la section 3 de *RIO I* l'autonomie entre les différentes parties instrumentales atteint son niveau maximal. Jusqu'aux trente-quatre dernières secondes de la piste (le passage que j'ai nommé « coda ») chaque instrument développe des idées indépendantes de celles des autres, le violoncelle de Georgina Born étant le seul élément constant de la section. Il s'agit d'idées

musicalement hétérogènes (on dirait la superposition de quatre solos simultanés ⁴⁰⁵) ; de plus, le début et la fin de chaque couche instrumentale sont décalés par rapport aux débuts et aux fins des autres couches, sans qu'aucune véritable relation entre elles puisse être établie.

La transition de 5:31 correspond encore une fois à un « vide » soudain au niveau de l'« orchestration », avec l'orgue qui arrête de jouer et laisse la place aux autres timbres, avec les interventions de la batterie de plus en plus espacées les unes des autres, et le dialogue entre les autres instruments devenant rapidement plus calme et plus proche de la musique de chambre (cet effet est aussi dû à la nature plus acoustique de cette « coda », où la guitare est le seul instrument électrique, à côté du violoncelle, du basson, de la clarinette et de la batterie).

Dans la dernière partie de cette section il faut souligner le rôle de la batterie, qui en effet semble guider l'improvisation du point de vue structurel. La batterie est le dernier instrument qui se rajoute (à 4:53) aux « solos superposés » ; à la différence des autres musiciens, Chris Cutler donne une direction précise à son jeu, celle d'une augmentation perceptible de l'intensité et de la densité des interventions. Au moment où l'orgue de Tim Hodgkinson arrête de jouer, Chris Cutler réagit « en faisant marche arrière », c'est-à-dire en réduisant l'intensité et la densité de son jeu, ce qui permet aux autres instruments de l'imiter avec des interventions plus espacées et plus discrètes.

* * *

Dans *RIO I*, les différentes transitions contribuent à créer un sens de la structure du morceau, divisée grâce au contraste entre des plages qui se différencient par le nombre d'instruments et par la qualité des interventions des différents instruments. D'un point de vue formel, l'extrait se caractérise par un « ralentissement progressif » : au départ les passages contrastants se succèdent assez rapidement, puis ils font place à des événements de plus longue haleine, notamment dans la section 3, où plusieurs instruments développent assez longuement leur propre idée. Dans la section 2, les courts passages de l'ostinato et de la transition vers la « cadenza » constituent la seule exception à cette direction musicale de plus en plus lente (voir figure 31). La « coda » de la section 3, avec une épuration des fréquences qui prend la place de la saturation des minutes précédentes, souligne — par analogie — le même sentiment général de « relaxation progressive » suggéré par le ralentissement dans la fréquence des événements.

405 Lindsay Cooper ne joue pas en ce moment.

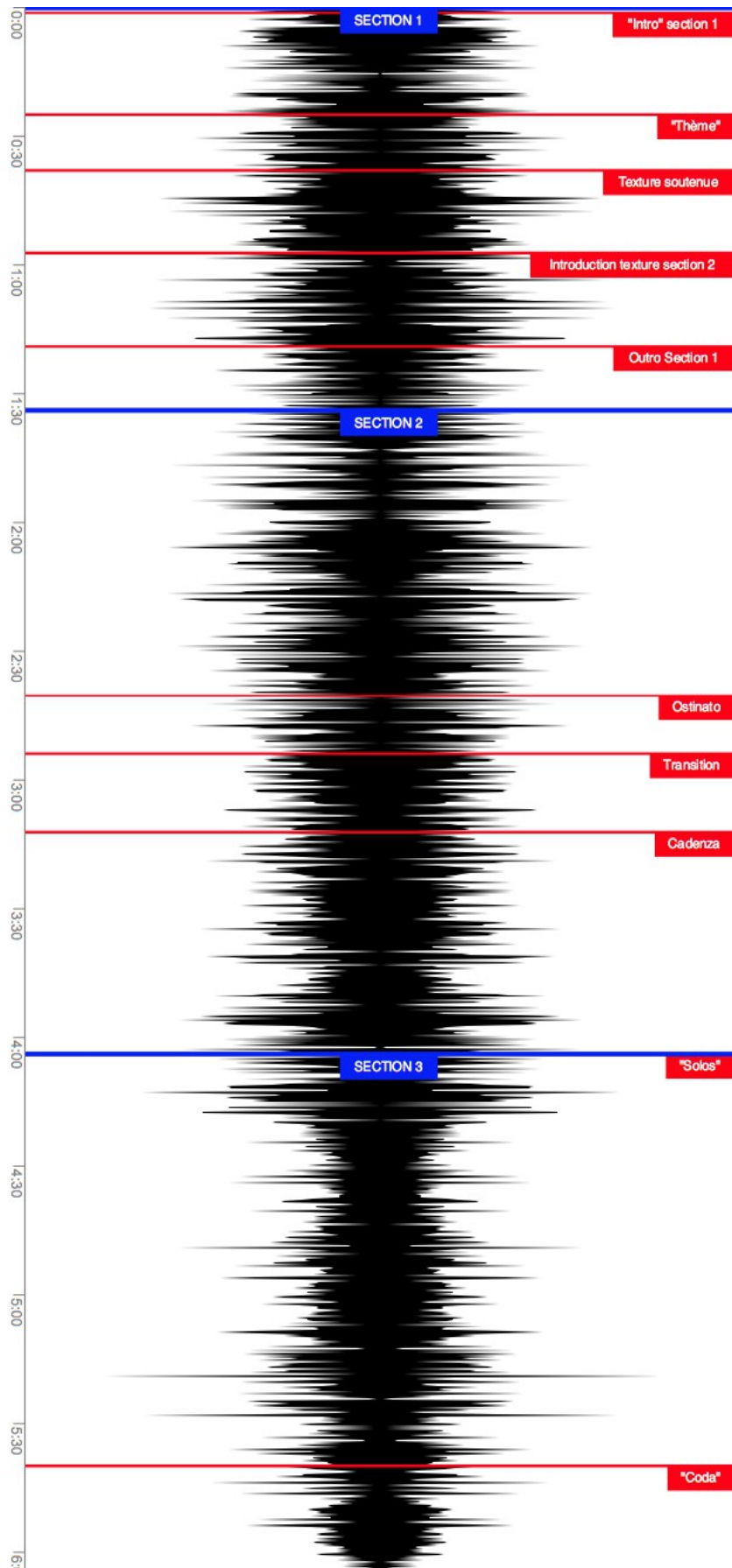


Figure 31. Représentation de la fréquence des transitions structurales dans *RIO I*.

7.4.1.2 Intentionnalité, interdépendance et autonomie

Les « transitions rapides » dégagent un sens fort d'intentionnalité et d'interdépendance parmi les musiciens, car elles comportent un changement rapide — voire simultané — dans le jeu de plusieurs musiciens. Au contraire, les « transitions lentes » semblent mettre en valeur plutôt l'autonomie des musiciens les uns des autres. Cependant, il est important de souligner qu'en parlant d'intentionnalité, d'interdépendance et d'autonomie, je fais référence à ce que l'*auditeur* peut dégager de l'écoute de ce type d'improvisation en termes d'impressions et de déductions plus ou moins conscientes. Il est plus compliqué d'établir si les musiciens abordaient leur jeu et leur approche de l'improvisation selon ces mêmes catégories.

Les membres d'Henry Cow, qui n'improvisaient jamais lors de leurs séances de répétition (« Nous aurions considéré cela comme contradictoire », affirme Fred Frith ⁴⁰⁶), ne ressentaient pas le besoin de réagir les un(e)s aux autres lors des improvisations :

Les improvisations de Henry Cow semblaient concerner non pas des réponses instantanées des musiciens les uns aux autres, mais plutôt une mentalité improvisatrice plus autonome, qui doit quelque chose au free jazz, mais transposée dans un univers sonore électroacoustique. Chaque musicien semble travailler à sa propre idée dans sa propre couche, en permettant aux choses de s'étendre et de se développer les unes à côté des autres ⁴⁰⁷.

Par conséquent, ce que l'on perçoit — en tant qu'auditeurs — comme intentionnalité (ou manque d'intentionnalité) du groupe, n'était pas forcément perçu de la même manière par les musiciens au moment de la performance.

Bien-sûr, dans certaines « transitions rapides », un nombre assez important de musiciens changent leur jeu presque simultanément, ce qui peut impliquer, de leur part, le fait de réagir de manière intentionnelle à une impulsion, à une nouvelle suggestion musicale venant d'un(e) d'entre eux. Cependant, les « transitions lentes » nous montrent que, dans la plupart des cas, les musiciens n'organisent pas forcément leur jeu en rapport avec celui des autres, au moins du point de vue structurel. Bien qu'il soit difficile de l'exclure totalement, on peut affirmer que l'écoute réciproque ne constitue pas un élément *nécessaire* dans la *structuration* des improvisations chez Henry Cow.

Au-delà des transitions, en sachant que le principe structurant les improvisations de Henry Cow est la superposition de couches musicales autonomes, et non pas l'écoute et la réaction

406 Fred Frith (2008), p. 46.

407 Tim Hodgkinson, « 7-12. Die Kunste Der Orgel, Bremen », dans Cutler (2008 II), p. 7. Texte d'origine : « Henry Cow's improvisations seem to have not been about each player responding instantly to the others, but a more autonomous improvising mentality that owes something to free jazz, but transposed into an electro-acoustic sound world. Each player seems to develop their own statement in its own layer, allowing things to extend and grow alongside other things. ».

récioproques, il ne faudrait pas chercher à tout prix des liens de réciprocité entre les musiciens — en termes de modes de jeu par exemple — là où ils n'apparaissent pas. Au contraire, on pourrait estimer que la diversification, voire même l'incohérence, entre les différentes couches instrumentales, était un aspect chéri par les interprètes.

Cependant, si d'une part l'autonomie des musiciens est le principe structurant les improvisations, d'autre part elle ne représente pas non plus une loi à respecter obligatoirement. Dans la description de la structure de *RIO 1*, j'ai remarqué la présence non seulement de transitions, mais aussi de plages caractérisées par une « cohérence de jeu » entre deux ou plusieurs musiciens : au tout début par exemple, avec le pattern de guitare, suivi et enrichi de manière homorythmique par le basson ; ou bien dans la texture de la basse et du basson qui occupe le passage entre la section 1 et la section 2 ; ou encore lors de l'ostinato de guitare dans la section 2, suivi par l'orgue jouant lui aussi sur une seule note.

7.4.1.3 Aspects de l'approche individuelle des musiciens de Henry Cow dans les improvisations

Concernant le jeu individuel des cinq musiciens, plusieurs aspects méritent d'être considérés. La richesse, à la fois structurelle et timbrique, des improvisations de Henry Cow est le résultat des facteurs suivants :

- Tous les musiciens sont des poly-instrumentistes et ont l'habitude de changer d'instrument au cours des improvisations. Chris Cutler fait exception ici, jouant uniquement la batterie, mais son style de jeu implique par moments l'utilisation de la batterie comme set de percussions diversifié, et non pas en tant qu'instrument unitaire⁴⁰⁸ ;
- Les musiciens choisissent librement à quel moment ils vont jouer et pendant combien de temps. Concernant *RIO*, on remarque une tendance de la part de Frith et Hodgkinson à être « omniprésents », alors que les autres musiciens ne jouent pas constamment ;
- Les musiciens utilisent des modes de jeu habituels à côté d'autres plus « étendus » ;
- Les musiciens improvisent de temps en temps selon des idiomes musicaux reconnaissables, en les mélangeant avec des matériaux plus « amorphes » du point de

⁴⁰⁸ Dans la discographie de Henry Cow (par exemple sur *Western Culture*, 1978) on retrouve parfois Cutler jouant d'autres instruments — en plus de la batterie — surtout dans le contexte des improvisations : radios, objets sonores, piano.

vue du style.

Je me concentrerai à présent sur les différents modes de jeux utilisés par Henry Cow lors des improvisations, ainsi que sur l'approche du groupe concernant les improvisations idiomatiques et non idiomatiques.

7.4.1.4 Modes de jeu

L'ensemble des modes de jeu et des techniques utilisées par les membres de Henry Cow est extrêmement riche. Plusieurs éléments contribuent à la diversification de la palette sonore du groupe : les différents parcours de formation des musiciens et leur *background* artistique ; le fait de recourir ou non à des techniques de jeu non orthodoxes ou « étendues » ; l'apport de la technologie ; une conception esthétique précise du son.

Tout d'abord, les différents musiciens de Henry Cow n'ont pas reçu le même type de formation musicale et instrumentale. Chris Cutler est un autodidacte, ayant commencé à jouer de la batterie dans des groupes de *beat* et de rock psychédélique ; Fred Frith étudia le violon, puis apprit la guitare en autodidacte, et s'intéressa à plusieurs répertoires de musique traditionnelle avant de créer Henry Cow ; Tim Hodgkinson étudia brièvement le piano et la clarinette mais poursuivit son apprentissage de la musique en tant qu'autodidacte, ce qui l'amena, encore jeune, à s'intéresser au free jazz et aux répertoires savants du vingtième siècle ; Lindsay Cooper était une bassoniste de formation classique, mais apprit à jouer la plupart de ses autres instruments (hautbois, saxophones soprano et sopranino, flûte) lorsqu'elle devint membre de Henry Cow ⁴⁰⁹ ; quant à Georgina Born, une violoncelliste classique, elle apprit la basse spécialement pour jouer avec Henry Cow (d'ailleurs, elle accordait la basse par quintes — comme un violoncelle — et non pas de manière conventionnelle, par quartes ⁴¹⁰).

L'ensemble de ces expériences rend compte — au moins partiellement — des différentes approches instrumentales que l'on rencontre chez Henry Cow. Parfois on remarque la maîtrise de l'instrument propre au musicien ayant acquis une technique de manière formelle : je pense notamment au jeu de Georgina Born, qui rappelle en effet souvent — aussi dans les improvisations — le son « classique » du violoncelle, en termes de justesse, précision des attaques, maîtrise du jeu d'archet, sens du phrasé. En d'autres cas, le fait d'être autodidacte est « canalisé » dans des idiosyncrasies stylistiques se détachant des techniques « orthodoxes ».

Prenons le cas de Chris Cutler : on pourrait imaginer difficilement un batteur plus éloigné

409 Voir Chris Cutler, « 9. Time and a Half (Cooper) », dans Cutler (2008 II), p. 8.

410 Georgina Born présente une synthèse de sa formation de musicienne dans Born (1995), p. 6-7.

de la technique traditionnelle de la batterie, conçue à partir de la caisse claire en tant que « cœur » du set, des *rudiments*, et d'une hiérarchie précise dans la division des « rôles » des différents éléments du set ⁴¹¹. En regardant Cutler jouer, on est frappé par sa posture et par sa gestuelle : la main gauche (jouant en *traditional grip*) tient la baguette plus en avant qu'habituellement, et son jeu est rempli de mouvements *parasites*, c'est-à-dire non nécessaires ⁴¹². Dans l'enseignement de la batterie — et de beaucoup d'autres instruments — on demande normalement d'éviter les gestes *parasites*, car ils perturbent la précision rythmique, la qualité homogène du son et la régularité du phrasé. Cependant, en regardant Cutler à la batterie, on dirait justement que son approche gestuelle « incorrecte » contribue à rendre son jeu unique : la qualité toujours nerveuse de ses interventions et leur son « brut » peuvent en effet être expliqués si on les met en relation avec un type de jeu qui « surcharge » les gestes nécessaires ⁴¹³.

Que ce soit pour compenser la maîtrise insuffisante d'un instrument, ou bien pour une volonté esthétique précise, ou encore pour reprendre des modèles artistiques précis, souvent les membres de Henry Cow adoptent des techniques de jeu non orthodoxes ou « étendues », surtout lors des improvisations, mais pas uniquement. Tout d'abord il faut spécifier que la tendance à utiliser ces techniques n'est pas distribuée de manière homogène parmi les musiciens en question : par exemple, Lindsay Cooper et Georgina Born se limitent pour la plupart du temps à des modes de jeu traditionnels ⁴¹⁴. En outre, on remarque — dans le cas des poly-instrumentistes — que l'approche des techniques change selon les instruments : par exemple, Frith tend à utiliser beaucoup de techniques hétérogènes sur sa guitare, alors que son jeu de violon reste dans des territoires relativement communs ; Hodgkinson, quant à lui, recourt à des techniques étendues pour manipuler le son de ses instruments à vent (multiphoniques, *slap*, *flutter tongue*, etc.) mais il utilise des effets tels que la distorsion et la *reverb* pour intervenir sur le son de l'orgue.

411 Voir Wright (1995) : « Comme Robert Wyatt l'observe en parlant du style de jeu de Cutler à la batterie, il s'attaque à « des choses que la plupart des gens ne sauraient pas par où commencer ». Dave Stewart [membre, entre autres, de Hatfield and the North et de National Health] est du même avis. « Personne d'autre ne joue comme ça », dit-il, citant l'estime de Cutler pour le défunt Keith Moon et ajoutant que « Chris n'est jamais quelqu'un qui se laisse échapper le potentiel du chaos ». S'il se trouve en train de s'installer dans un 'groove facile et décontractée', il va immédiatement prendre des mesures pour en sortir. » (texte d'origine : « As Robert Wyatt observes of his drumming, he will tackle 'stuff most people wouldn't know where to start on'. Dave Stewart agrees. 'Nobody else plays like that,' he says, citing Cutler's regard for the late Keith Moon and adding that 'Chris is never one to let the potential for chaos pass him by'. If he finds himself settling into 'an easy laid-back groove', he'll immediately take evasive action. »).

412 Pour une référence filmée de Cutler à la batterie avec Henry Cow, voir le DVD *Vevey 1976*, Cd n° 10 du *40th Anniversary Box*, Recommended Records, 2008.

413 Voir Nguyen (2010), p. 292 (témoignage de Fred Frith) : « Il utilise tout le temps ses poignets, mais ne touche les peaux qu'une fois sur dix. ».

414 Dans *RIO 2*, on peut entendre Lindsay Cooper jouant de son basson avec un effet d'*octaver*, probablement géré avec une pédale : le son du basson est doublé à l'octave grave pendant une courte section de l'improvisation.

Que ce soit dans les improvisations ou dans les compositions écrites, on remarque de manière générale dans le son global de Henry Cow l'extension de l'horizon des sonorités généralement « acceptés » dans les conventions du rock. L'un des aspects les plus évidents de ce trait esthétique réside dans l'acceptation du bruit, souvent du bruit non-volontaire : les baguettes de batterie frappant sur les cercles des tambours, les bruits d'enclenchement des pédales d'effet, les grincements des anches, de petits pincements ou frottements involontaires des cordes, tout cela n'est jamais caché ou épuré, mais constitue un trait essentiel du grain sonore du groupe. En d'autres termes, on assiste avec Henry Cow à une « esthétisation » du bruit dans le contexte du rock ⁴¹⁵.

En effet, l'utilisation fréquente des modes de jeu non orthodoxes est aussi à interpréter dans cette perspective. Une guitare électrique peut être jouée avec les doigts, avec un médiator, mais on peut aussi la poser sur les genoux et taper sur les cordes avec une baguette de batterie, ou bien mettre des bols métalliques remplis de riz sur les cordes et les frotter avec un archet (ce sont des techniques souvent utilisées par Frith) : bien-sûr, ces dernières techniques produisent des sons différents de ceux auxquels nous sommes habitués dans le cadre du rock.

L'« esthétisation » du bruit et des sons produits de manière non conventionnelle constituent sans doute un héritage de la tradition des avant-gardes (savantes et jazz) des années 1960-1970 ⁴¹⁶. Les membres de Henry Cow étaient particulièrement intéressés par ce répertoire : à titre d'exemple, les techniques « étendues » de la guitare de Keith Rowe (guitariste du groupe d'improvisation AMM) constituent sans doute la source directe d'inspiration pour le jeu de Frith. Cependant, on sait que la diversification des sonorités et des techniques est aussi l'un des traits principaux du rock expérimental depuis le milieu des années 1960.

En ce qui concerne le grain sonore de Henry Cow, mais aussi leur structuration des improvisations, le lien avec le rock est indirect, il passe par l'expérience du groupe avec les techniques du studio d'enregistrement :

Là où [les improvisations] fonctionnent mieux, je sens qu'on reprend notre travail de studio, car on construit, on combine et on superpose des couches de son. Le matériau n'est pas vraiment traité comme étant thématique, mais plutôt comme matériau sonore : son contenu musical est là en tant que manifestation ou mise en évidence d'une forme sonore. Le fait de composer sur la base

415 Voir Nguyen (2010), p. 301-302 (témoignage de Fred Frith) : « Quand nous [Henry Cow] faisons de la musique free, nous nous arrangeons pour que tout ce qui est possible soit enregistré, nous utilisons des micros d'ambiance, et cela donne un son très ouvert, ce qui veut dire qu'on a une très bonne stéréo rien qu'en faisant un mouvement : on l'entend tout le temps. Rien n'est retouché ni mixé après. ».

416 Concernant le sujet du bruit en musique, je renvoie à Meeùs (2006) et surtout à Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris : Michel de Maule, 1999 : en particulier, dans le chapitre de cet ouvrage intitulé « La nomenclatura du son-bruit », Castanet offre une classification critique des utilisations des bruits « non musicaux », à l'aide d'un nombre très fourni d'exemples.

d'improvisations enregistrées nous enseigna à placer le matériau sonore dans un espace de fréquences et de timbres — un espace suggéré aussi par des indicateurs tels que les réverbérations et les différences de volume et de définition. En d'autres termes, il y avait un certain mélange entre la notion de composition et celle de mixage ⁴¹⁷.

Le groupe avait appris à manipuler le son dans le studio d'enregistrement, surtout grâce aux séances de production de son deuxième album, *Unrest* (1974) : cette expérience poussa les musiciens à reproduire — dans leur activité live — les effets et les manipulations du son propres au travail en studio, bien évidemment dans la limite des contraintes techniques imposées par le contexte du concert (impossibilité de remanier ce qui a été joué, différences entre le studio et le *live* en termes de matériel de captation, d'amplification, de diffusion, etc.).

Lors des concerts, ce sont les instruments électriques qui peuvent bénéficier d'un traitement du son similaire à celui du studio d'enregistrement : les musiciens jouant des instruments acoustiques, tout en étant amplifiés, contrôlent moins *directement* les différents paramètres et effets de l'amplification (niveau, compression, distorsion, EQ, *reverb*, *delay*, *pan*, etc.), car ces aspects sont contrôlés essentiellement par l'ingénieur du son. Généralement, le travail de l'ingénieur du son est celui de régler l'équilibre sonore d'un groupe pendant la balance (donc avant le concert), puis de se limiter pendant le concert à des petites corrections du son obtenu lors de la balance : quoique très importante, la contribution de l'ingénieur du son n'est pas créative, car il n'impose pas sa propre personnalité artistique, mais il essaie de mettre en valeur au mieux celle des musiciens sur scène. Dans le cas de Henry Cow, ce type de sonorisation traditionnelle caractérise surtout les instruments acoustiques : si les musiciens jouant de ces instruments veulent manipuler leur timbre, ils le feront principalement en recourant à des techniques elles aussi acoustiques, l'électricité intervenant surtout pour amplifier le son.

Les instruments électriques, au contraire, donnent la possibilité aux musiciens eux-mêmes de gérer plusieurs aspects relatifs à la production du son. Dans Henry Cow les instruments qui subissent le plus ce type de traitement en concert sont la guitare de Frith et l'orgue de Hodgkinson, alors que Georgina Born maintient un profil plus discret dans son jeu de basse électrique, qui reste généralement assez « propre » : en tant que musicienne classique « convertie » à la musique amplifiée, il est probable qu'elle n'avait pas assez d'expérience ou

417 Tim Hodgkinson (2008), p. 7. Texte d'origine : « Where it works best, I feel we are drawing on our studio work in the way that we build, combine and oppose sound layers. The material is not so much treated as thematic but as sonorous: its musical content is there as a manifestation or unveiling of a sound-shape. Composing on the basis of recorded improvisation in the studio taught us to place sound material into a space of frequencies and timbres — a space also suggested by indicators like reverbs and differences of level and definition. In other words there was a certain melting together of the notion of composing with the notion of mixing. ». Voir aussi Nguyen (2010), p. 304.

pas encore assez de confiance pour se confronter de manière créative aux technologies de l'amplification.

Dans *RIO*, la manipulation du son amplifié par Frith et Hodgkinson permet de créer des sonorités parfois extrêmement éloignées du son « naturel » de la guitare ou de l'orgue. Par exemple, pour le bourdon grave qui accompagne la « cadenza » de l'orgue dans *RIO 1*, le son de la guitare est tellement manipulé qu'il ressemble par moments à une nappe de synthétiseur « bruitiste » ou même à un *sample (ante litteram)* d'un bruit industriel : notamment, l'attaque et le soutien du son ne correspondent pas du tout à ceux d'une guitare « normale » (on n'entend pas le pincement des doigts ou du médiator ; le *sustain* a un niveau très haut et il n'y a pas de *decay* progressif) ; en plus, le son des deux instruments est tellement distordu que par moments il est difficile de distinguer s'il est produit par la guitare ou par l'orgue.

Toujours lors dans cette « cadenza », la partie d'orgue nous offre un éventail très varié de sonorités : aux moments où l'on peut distinguer une articulation rythmique et des ébauches de profils mélodiques, le son est probablement transformé à l'aide d'un *fuzz*, un type de distorsion utilisée pour la première fois sur un orgue électrique par Mike Ratledge, claviériste de Soft Machine. Aussi en ce qui concerne l'articulation gestuelle du jeu à l'orgue, riche en incisives convulsives, le style de Hodgkinson semble ici rendre hommage à celui de Ratledge (il peut être intéressant de comparer cette improvisation avec celle au début de *Facelift*, sur l'album *Third* de Soft Machine).

7.4.1.5 Trames instrumentales

Les « couches » musicales autonomes qui structurent les improvisations de Henry Cow sont souvent constituées par des « trames » instrumentales. Par « trame », j'entends une idée musicale caractérisée par un mode de jeu et par une approche gestuelle constants et homogènes. On pourrait rajouter que des caractéristiques fréquentes de ces trames sont aussi le fait d'être confinées dans un registre spécifique, ainsi que de proposer un nombre réduit de schémas rythmiques.

L'exemple suivant, concernant le tout début de l'enregistrement, peut clarifier cette notion de « trame ».



Figure 32. *RIO 1*. Transcription par l'auteur de la cellule rythmique de base répétée par Fred Frith et Lindsay Cooper au début de l'improvisation. Les notes marquées par des croix indiquent le jeu en « mute » ; elles sont entre parenthèse parce que Frith ne joue pas cet accord à chaque répétition de la cellule.

La proposition de la guitare — une figure répétitive sur trois temps — est immédiatement suivie par le basson, qui marque ce qui peut apparaître dans ma transcription comme le premier temps d'une mesure hypothétique à 3/4. Lindsay Cooper garde cette articulation répétitive au basson, même quand Fred Frith varie la sienne, par exemple en rajoutant un temps supplémentaire (figure 33).



Figure 33. *RIO 1*. Variation de la cellule de guitare de la figure 32.

Frith exécute ici — de manière autonome de Lindsay Cooper — une variation métrique, mais il garde l'articulation *shuffle* du rythme, rendue explicite par les accords en *mute* et qui dénote un type précis de *strumming* des cordes : cela correspond à un geste guitaristique que l'on peut retrouver dans de nombreux répertoires, du jazz au blues au funk ⁴¹⁸. Frith varie la cellule répétée de base en rajoutant ou en enlevant des accords en *mute*, par exemple de la manière suivante :



Figure 34. *RIO 1*. Variation de la cellule de guitare de la figure 32.

Il est évident que la caractéristique principale de la trame de guitare développée ici est donc le geste du *strumming*, articulé selon l'un des *feelings* rythmiques les plus élémentaires (le *shuffle*).

⁴¹⁸ Le *strumming* est une façon très courante de jouer d'un instrument à cordes, où un doigt ou un médiator « balaye » plusieurs cordes pour générer du son.

7.4.1.6 Improvisation « libre » et improvisation idiomatique

On a déjà vu que les techniques « étendues », ainsi que l'effort de manipuler le son en live pour reproduire le type d'interventions propres du travail en studio, rapprochent les improvisations de Henry Cow de l'expérimentation des musiques savantes du vingtième siècle et de cette *no man's land* représentée par les premiers groupes d'improvisation libre (AMM, Scratch Orchestra, New Phonic Art) et par des artistes tels que Terry Riley, que l'on ne peut considérer ni comme de la musique classique contemporaine, ni comme de la musique concrète, ni comme du jazz. On peut mieux comprendre ainsi, et situer dans ce contexte historique, l'affirmation de Tim Hodgkinson disant que les improvisations de Henry Cow étaient guidées par « une mentalité improvisatrice [...] qui doit quelque chose au free jazz, mais transposée dans un univers sonore électroacoustique ⁴¹⁹ ».

Or, l'une des caractéristiques de l'improvisation libre des années 1960-1970 est justement l'exploration du son abolissant les références aux idiomes musicaux existants. Une approche de ce type est bien présente chez Henry Cow, et en effet beaucoup des trames que j'ai décrites plus haut en témoignent ; cependant, le groupe ne s'interdit pas la possibilité de recourir à des formes d'improvisation idiomatique. Encore une fois, les propos de Hodgkinson sont un bon point de départ pour la réflexion et l'analyse : « Les improvisations de Henry Cow sont souvent « impures », dans le sens où elles reprennent des idiomes reconnaissables : cependant, elles combinent souvent ces idiomes de manière non idiomatique et imprévisible. ⁴²⁰ ».

Considérons la troisième piste de l'improvisation en question, *RIO 3*. À partir de 1:28 environ on assiste à la superposition de deux « couches idiomatiques » entre d'une part, l'improvisation du violon et du violoncelle, et, d'autre part, celle de la batterie. Tout en tenant compte des libertés et des idiosyncrasies stylistiques de chaque musicien, l'idiome musical auquel chaque « couche » fait référence est tout à fait reconnaissable. Cependant, le rapport entre les deux idiomes en question n'est pas du tout habituel ; au contraire, il y a une véritable divergence entre eux.

Pour analyser la partie de batterie, j'ai transcrit ce que Cutler joue pendant une cinquantaine de secondes à partir du début de son intervention (figure 35).

419 Voir note 407.

420 Hodgkinson (2008), p. 7. Texte d'origine : « Henry Cow's improvisations are usually 'impure' in the sense that they draw on recognisable idioms: however, they often combine these in non-idiomatic and unpredictable ways. ».

$\text{♩} = \text{ca } 116$

hi-hat *grosse* *tom* *caisse* *tom* *ride* *hi-hat* *cymbale* *china* *cloches*
(pédale) *caisse* *grave* *claire* *aigu* *"préparée"*

Figure 35. *RIO 3*. Transcription par l'auteur de la partie de batterie de 1:31 à 2:19, suivie par une légende des symboles utilisés.

Bien évidemment, les métriques que j'ai notées dans la transcription sont arbitraires : elles pourraient parfois être interprétées différemment et en tout cas je doute que Chris Cutler réfléchisse en termes de mesures lors des improvisations, ce qui relativise la fidélité de la transcription elle-même. Par exemple, prenons les mesures de la transcription en 3/16 (correspondant toujours à des silences) : même si, « en comptant », leur durée par rapport à la pulsation donnée est effectivement de trois doubles croches, on pourrait soupçonner que Cutler a voulu introduire à ces endroits des silences « hâtifs », où la pulsation à la noire accélère momentanément. En revanche, la transcription nous permet de remarquer que, du point de vue rythmique, le jeu de la batterie est conçu, justement, sur une pulsation régulière,

moyennement rapide, presque constamment à la noire (ou basée sur la valeur que j'ai considérée comme une noire), et avec une division binaire.

Le jeu de la batterie suggère une sorte de stylisation de patterns typiques du *beat*, avec un léger penchant vers le funk. Les éléments que j'ai déjà listés (pulsation régulière, tempo allegro, division binaire) correspondent au style *beat*. En plus, le jeu sur les peaux est presque uniquement limité à une interaction entre la grosse caisse et la caisse claire, et fondé sur des figurations rythmiques qui correspondent aux patterns typiques du *beat*. Dans les premières « mesures », particulièrement, l'alternance entre la grosse caisse sur les temps forts et la caisse claire sur les temps faibles fait penser à des *grooves* organisés autour du *backbeat* : si le caractère nettement binaire de l'articulation rythmique renvoie au *beat*, la tendance récurrente à déplacer le *backbeat* d'une croche fait penser aux *grooves* syncopés du funk. La référence idiomatique est rendue encore plus évidente par le fait que Cutler utilise les cymbales et les cloches de son set essentiellement pour des ostinatos rythmiques explicitant la pulsation régulière ⁴²¹.

Il est intéressant de voir comment Cutler construit et développe ici son improvisation. Ses premières interventions (qui sont aussi les plus connotées du point de vue idiomatique) sont isolées les unes des autres par des silences : on a l'impression que le batteur veut présenter des fragments de *grooves*, comme une sorte de « compendium » de la batterie *beat* ou funk-rock, nous permettant de positionner son jeu dans un contexte stylistique précis. Ensuite, ses phrases deviennent progressivement plus longues et se permettent plus de liberté rythmique (contrairement au début du passage, il devient plus arbitraire ici d'établir où sont les temps et où sont les contretemps) ; la division à la croche est toujours respectée, mais la hiérarchie des rôles des cymbales et des peaux devient moins nette, avec les différents éléments du set contribuant à un flux presque constant de croches. On a l'impression qu'une fois établi le cadre idiomatique de son improvisation, Cutler en filtre progressivement les traits, pour arriver à une sorte de *beat* épuré et abstrait où le seul élément gardant une identité forte est la division binaire.

Une « couche mélodique », constituée par l'improvisation du violon et du violoncelle, est superposée à la « couche rythmique » de l'improvisation de la batterie que je viens d'analyser. Le jeu du violon dans cette improvisation est assez mouvementé du point de vue rythmique. Dans ma transcription d'un extrait de cette improvisation (voir figure 36) j'ai établi une pulsation à la noire, sur le même tempo que pour la transcription de la partie de batterie ; cependant, l'on constate facilement à l'écoute que Cutler et Frith ne se préoccupent pas de

⁴²¹ Au-delà des distinctions stylistiques, je renvoie à la notion de *standard rock beat* proposée par Moore (2001) et discuté plus haut, au chapitre 1.2.3.

jouer sur le même rythme. Sans doute, mon choix de transcription a été influencé par la présence du rythme pulsé de la batterie, alors que le violon de Frith exécute des figures très fluctuantes au niveau du tempo et qui ne peuvent être cadrées sur une pulsation régulière qu'à posteriori et que de manière approximative.



Figure 36. *RIO* 3. Transcription par l'auteur de l'improvisation de violon de 1:33 à 1:40.

On peut remarquer ici le lien stylistique de l'improvisation de Frith avec certains répertoires de musique traditionnelle, et notamment avec le *fiddling* anglo-saxon. Les profils mélodiques organisés sur la polarité entre une note *tenor* et une note *finalis* (*sib* et *mib* dans ce cas), enrichies par des broderies diatoniques (en mode de *mib* ionien ou *sib* mixolydien/ipoionien) privilégiant le degré conjoint, les accords obtenus en frottant deux cordes simultanément, les articulations du phrasé, et le choix de jouer une improvisation de ce type au violon : tout cela renvoie de manière très claire au *fiddling* et à la musique traditionnelle anglo-saxonne⁴²².

Le lien avec ce genre de musique traditionnelle est aussi souligné par l'improvisation de Georgina Born, qui exécute des longues tenues au violoncelle, comme un bourdon d'accompagnement à la « mélodie » du violon : or, le bourdon représente un autre trait typique du *fiddling* ainsi que d'autres répertoires de musique traditionnelle anglo-saxonne (par exemple la musique pour cornemuse). Ici, le jeu de Georgina Born, qui du point de vue rythmique est tout à fait autonome, est donc en accord avec celui de Frith en ce qui concerne le style. Cette sorte de « duo » renvoyant à la musique traditionnelle, par contre, n'est pas du tout en phase avec le style auquel renvoie l'improvisation de Cutler qui est développée simultanément.

7.4.2 Les improvisations de Henry Cow et le rock

À la lumière de l'analyse concernant *RIO*, il reste à clarifier en quels termes on peut établir un lien entre une improvisation de ce type et le rock. La musique rock n'a jamais été fermée à l'improvisation, même si de nombreux aspects considérés comme improvisés dans le rock

⁴²² Voir Tagg (2009), p. 76-79, ainsi que <http://www.fiddlingaround.co.uk/fiddle%20styles.html> (dernier accès le 6 septembre 2018).

devraient rentrer plutôt dans la catégorie de l'« extemporisation ». L'idée la plus immédiate associée à l'improvisation rock est probablement celle de la *jam session*, impliquant donc le respect par les musiciens d'une organisation rythmique commune et partagée, d'un schéma harmonique commun, d'une hiérarchie des rôles pré-établie ainsi que d'un code stylistique précis. Or, rien de tel n'est présent dans les improvisations de Henry Cow.

Le respect d'un code commun et reconnaissable — à n'importe quel niveau du discours musical — est l'élément central d'une *jam session* et ceci est absent dans les improvisations de Henry Cow. Les musiciens de ce groupe peuvent *occasionnellement* se regrouper et se suivre mutuellement lors d'une improvisation, mais le fait de jouer « ensemble » dans ce sens n'est pas ressenti comme une obligation par les musiciens. L'intention de jouer « avec » les autres n'est donc pas mise en valeur de manière différente de l'intention de jouer de manière autonome.

Le rock, en tant que style encodé, peut être évoqué par tel ou tel autre musicien lors d'une improvisation : le jeu *beat* de Cutler dans *RIO 3*, discuté précédemment, est l'un de ces cas de figure. Toutefois, dans les improvisations « impures » de Henry Cow, d'autres styles et d'autres répertoires peuvent être inclus au même titre que ceux appartenant à la famille du rock : on en a vu un exemple avec le *fiddling*. Pour le reste, la superposition de couches d'improvisation individuelles et autonomes — le principe structurant des improvisations de Henry Cow — renvoie au free jazz et en général à la *free improvisation* des années 1960-1970 plutôt qu'au rock. On a vu aussi que pour certains choix relatifs aux modes de jeu et à une conception étendue du son, les références artistiques sont à chercher plutôt du côté de AMM et de Scratch Orchestra que dans le répertoire du rock *mainstream*.

L'inclusion d'instruments de provenance hétérogène, la diversification des modes de jeu, l'évocation de styles différents, sont des éléments que j'ai déjà listés comme indicateurs de l'*ouverture* propre à l'expérimentation dans le rock. Cependant, si d'une part il est facile de montrer que pour cette raison les improvisations de Henry Cow peuvent être considérées comme expérimentales, d'autre part il est plus difficile d'en justifier le lien avec le rock en termes stylistiques, car la présence d'instruments électriques et quelques citations stylistiques du rock en constituent des preuves trop faibles.

Dans la production improvisée de Henry Cow (mais c'est vrai aussi de manière générale pour leur musique écrite) le rock ne se manifeste pas nécessairement sur le plan stylistique, mais est tout de même présent à différents niveaux. Tout d'abord, le rock constitue une partie importante du vécu musical de Henry Cow — au moins pour certains membres du groupe — en termes d'expérience d'écoutes et de pratique musicale. Comme le rappelle Cutler, ils

appartenait à cette « paire de générations [qui] dans les années 1960 et 1970 se définissaient par la musique, et qui étaient à la recherche de nouveautés, de stimulations, d'une meilleure qualité sonore et d'originalité : parce que c'était *leur* culture et qu'ils en étaient fiers. ⁴²³ ». Il est facile de reconnaître dans l'affirmation de Cutler une représentation synthétique du rock expérimental.

Premièrement, dans les modes de jeu utilisés par Henry Cow, on retrouve souvent des approches instrumentales qui dérivent clairement de leur expérience dans le rock, même si la structuration des morceaux par couches d'improvisation autonomes combine ces modes de jeu avec d'autres qui n'appartiennent pas du tout au rock, ce qui crée des « incohérences » et des « décalages » stylistiques. Il faut souligner que le « vocabulaire du rock » appartient surtout à Cutler et à Frith, les deux musiciens qui avaient fréquenté le plus la scène du rock psychédélique.

Deuxièmement, l'utilisation du studio d'enregistrement de manière créative, selon un pragmatisme typiquement rock, a conditionné les musiciens de Henry Cow de profondément en ce qui concerne leur approche de n'importe quel matériau musical, donc aussi des matériaux improvisés : nous avons vu qu'au niveau de la structuration des improvisations, mais aussi au niveau de la manipulation du son, les démarches du groupe doivent beaucoup à leurs expériences en studio. Encore une fois donc, le rock se manifeste chez Henry Cow de manière indirecte.

Enfin, il ne faut pas oublier le poids du contexte dans lequel les improvisations de Henry Cow étaient présentées : essentiellement celui du rock — quoique expérimental — de l'époque. Malgré les efforts du groupe d'élargir leur champ d'action dans d'autres domaines (par exemple celui du jazz d'avant-garde), ils souffrirent d'un certain snobisme en raison de leur provenance rock. Ils furent souvent dans la situation de jouer de la musique difficilement *définissable*, mais tout de même *définie* par le cadre dans lequel elle était présentée et par la filière où elle circulait : ceux du rock.

En revanche, si on revient à la définition du « rock » fournie par les membres de *Rock In Opposition*, une définition non stylistique mais sociologique et méthodologique, nous retrouvons dans les improvisations de Henry Cow plusieurs traits qui en font de la musique rock de ce point de vue. Dans ces improvisations, il y a naturellement — je dirais à l'état brut — la notion de création collective ; il y a aussi l'intérêt pour les technologies d'enregistrement et d'amplification et pour leurs conséquences ; il y a enfin une approche qu'on peut faire

423 Chris Cutler, interview avec l'auteur (2014, annexe1). Texte d'origine : « Sometimes that few adds up to quite a lot – as it did in the '60s and '70s when a couple of generations of teenagers defined themselves through music, and looked for novelty and stimulation and better hi-fi and originality: because it was *their* culture and they were proud of it. ».

remonter au *low cultural status* attribué au rock, car les musiciens s'approprient de tout matériau musical ou sonore sans aucun souci de « légitimité ».

7.5 Stormy Six

Au moment où Stormy Six rentre dans le collectif de *Rock In Opposition*, le groupe existe déjà depuis plus de dix ans, précisément depuis 1965. L'évolution artistique de Stormy Six, mais aussi l'évolution de leur rapport avec la filière du rock, peuvent être prises comme un modèle pour illustrer l'histoire du développement du rock expérimental entre le milieu des années 1960 et le début des années 1980. Le groupe, basé à Milan, imite dans les premières années de son activité (comme beaucoup d'autres groupes italiens de l'époque) les modèles du *beat* et du *rhythm'n'blues* américain et anglais, avec des compositions originales (surtout des morceaux de Franco Fabbri, guitariste et chanteur) dans le style d'artistes tels que les Animals et les Rolling Stones, ou bien avec des reprises de ces artistes ⁴²⁴.

Entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, la musique de Stormy Six flirte toujours — aussi à cause d'une certaine pression de la part des maisons discographiques — avec les tendances imposées par les stars anglo-américaines, à savoir le psychédéisme et le *country-rock* : cela implique une ouverture stylistique progressive de la part du groupe. C'est pendant cette période que Stormy Six commence à se présenter de manière de plus en plus manifeste comme un groupe « politique », avec des chansons « engagées » (d'esprit gauchiste), participant aux festivals et aux événements culturels de la gauche italienne et consolidant une sorte de partenariat artistique avec le *Movimento Studentesco*, un mouvement d'étudiants de gauche.

En 1973 trois musiciens rejoignent la formation de Stormy Six : Umberto Fiori, chanteur et auteur proche du *songwriting* américain de Dylan et de Guthrie ; Tommaso Leddi, poly-instrumentiste et compositeur de formation classique, et Carlo De Martini, violoniste classique. Si le premier album de cette nouvelle formation, *Guarda giù dalla pianura* (1973) est décidément une œuvre de « chanson politique », le groupe se prépare néanmoins au

424 Dans le premier 45 tours de Stormy Six (Mini Records, 2001, 1967) la face A est occupé par *Oggi piango*, une reprise de *All or Nothing* de Small Faces, avec un nouveau texte en italien du célèbre auteur Mogol, selon la pratique — plutôt commune à l'époque — d'utiliser la musique des succès anglo-américains avec des paroles en italien. Parmi les groupes de *Rock In Opposition*, plusieurs ont débuté dans des terrains stylistiquement assez *mainstream* : en plus de Stormy Six, c'est le cas d'Art Zoyd (voir Deshayes (2014), p. 33) et de Samla Mammas Manna.

mélange de rock, influences classiques et *songwriting* qui représentera son côté le plus connu dans les années suivantes. Parallèlement, le groupe — tout en restant « politique » — se détache formellement du *Movimento Studentesco*, en affirmant une ligne d'autonomie qu'il gardera par la suite.

Stormy Six contribue aussi à la création de la coopérative *L'Orchestra*. Le travail autogéré au sein de *L'Orchestra* (dont Franco Fabbri est le président) représente pour Stormy Six quelque chose de similaire à l'organisation autonome mise en place par Henry Cow dans les mêmes années : dans les deux cas, il s'agit d'une expérience permettant aux musiciens d'acquérir de nouvelles compétences organisationnelles — qu'ils mettront en œuvre dans *Rock In Opposition* — et de devenir plus conscients des enjeux politiques liés à l'activité artistique.

Le premier album de Stormy Six publié pour le label de *L'Orchestra*, *Un biglietto del tram* (1975), tout en restant très « politique » dans le contenu des textes, est musicalement une œuvre de rock progressif, très « écrite » et clairement influencée par des groupes tels que Jethro Tull et Gentle Giant, mais aussi proche du folklore italien, ne serait-ce qu'en termes d'orchestration (avec une présence importante des guitares acoustiques, mandolines et violons). Leddi se rajoute à Fabbri en tant que compositeur principal du groupe, alors que Fiori assume le rôle d'auteur des textes. L'album suivant, *L'apprendista* (1977), développe les tendances déjà présentes dans *Un biglietto del tram*, avec une sonorité plus électrique et une écriture encore plus rigoureuse et complexe.

C'est à moment précis que Stormy Six contribue à la fondation de *Rock In Opposition*, ce qui permet au groupe de se faire connaître en dehors de l'Italie. Pendant les années de leur engagement au sein de *Rock In Opposition*, Stormy Six publie deux albums : *Macchina maccheronica* (1980), une sorte de « développement naturel » de leur démarche artistique, et *Al volo* (1982), un album de chansons, ce dernier rappelant par moments la new wave, de par les sonorités électroniques utilisées (alors que la complexité des compositions s'éloigne des standards de la new wave). Stormy Six se dissout en 1982 ; le groupe se reconstituera occasionnellement à partir des années 1990, mais sans produire des nouvelles musiques. Les morceaux que j'analyserai sont tirés de *Macchina maccheronica* et d'*Al volo* : ce choix me permettra de décrire l'approche musicale du groupe dans sa période *Rock In Opposition*.

7.5.1 *Le Lucciole* (dans *Macchina Maccheronica*, 1980)

Le lucciole (paroles de Umberto Fiori, musique de Franco Fabbri) est un morceau dont le contenu est inspiré, au moins partiellement, par un article de Pier Paolo Pasolini ⁴²⁵. Dans cet article, l'auteur commente d'un point de vue politico-philosophique l'évolution que l'Italie a vécue à partir du milieu des années 1960, au moment où la société agricole et proto-industrielle a laissé la place à la société de la consommation. D'après Pasolini, si jusqu'aux années 1960 une continuité de pouvoir existait entre le régime fasciste et ce qu'il considérait comme son héritier historique — le régime gouverné par le parti de la Democrazia Cristiana — le changement social mentionné plus haut est responsable d'une nouvelle forme de fascisme, celui de la consommation, non seulement totalitaire, mais aussi « totalisante ». Pasolini précise que, à l'heure où il écrit, aucune force du pouvoir constitué n'a su répondre et réagir à cette nouvelle forme de fascisme, qui a laissé un « vide dans le pouvoir ». Or, pour condenser le changement historique décrit en une image symbolique, Pasolini parle de la disparition des vers luisants (*le lucciole* en italien) comme conséquence de la pollution de l'air et de l'eau (résultat à son tour du développement industriel).

7.5.1.1 Les paroles du morceau : choix de langage, aspects sémiotiques, rapport entre le texte et la musique

Dans *Le lucciole*, il y a un rapport assez clair entre la structure du texte chanté et la structure du morceau, et à certains endroits on peut aussi faire des hypothèses intéressantes sur le rapport entre les aspects sémantiques des paroles et les différentes techniques compositionnelles employées pour la musique. Je reproduis ci-dessous le texte de *Le lucciole*, suivi par la traduction que j'en ai réalisée.

*La doppia infanzia è appena ieri,
l'assenza era sotto i bicchieri scolati sul marmo,
il richiamo formicola ancora nel grano:
le lucciole, presenze intermittenti
tra i monumenti e i mari
e gli sterrati lunari*

« couplet » 1

*Il senso dei riti schiantati
nell'atrio della casa popolare
si può seppellire o studiare.
Per rabbia lo puoi pregare*

« couplet » 2

425 Pasolini, « Il vuoto del potere », *Corriere della sera*, 1er février 1975.

intatto.
(*Odio imperfetto,
dispetto, disperazione:
faccia-facciamo che
noi eravamo/*)

*Certo però, se ti tocca sognare alla rovescia,
e se la marcia indietro nemmeno basta,
e ci vuole la morte,
vuol dire almeno che il presente
è una morte peggiore, e che il futuro/*

« refrain »

*“Da quando ha avuto l'incidente
non ha memoria, non dice quasi niente”.*

« couplet » 3

*La double enfance n'est qu'hier,
l'absence était sous les verres égouttés sur le marbre,
l'appel fourmille encore dans le blé :
les vers luisants, présences intermittents
parmi les monuments et les mers
et les terrassements lunaires*

*Le sens des rites écrasés
dans le hall de la maison à loyer modéré
on peut l'enterrer ou l'étudier.
Pour la rage tu peux le prier
intact.
(haine imparfaite,
dépît, désespoir :
faisons que
nous étions/)⁴²⁶*

*Mais certes, si tu dois rêver à l'envers,
et si la marche arrière ne suffit non plus,
et la mort est nécessaire,
cela signifie au moins que le présent
est une mort pire, et que le futur/*

*« Depuis qu'il a eu l'accident
il n'a pas de mémoire, il ne dit presque rien ».*

Stormy Six reprend de manière plutôt hermétique l'image des vers luisants comme emblème d'un passé irrémédiablement perdu et que l'on regarde avec nostalgie, comme s'il s'agissait de l'enfance. En effet, l'enfance est évoquée de différentes manières dans les paroles de la chanson : tout d'abord au niveau syntaxique, dans le passage « *faccia-facciamo che noi eravamo/* », qui reproduit la façon typique des enfants, au moins en Italie, d'utiliser l'imparfait pour organiser des « scénarios de jeu ». En outre, le vers « *l'assenza era sotto i bicchieri scolati sul marmo* » (« l'absence était sous les verres vidés sur le marbre ») fait référence à une croyance populaire, selon laquelle les vers luisants pourraient être attrapés par des comptines pour les enfants et, en les laissant pendant une nuit sous un verre retourné, ils se

⁴²⁶ *Dispetto* peut aussi signifier « petite méchanceté », *fare dispetto* signifie souvent « taquiner ». Dans le texte original il y a un jeu de mot qui n'est pas traduisible : *faccia-facciamo* en effet peut ressembler à un bégaiement mais *faccia* signifie aussi « face », « visage ».

transformeraient en pièces de monnaie ⁴²⁷.

Les paroles de *Le lucciole* sont marquées par une forte discontinuité du point sémiotique, alternant des descriptions (premier « couplet »), des argumentations (première partie du deuxième « couplet », « refrain », dont la fin est coupée de manière abrupte), et des juxtapositions d'idées ou de concepts par association libre (comme dans la deuxième partie du deuxième « couplet » et dans le troisième « couplet », ce dernier étant une sorte d'extrait de dialogue dont le rapport avec le reste des paroles est obscur) ⁴²⁸.

L'organisation structurelle du morceau, ainsi que la pluralité des matériaux musicaux utilisés, reflète d'une certaine manière la nature hétérogène et fragmentaire des paroles, mais il ne faut pas penser à une correspondance rigoureuse entre le contenu, la forme du texte et les approches compositionnelles. Je montrerai, en effet, que Fabbri (en tant que compositeur travaillant avec les paroles de Fiori) choisit de manière assez libre les moments où certains gestes compositionnels doivent correspondre de manière évidente et « descriptive » aux paroles, alors que pour d'autres sections on remarque une volonté de développer des matériaux ou des idées musicales sans rapport direct avec les paroles.

7.5.1.2 Analyse

Le morceau, d'une durée de 7 minutes et 33 secondes, peut être divisé en trois grandes sections :

- a) Introduction instrumentale (de 0:00 à 2:00) : organisée de manière rhapsodique, cette section anticipe des motifs qui seront développés par la suite ; surtout, cette introduction présente les différents matériaux et les différentes approches qui ont été utilisés pour la composition, à savoir une gamme (qui correspond à la gamme de *la* mineur mélodique mais qui n'est pas utilisée selon une approche « tonale »

427 La clé d'interprétation de ce vers est fournie par le groupe lui-même : en effet, sur la pochette de *Macchina Maccheronica*, presque tous les textes imprimés sont intégrés par des brèves notes expliquant certaines références. Ce genre de notes étaient déjà présentes dans la pochette de l'album précédent de Stormy Six, *L'apprendista* (1977), dans ce cas avec des explications concernant aussi la composition musicale de certains morceaux.

428 Je parle ici de « couplets » et de « refrain » avec une certaine liberté (d'où l'utilisation des guillemets) : comme je le montrerai, les parties que l'on considère des « couplets », quoique arrangées de manière différente l'une de à l'autre, partagent une approche similaire du matériau harmonique ; le « refrain », de son côté, se caractérise comme la partie la plus proche (ou la moins éloignée) des standards mélodiques, harmoniques et relatifs à l'orchestration dans le rock, et il correspond sans doute à la partie la plus *cantabile* du morceau, celle que l'on retient le mieux.

traditionnelle), une série de douze sons (développée en respectant la méthode dodécaphonique de façon assez orthodoxe), ainsi que des « parenthèses » tonales et polytonales ;

- b) «Couplets » 1 et 2 et canon (de 2:00 à 4:57) : ici prévaut l'écriture « modale » en *la* mineur mélodique, même si par moments certaines parties instrumentales « remplissent les creux » de cette gamme diatonique en créant la saturation chromatique ; le petit canon qui débute à 4:26 est aussi basé sur ce mode de *la* mineur mélodique ;
- c) « Refrain », récapitulations et coda (de 4:57 à 7:33) ; le « refrain », tout en étant basé sur le même mode que les « couplets », se dissocie de ces derniers notamment par l'arrangement et par sa structure plus proche de l'harmonie tonale proprement dite ; la coda reprend le motif du « refrain » mais avec un arrangement exclusivement instrumental ; entre le « refrain » et la coda sont introduits deux récapitulations des sections précédentes, à savoir un motif dodécaphonique, qui avait déjà été présenté dans l'introduction, joué à l'unisson par les différents instruments (de 5:31 à 6:00), et le « couplet » 3 (de 6:00 à 6:19), organisé de manière similaire au « couplet » 1.

La formation du groupe pour ce morceau est la suivante : Umberto Fiori (voix) Tommaso Leddi (violon, saxophone alto), Leonardo Schiavone (clarinette), Franco Fabbri (guitare électrique, voix), Pino Martini (basse électrique), Salvatore Garau (batterie), Georgina Born (violoncelle ⁴²⁹).

Examinons maintenant dans le détail l'organisation de la composition dans chacune des sections présentées ci-dessus.

7.5.1.2.1 Section a : Introduction instrumentale (de 0:00 à 2:00)

Il s'agit sans doute de la partie du morceau la plus proche — du point de vue de la composition — des canons de la musique savante et notamment de celle du vingtième siècle. En effet, cette section a clairement un rôle de prélude pour le reste du morceau : d'une part elle anticipe, sous la forme d'un *patchwork*, plusieurs éléments qui seront développés ou repris par la suite ; d'autre part elle développe le matériau tonal différemment que dans les

⁴²⁹ Georgina Born avait remplacé John Greaves en tant que bassiste de Henry Cow en 1976 (voir plus haut) ; elle participa — souvent comme musicienne invitée — à plusieurs projets liés plus ou moins directement à *Rock In Opposition* (c'est le cas justement de *Macchina Maccheronica*, mais aussi du premier album de Art Bears, *Hopes and Fears*).

parties suivantes. La section est entièrement en 4/4 avec une pulsation de 66 bpm à la noire (voir la partition, annexe 9).

Deux des composantes principales du morceau sont présentées dès le début, dans un jeu de question-réponse : il s'agit de ce que j'appellerai la gamme A (figure 37) et la série B (figure 38) :



Figure 37. *Le lucciole*. La « gamme A » : à gauche, réduite à la forme de véritable gamme de *la* mineur mélodique ; à droite, sous la forme de motif mélodique, comme elle est présentée au début de *Le lucciole*.



Figure 38. *Le lucciole*. La « série B » avec ses degrés numérotés.

La gamme A constitue le matériau tonal de plusieurs parties du morceau, notamment pour tout ce qui est chanté. Cependant, dans les différentes sections du morceau, elle peut être traitée soit comme un véritable mode, soit comme un motif mélodique précis (qui peut être joué en rétrograde, ce que fait le violon dans les trois premières mesures du morceau, voir figure 39).



Figure 39. *Le lucciole*. La partie de violon des mesures 1-3. Les notes de la gamme A sont utilisées comme un motif (mesure 1) qui est rétrogradé aux mesures 2-3.

La partie de violoncelle — absente dans la partition mais rajoutée dans l'enregistrement en raison de la présence de Georgina Born — mérite, quant à elle, une mention rapide. Généralement, le violoncelle remplace des phrases qui, dans la version originelle de la partition, avaient été assignées à d'autres instruments. Le seul endroit où il y a un véritable ajout se trouve aux mesures 5-6, où le violoncelle joue en *pizzicato* l'incise suivante :



Figure 40. *Le lucciole*. Incise de violoncelle (*pizz.*) des mesures 5-6.

Ces quatre notes constituent la cellule répétée de l'ostinato de basse du « refrain », dans la section c (mais dans ce cas l'ordre des notes sera *ré-si-mi-si*).

7.5.1.2.1.1 Variations dodécaphoniques

En ce qui concerne la série B, il faut d'abord remarquer que ses développements occupent la partie majoritaire de la section a. Elle est énoncée pour la première fois par la clarinette aux mesures 1 et 2, en réponse à la gamme A jouée par le violon. Ensuite, les variations de la série respectent de manière assez rigoureuse la règle du sérialisme pour laquelle la série doit être énoncée en entier avant d'être répétée (avec ou sans variations). Je présente ci-dessous un tableau faisant la synthèse des différentes variations de la série B dans la section a du morceau :

Variation	Mesures	Type de variation	Instruments
1	1 et 2	Première énonciation de la série.	Clarinette.
2	3 à 5	Rétrograde ⁴³⁰ .	Basse.
3	5 et 6	Homorythmie : motif à l'unisson rythmique où les deux instruments utilisent chacun une moitié des notes de la série ⁴³¹ .	Violon, clarinette, basse ⁴³² .
4	6 et 7	Homorythmie.	Violon et clarinette.
5	7 à 9	Homorythmie.	Violon et clarinette.
6	10	Tuilage : les notes de la série sont partagées parmi plusieurs instruments jouant des motifs rythmiquement hétérogènes dont les entrées sont décalées les unes des autres.	Basse, guitare, clarinette.
7	10	Tuilage.	Basse, guitare, violon, clarinette.
8	10 et 11	Tuilage ⁴³³ .	Clarinette, guitare, violon, basse.
9	11 et 12	Tuilage.	Basse, guitare, violon, clarinette.
10	12	Tuilage ⁴³⁴ .	Violon, clarinette, guitare,

430 La direction des intervalles mélodiques de la série originelle n'est pas respectée de manière stricte.

431 Dans cette variation le degré 1 est joué par la basse et correspond à la dernière note de la variation 2.

432 La disposition des instruments dans la partition, du haut en bas, est la suivante : violon (jouant du saxophone alto), clarinette, guitare, basse, batterie, voix. Dans cette table je respecte cet ordre par défaut, sauf pour les variations où les instruments rentrent les uns après les autres : dans ce cas je liste les instruments par ordre d'entrée.

433 Dans cette variation la guitare répète une note déjà énoncée par la basse (degré 8).

434 Passage « martelé » : unisson général comprenant aussi la batterie.

			basse.
11	12 à 16	Tuilage en ce qui concerne la première moitié de la série ; la deuxième moitié est énoncée par la clarinette seule sous la forme d'une mini-cadence avec des trémolos ⁴³⁵ .	Clarinette, violon, guitare, basse.
12	17	Homorythmie, rétrograde ⁴³⁶ .	Guitare et basse.
12a	17	Homorythmie, rétrograde ⁴³⁷ .	Guitare et basse.
13	17 et 18	Homorythmie, rétrograde ⁴³⁸ .	Guitare et basse.
14	18	Homorythmie, rétrograde.	Guitare et basse.
15	18 et 19	Homorythmie partielle, rétrograde.	Guitare et basse.
16	19	Tuilage, rétrograde.	Basse et guitare.
17	19 et 20	Homorythmie, partiellement rétrograde ⁴³⁹ .	Guitare et basse.
18	23 et 24	Homorythmie, rétrograde ⁴⁴⁰ .	Clarinette et basse.
19	26	Homorythmie, rétrograde ⁴⁴¹ .	Violon, clarinette, basse.
20	27 à 30	Série originelle, jouée en homorythmie, répétée avec des variations rythmiques. Le motif des mesures 27-28 est répété, avec des variations rythmiques, dans les deux mesures suivantes.	Tutti ⁴⁴² .

Tableau 5. Synthèse des variations de la série B dans la section a de *Le lucciole*.

Les variations décrites dans le tableau 5 peuvent être regroupées à leur tour en six groupes, caractérisés par l'instrumentation et le type de variation :

1. Variations 1-2 (de 0:00 à 0:17) : instruments solistes ; série originelle et rétrograde ;

435 Les variations 7-11 se superposent les unes avec les autres : chacune commence avant que la précédente soit terminée (voir figure 42).

436 La direction des intervalles mélodiques de la série originelle n'est pas respectée de manière stricte.

437 Répétition de la variation précédente, avec des variations rythmiques.

438 Variation similaire aux deux précédentes, mais les deux instruments ont échangés leurs demi-séries respectives.

439 En considérant la série originelle, chacun des deux instruments joue les degrés qui lui sont assignés dans le sens rétrograde, mais la superposition des deux phrases fait que certains degrés ne respectent pas l'ordre imposé par la série elle-même. Les variations 16 et 17 se superposent les unes avec les autres. Pendant les variations 12-17 le violoncelle (accompagné à l'unisson par la batterie) joue le passage qui sera repris en tutti aux mesures 27-28 (variation 20). Comme je l'ai illustré plus haut, dans la partition il n'y a pas de partie de violoncelle (dans ce passage ou ailleurs) : elle a été rajoutée vraisemblablement en phase d'arrangement ou de production de l'album, suite à l'inclusion de Georgina Born. Par contre, la partie de batterie de ces mesures correspond à celle des mesures 27-28 : l'idée d'une anticipation de la variation 20 était donc antécédente l'arrivée de Georgina Born.

440 La variation commence sur le degré 10 de la série et est répétée trois fois. Il y a un décalage d'une triple croche entre la demi-série de la clarinette et celle de la basse ; la variation s'arrête cependant sur un unisson rythmique entre les deux instruments (la basse ne complète pas la troisième répétition de la série). Pendant la variation le violoncelle (accompagné à l'unisson par la batterie) joue le passage qui sera repris en tutti aux mesures 27-28 (variation 20).

441 Seule variation où la série n'est pas jouée en entier.

442 La batterie joue à l'unisson avec les autres instruments en rajoutant la grosse caisse sur toutes les croches, sauf sur les deux derniers temps de la mesure 29.

2. Variations 3-5 (de 0:18 à 0:37) : duo violon-clarinette (la basse ne joue qu'une note) ; unisson rythmique presque constant entre les deux instruments, chacun jouant avec une moitié des notes de la série (voir figure 41) ; la guitare et la basse jouent aussi en duo, simultanément à ces variations, mais en utilisant le matériau modal de la gamme A ;

Figure 41. *Le lucciole*. Variations 3-5 (mesures 5-9).

3. Variations 6-11 (de 0:38 à 1:03) : tutti ; les mesures 10 et 11 constituent le passage le plus contrapuntique parmi les variations, avec un tuilage très dense des différentes lignes instrumentales (chacune avec sa propre articulation rythmique, voir figure 42) : ce tuilage mène (par un accroissement de la densité rythmique et de l'intensité) à un passage (mesures 12-15, à partir de 0:48) où le tutti devient homorythmique et martelé, avant que la tension se calme avec la brève cadence de clarinette ;

Violon

Clarinette

Guitare Électrique

Basse

Variation 6

Variation 7

Variation 8

1 6 1 12

7 9 11 12 3 4 6 7 9 11 1 2

2 3 4 5 8 3 10 2 8 10

5 5

Variation 9

etc.

3 2

3 (4) 6

5 7 8 9 11 12 2 7 8 9 10 11

3

8 1 3 4 12

Figure 42. *Le luciole*. Variations 6-9 (mesures 10-12).

4. Variations 12-17 (de 1:04 à 1:19) : double duo (guitare-basse et violoncelle-batterie) annoncé par un break de batterie (mesures 15-16) ; le violoncelle anticipe la variation 20, alors que pour la guitare et la basse la technique de composition rappelle les variations du deuxième groupe, avec une prédominance du rétrograde (voir figure 43) ;

The image displays a musical score for the piece 'Le luciole', specifically variations 12 through 17. The score is arranged in a system with four staves: Guitare (top), Basse, Violoncelle, and Batterie (bottom). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into sections labeled 'Variation 12', 'Variation 12a', 'Variation 13', 'Variation 14', 'Variation 15', 'Variation 16', and 'Variation 17'. The Guitare and Basse parts include extensive fretboard diagrams with fingerings indicated by numbers 1-4. The Violoncelle part includes fingerings 1-12. The Batterie part shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests. Vertical red and blue lines mark specific measures within the score. A measure number '22' is visible at the beginning of the second system.

Figure 43. *Le luciole*. Variations 12-17 (mesures 17-20).

5. Variations 18 et 19 (de 1:27 à 1:41) : la première en duo, la deuxième en trio ; la technique compositionnelle du précédent groupe de variations est mise en place ici. Pendant la variation 18 la batterie joue encore une fois ce qui se révélera être

l'accompagnement de la variation 20, en l'anticipant ne serait-ce que du point de vue rythmique. Ce passage est précédé et suivi par des « parenthèses » qui brisent l'architecture dodécaphonique de la section (voir chapitre 7.5.1.2.1.2) ;

6. Variation 20 (de 1:42 à 2:00) : cette variation a un rôle privilégié dans le morceau. En effet, elle est la dernière variation de la section a (la seule section du morceau construite majoritairement selon la méthode sérielle) dont elle constitue le point culminant (d'autant plus qu'elle est anticipée à deux reprises au cours de la section elle-même) ; elle sera reprise avant le « couplet » 3 dans la section c, ce qui crée un sens de circularité et de clôture formelle. Aux mesures 27-28, le fait que la série soit jouée à l'unisson par tous les instruments et qu'elle soit répétée (mais sur un schéma rythmique indépendant des douze hauteurs, ce qui produit un décalage rythmique dans la répétition de la série), produit un véritable motif mélodique, qui — en tant que tel — se prête à être reconnu comme « iconique » et donc à être répété ⁴⁴³.

En général, tout au long de la section a, la méthode sérielle est appliquée uniquement aux hauteurs : il ne s'agit pas de sérialisme intégral. Du point de vue rythmique, on remarque sans doute un nombre assez important de cellules différentes, correspondent clairement à un désir de diversification rythmique, même si certaines de ces cellules sont utilisées à plusieurs reprises (je pense par exemple aux motifs en unisson articulés sur des successions de deux triples croches « saccadées », suivies par des silences ⁴⁴⁴). En outre, plusieurs phrases des différents instruments s'articulent entre deux ou plusieurs variations de la série (cela est particulièrement évident dans les variations 6-11), ce qui démontre une volonté de privilégier l'articulation mélodico-rythmique des instruments individuels plutôt que l'orthodoxie du sérialisme intégral.

En ce qui concerne les nuances et le phrasé l'on peut se rendre compte des spécificités liées au fait de jouer une musique de ce type (beaucoup plus proche de l'avant-garde savante que du rock du point de vue de l'écriture). Toutefois, les quelques nuances et articulations du phrasé indiquées sur la partition ne sont pas respectées à la lettre : cela est dû, d'une part, aux contraintes des instruments amplifiés et à un type de mixage issu de la tradition rock (deux aspects qui « aplatissent » la variété des nuances typique de la musique classique acoustique), d'autre part au *background* rock d'au moins une partie des musiciens du groupe (je pense

443 L'unisson général, l'uniformité au niveau de la nuance et le caractère presque martial dû aux figurations rythmiques et à l'accompagnement de la batterie sous forme de « marche », me font penser à des traitements similaires des mélodies (et de l'orchestration) chez Zappa (par exemple le thème dans *The Purple Lagoon/Approximate*, dans *Zappa in New York*, 1976, de 0:17 à 1:16) ou dans certains passages instrumentaux de plusieurs groupes de rock progressif (par exemple l'interlude entre 4:40 et 5:20 de *21st Century Schizoid Man*, dans *In the Court of the Crimson King* de King Crimson, 1969).

444 Mesures 5,9, 12-13, 18.

notamment à Martini et Garau, respectivement bassiste et batteur).

7.5.1.2.1.2 « Parenthèses »

Avant et après la variation 18 (respectivement aux mesures 20-22 et 24-26) deux courts passages abandonnent momentanément la technique dodécaphonique : le premier passage (de 1:19 à 1:26) est une phrase polytonale où le saxophone alto et la clarinette jouent en tonalité de *fa* majeur, la guitare joue en *la* majeur, et la basse accompagne avec les notes *mi* et *la*, qui — en relation aux lignes mélodiques des autres instruments — peuvent fonctionner avec l'une et l'autre des tonalités (voir figure 44). Le deuxième passage (de 1:34 à 1:39) est une phrase en *do #* mineur jouée par la clarinette accompagné par le violoncelle (sauf pour le final, en tutti).

20 phrase en *fa* majeur

Sax a.

Clarinette

phrase en *la* majeur

Guitare

accompagnement pouvant fonctionner soit en *fa* majeur soit en *la* majeur

Basse

fa majeur : VII _____ III 3
la majeur : V _____ I _____

Figure 44. *Le luciole*. « Parenthèse » polytonale des mesures 20-22.

Ces deux « parenthèses » se caractérisent stylistiquement comme des petits pastiches faisant allusion à l'idiome classique-romantique (harmonie fondée sur le rapport dominante-tonique, sens classique-occidental des appuis rythmiques, figurations « classiques » des appoggiatures, des notes de passage, des anticipations, etc.). Par contre, le fait d'inclure ces « parenthèses » dans un contexte qui s'oriente beaucoup plus vers l'avant-garde du vingtième siècle (les développements dodécaphoniques) montre que l'intérêt de Fabbri est ici de travailler justement sur le décalage stylistique, ou bien sur l'allusion à des clichés musicaux du passé : en cela, ces passages me font penser à *Petrouchka* de Stravinsky ou bien aux pastiches de Zimmermann, de Berio ou de Zappa. Si l'on pense au contenu des paroles, il est du moins plausible que ces allusions à une musique du passé puissent être interprétées comme un équivalent des vers de lumière décrits par Pasolini : quelque chose de fascinant mais irrémédiablement perdu.

7.5.1.2.1.3 La partie de batterie

Il me semble opportun, avant de conclure l'analyse de la section a, de rajouter quelques considérations sur la partie de batterie. Quand elle joue dans cette section, la batterie a le rôle de souligner les phrases d'un ou de plusieurs des autres instruments, avec des unissons rythmiques distribués sur le set⁴⁴⁵. Seuls deux passages constituent des exceptions à cette

⁴⁴⁵ Cette considération est valable à la lumière de l'enregistrement plus qu'en observant la partition : en effet, ce n'est que dans l'enregistrement que la batterie, dans les mesures 17-20 et 23-24, joue à l'unisson avec un autre instrument, dans ce cas le violoncelle, en anticipant la phrase des mesures 27-28. Dans la partition, la partie

« règle » : le break soliste des mesures 15 et 16 et les mesures de 1 à 5, où les interventions de la batterie sont non seulement des unissons mais aussi des réponses aux incises des autres instruments. En ce qui concerne ces premières mesures du morceau, cette articulation de la partie de batterie peut être expliquée par la nature de cet incipit lui-même : les matériaux musicaux, de même que les différents instruments, « rentrent sur scène » les uns après les autres et « font connaissance » entre eux.

Par ailleurs, il faudra remarquer que le jeu de Garau, quoique respectueux des articulations rythmiques écrites sur la partition, est très libre en ce qui concerne la distribution de ces articulations elles-mêmes sur le set (notamment en ce qui concerne les peaux : ce qui sur la partition est assigné aux toms parfois est joué sur la caisse claire, ou vice-versa) : cela pourrait être le résultat des choix expressifs du batteur lui-même, ou bien des décisions prises collectivement lors des répétitions et de la production, ou encore on pourrait penser que les articulations écrites par Fabbri doivent être interprétées à la lettre du point de vue du rythme, mais qu'elles ne donnent qu'une simple « suggestion » en ce qui concerne le type de *voicing* sur le set.

7.5.1.2.2 Section b : « Couplets » et canon (de 2:00 à 4:57)

Si la première section du morceau est caractérisée surtout par l'utilisation de la série B, les « couplets » 1 et 2 ainsi que le canon qui les suivent sont essentiellement construits à partir de la gamme A. L'orchestration des « couplets » et leur organisation formelle crée une tension (harmonique, d'intensité, rythmique) qui augmente de manière linéaire au cours de la section, jusqu'à un point de saturation (mesure 69) ; ensuite, les cinq mesures du canon re-débutent sur une atmosphère plus apaisée pour reproduire — cette fois sur une durée plus réduite — le même parcours du « repos » à la tension surchargée, tension qui sera résolue par le « refrain » avec son caractère presque triomphal.

7.5.1.2.2.1 « Couplets » 1 et 2

de batterie pour ces mesures est (rythmiquement) la même que l'on entend dans l'enregistrement, mais elle ne résulte pas exactement à l'unisson avec les autres instruments.

Le premier « couplet » (mesures 32-39, de 2:00 à 3:26 dans l'enregistrement), s'installe sur une pédale de *la* jouée par les différents instruments : cette note constitue aussi l'arrivé du tutti à la fin de la section a ; il y a donc un fort lien entre les deux sections, un rapport de question-réponse, d'antécédent-conséquent. La pédale est jouée par les différents instruments (avec des entrées décalées créant des « vagues » sonores) ; elle crée un bourdon qui suspend la perception distincte de la pulsation (très claire dans les dernières mesures de la section a ⁴⁴⁶) : sur ce bourdon s'installent les vers chantés par Umberto Fiori. La mélodie vocale, prive de mélismes, est construite sur un registre assez étendu (une douzième, du *fa* # 1 au *do* 3, voir figure 45), et alterne des passages en degrés conjoints à d'autres avec des sauts assez importants (quintes, sixtes) ; le chant de Fiori est assez rubato, avec de nombreuses libertés par rapport aux rythmes notés sur la partition ⁴⁴⁷.

446 La batterie n'intervient ici qu'avec des roulements de cymbales : elle ajoute donc une couleur instrumentale mais elle n'a pas un véritable rôle rythmique.

447 Un autre détail de la partition qui n'est pas respecté est la doublure au violon de la ligne vocale, absente dans l'enregistrement.

36

Le luc-cio - le___ pre-sen-ze in-ter-mit-ten - ti tra i mo-nu men ti e i ma
 - ri e gli ster - ra - ti lu - na - ri___

Figure 45. *Le lucciole*. Mélodie vocale des mesures 36-39 (2:20-2:33).

Ce premier « couplet » donne une sensation de calme après la frénésie des mesures 27-30 et, en général, après la densité de la section a : l'intensité est réduite, le chant est intime, le tempo est presque aboli. Le matériau harmonique, lui aussi, aide à créer ce type d'atmosphère ; en effet, ces mesures constituent le seul passage du morceau qu'on peut véritablement considérer comme appartenant au contexte modal de *la* mineur (mélodique), notamment à cause du bourdon instrumental. Cependant, il faut aussi préciser que la mélodie vocale, quoique articulée sur les notes de ce mode, crée des moments de tension avec le bourdon : au-delà de la première phrase (qui commence et se termine sur *la*), les notes conclusives des autres phrases (respectivement *si*, *do* et *fa* \sharp) créent une impression de suspension harmonique ⁴⁴⁸.

Avant de passer au deuxième « couplet » proprement dit (c'est-à-dire au moment où la voix chante la partie suivante des paroles) un passage instrumental de raccord est inséré. Il s'agit de quatre phrases jouées par le violoncelle et la clarinette sur un bourdon de guitare et de basse ⁴⁴⁹ : la présence du bourdon et le type d'articulation des lignes mélodiques, très proches des phrases vocales du premier « couplet », représentent un trait d'union marqué avec ce dernier. Toutefois, ici le discours musical commence à devenir plus dense, ou au moins plus « ouvert » et structuré. Le bourdon n'est plus sur une seule note mais sur la quinte *ré-la* (les deux notes étant jouées respectivement par la basse et la guitare) : cela crée un contexte harmonique plus ambigu que celui du « couplet » 1 (peut-on considérer ce passage encore en *la* mineur ? Ou alors s'agit-il d'un mode de *ré* lydien avec la septième abaissée ?).

En outre, du point de vue rythmique la pulsation se fait plus perceptible, surtout dans les dernières phrases mélodiques et par le fait que le bourdon est marqué par des accents à l'unisson de la guitare et de la basse. L'intensité généralement plus forte que dans les mesures précédentes, ainsi que le grand ambitus couvert par les profils mélodiques, contribuent à ce

448 Je considère ici comme phrases les quatre lignes de la mélodie vocale qui correspondent aux vers 1, 2, 3 et 4-6.

449 Les premières deux phrases sont jouées par le violoncelle, la troisième par la clarinette et la quatrième par les deux instruments ensemble. Il faut remarquer que cette partie avait été écrite à l'origine pour un violon (remplacé par le violoncelle) et une flûte (qui devait être jouée par Schiavone lui-même).

sens d'ouverture après le « couplet » 1 est son caractère intime. Cette section instrumentale termine sur un crescendo du bourdon (réalisé grâce à un segment de bande enregistrée mis à l'envers, de sorte que l'intensité des accents de la guitare et de la basse augmente progressivement ⁴⁵⁰).

Le « couplet » 2 est divisé en deux parties différenciées de manière nette en ce qui concerne l'arrangement. La partie du « couplet » des mesures 53-59 (correspondant au texte *Il senso dei riti schiantati / nell'atrio della casa popolare / si può seppellire o studiare. / Per rabbia lo puoi pregare / intatto.*) est celle qui se rapproche le plus de l'écriture dodécaphonique de la section a. En effet, la mélodie vocale (doublée par la guitare et par le violoncelle) utilise la gamme A en tant que véritable série incomplète, ou — encore mieux — comme un motif résultant d'une « extraction de notes » à partir de la série B. Les notes de ce motif sont celles de la gamme A, mais leur ordre n'est pas que celui que l'on retrouve pour la première fois à la mesure 1 : au contraire, cet ordre dérive de l'« extraction » des degrés de la gamme A à partir de la série B (voir figure 46). La voix chante en faisant des « allers-retours » entre la forme originelle et le rétrograde de ce motif.



Figure 46. *Le lucciole*. Motif à partir duquel est construite la mélodie vocale de la première partie du « couplet » 2 (portée d'en bas) : ce motif est « extrait » de la série B (portée d'en haut).

Les cinq notes de la série B qui ne sont pas utilisées par la mélodie vocale (*réb, mib, sol, sib, fa*) sont répétées en ostinato (quintolets de croches) par le violon et la clarinette : cet ostinato est superposé à la mélodie vocale (voir figure 47), en assurant de cette manière la saturation chromatique du passage ainsi que son caractère polyrythmique (la mélodie vocale alterne des passages en division binaire à d'autres qui sont ternaires, ce qui contraste avec les quintolets mentionnés ; la batterie rajoute des interventions vraisemblablement improvisées ⁴⁵¹, contribuant à assurer une allure boiteuse au passage).

450 Il est possible d'entendre le début du passage à l'envers à 3:17.

451 Aucune indication concernant la batterie n'est fournie dans la partition pour ce passage ; dans l'enregistrement on entend quelques coups très secs de cymbales et de cloche de vache, sans un rapport rythmique défini avec les autres instruments. Je crois que l'aléa de l'improvisation libre a été recherché ici pour souligner la nature « instable » du passage.

54

Violon + Clarinette

Voix

Il sen-so dei ri-ti schian-ta-ti nel -l'a-trio del-la ca - sa po-po - la - re etc.

Figure 47. *Le lucciole*. Extrait de la première partie du « couplet » 2 de (de 3:27 à 3:35). Les chiffres en bas des notes font référence à leur emplacement dans la série B ; les flèches indiquent si l'ordre des notes est celui de la forme originelle de la série ou du rétrograde.

La deuxième partie du « couplet » 2 est introduite par une incise (mesures 59-61) qui réétablit tout de suite et dans une nuance *forte* la cohésion entre les parties instrumentales qui avait caractérisé le couplet 1 : la guitare et la basse reprennent leur rôle de bourdon (cette fois sur *sol #*), le violon et la clarinette jouent des courts profils mélodiques⁴⁵² (le violon doublant la clarinette à la tierce), le violoncelle double la mélodie vocale (chantée en tierces parallèles par Fiori et Fabbri), et la batterie joue un rythme de marche à la caisse claire sur un ostinato de croches à la grosse caisse⁴⁵³. Ce passage, grâce au jeu martial de la batterie et aux unissons des voix et des parties instrumentales, ne laisse plus de place aux ambiguïtés rythmiques.

Les mélodies vocales de cette courte partie utilisent la gamme A, même si, là aussi, il est difficile d'identifier un centre modal, le *sol #* du bourdon créant une sensation d'obsession plutôt que d'apaisement harmonique. Ces mélodies procèdent toutes par degré conjoint en direction descendante ; les incisives instrumentales sont aussi construites à partir de la gamme A (sauf pour la partie de clarinette des mesures 67-69, qui crée le total chromatique en rajoutant encore un fois les degrés 1, 2, 5, 6 et 10 de la série B) et elles répondent aux différentes phrases des voix. L'intensité de cette section, produite par le tutti, sa rythmique martiale ainsi que le fait qu'elle se termine sur un passage chromatiquement saturé, assure la linéarité de la direction musicale développée à partir du premier « couplet » : la tension a donc augmenté progressivement au cours de trente-huit mesures.

452 Le premier de ces profils anticipe les premières notes du canon qui sera joué quelques instants plus tard.

453 La partie de la batterie dans cette « marche » reproduit en boucle le rythme de la mesure 27 (variation 20 de la série B).

7.5.1.2.2.2 Canon

Comme je l'ai déjà écrit, le canon des mesures 70-74 répète le même parcours de « surcharge » que je viens de décrire ; en revanche, dans ce cas les outils mis en place pour créer cette surcharge sont le volume sonore et la densité rythmique intensifiés, mais pas la saturation chromatique (le passage étant entièrement construit avec les notes de la gamme A). À la fin du canon la tension accumulée se résout sur le refrain.

Le canon (en 6/4) prévoit des imitations à l'unisson ou à l'octave, jouées par les différents instruments rentrant les uns après les autres ⁴⁵⁴. Le motif faisant l'objet de l'imitation a un caractère rythmique et mélodique différent à chaque mesure, ce qui crée cinq incises juxtaposées et tout à fait différentes les unes des autres : la superposition des différentes lignes instrumentales se traduit donc rapidement en une intensification de la densité rythmique et polyphonique où il devient très difficile d'isoler des points de repère harmoniques (voir figure 48) ; cependant, la « confusion » est interrompue par l'unisson de la mesure 75, annonçant le début de la section c.

The image shows a musical score for six instruments: Clarinette, Violon, Violoncelle, Guitare, Basse, and Batterie. The score is for measure 74, which is the final measure of a canon. The time signature is 6/4. The Clarinette part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violon and Violoncelle parts also start with a treble clef and a key signature of one sharp. The Guitare and Basse parts start with a treble clef and a key signature of one sharp. The Batterie part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The score is characterized by complex rhythmic patterns and polyphony across the instruments. The Batterie part features a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The other instruments play various rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes. The score is marked with '74' at the beginning and '75' at the end, indicating the transition to the next section.

Figure 48. *Le lucciole*. La dernière mesure du canon (de 4:48 à 4:53).

* * *

Les « couplets » 1 et 2 et le canon, même s'ils sont plus faciles à retenir que la section a, ne font pas penser à une écriture et à une conception plus rock. En effet, si la section b sonne relativement moins « compliquée » que la précédente, c'est surtout parce qu'elle est structurée

⁴⁵⁴ L'ordre des entrées est le suivant : clarinette, violon, violoncelle, basse, guitare plus batterie (jouant en unisson rythmique avec la guitare). Dans la partition l'orchestration et l'entrée des instruments est prévue de manière différente : violon, clarinette, vibraphone (théoriquement joué par Fabbri), basse, batterie (jouant un roulement en crescendo sur la mesure 74).

en blocs clairement séparés (grâce à des changements nets d'arrangement et d'outils compositionnels mis en place), et aussi parce qu'elle utilise majoritairement une gamme qui, bien que non liée de façon définie à un centre tonal, est en tout cas plus simple à retenir que douze hauteurs traitées selon la méthode sérielle. Cela dit, les techniques de composition mises en place ne sont pas issues de la tradition du rock.

Dans la section b, l'auditeur est mené à travers un parcours, une théorie de « tableaux » musicaux juxtaposés et qui se mettent en valeur les uns avec les autres. Aucun de ces tableaux n'a le caractère « affirmatif » qui sera propre au « refrain » : l'intérêt sera donc de traverser cette section en accumulant une série d'« interrogations » musicales, qui obtiendront une « réponse » dans la section suivante.

7.5.2.1.3 Sextion c : « Refrain », récapitulations et coda (de 4:57 à 7:33)

À l'exception de la récapitulation des mesures 86-95, qui reprend des matériaux présentés dans la première partie du morceau, la section c est occupée par un thème de dix mesures, celui du « refrain », répété ensuite deux fois (coda) par les instruments sans les voix. Ce thème (qui réinstalle une métrique en 4/4 après le 6/4 du canon) représente le moment du morceau le plus proche du rock au sens traditionnel, pour des raisons liées à l'orchestration, aux modes de jeu et à l'écriture harmonique. L'ensemble de ces composantes, ainsi que le fait que ce thème soit répété trois fois en tout, nous autorise à le considérer comme une sorte de « refrain » : pour la manière dont il est composé, il est sans doute le passage du morceau le plus facile à mémoriser.

Du point de vue de l'orchestration on retrouve dans ce « refrain » le modèle — typique du rock — où la ligne vocale (ici deux voix en tierces parallèles et doublées par le violon, la clarinette et le violoncelle) est soutenue harmoniquement par un instrument qui articule les fréquences graves (la basse) ainsi que par un instrument qui s'occupe des fréquences médianes (la guitare, qui plaque les accords) ; la batterie assure la pulsation en jouant un ordinaire *standard rock beat*.

Au niveau des modes de jeu l'on ne retrouve plus les contrastes, entre les approches rock et les approches classiques, qui avaient caractérisé les sections précédentes : les instruments proprement rock continuent de jouer « à leur manière » (cela vaut aussi pour les voix), alors que les instruments « classiques » ne jouent que la mélodie, d'une manière pas vraiment typée du point de vue stylistique (autrement dit : ils se limitent à jouer la partie notée selon une articulation assez *legato* et avec une nuance *forte* homogène).

En ce qui concerne l'harmonie, le « refrain » et la coda constituent les seuls passages du

morceau où il est envisageable de parler de musique tonale (au sens d'une tonalité élargie). En effet, si la mélodie vocale par tierces parallèles semble procéder de manière assez libre (tout en utilisant toujours les notes de la gamme A), de son côté la guitare et la basse réalisent un accompagnement qui, en commençant par une certaine ambiguïté tonale, à partir de la mesure 81 est assez clairement en *mi* (plus précisément, il s'agit du mode de *mi* mixolydien avec la sixte abaissée, voir figure 49). Confirmant cette interprétation, la coda (une version instrumentale du refrain avec deux mesures ajoutées) prévoit une arrivée tout à fait « affirmative » sur l'accord de mi majeur.

76

superposition de quintes

Guitare

Basse

Ambiguïté tonale → (E⁹ ? Bm¹³ ?) Bm⁷

E⁹? Bm¹³?) Am IV E I Am(add9) IV E I Bm⁷ V C⁷(b⁹) VI

Figure 49. *Le lucciole*. Grille harmonique du « refrain ».

Le « refrain » est coupé, après la mesure 85, par l'entrée improvisée du motif de deux mesures présenté pour la première fois aux mesures 27 et 28 et repris ici sous la forme d'une récapitulation répétée quatre fois (en diminuendo, de 5:30 à 5:58) : lors de la dernière répétition, les instruments ne jouent pas tout le motif, mais ils s'arrêtent sur un trille de *si* qui devient une pédale pour le « couplet » 3, lui aussi une récapitulation.

Ce « couplet » (de 5:59 à 6:18) reprend en effet l'articulation du premier « couplet » : il s'agit de trois phrases de la voix (doublée par le violoncelle sur l'enregistrement), installées sur une pédale jouée par les autres instruments (le trille sur la note *si*, alors que la batterie joue un roulement sur un des toms ⁴⁵⁵). La première phrase de la voix (*Da quando ha avuto l'incidente*) correspond, en termes de notes et de rythme, à la toute première du morceau (*La doppia infanzia è appena ieri*). Une liaison est créée aussi avec la coda instrumentale (thème

⁴⁵⁵ Encore une fois on se retrouve dans une situation d'ambiguïté harmonique : faudra-t-il considérer la pédale comme un premier degré et donc attribuer le passage au mode de *si* dorien (avec la seconde mineure) ? Ou alors les notes de la gamme A ne sont qu'une couleur et il ne faut pas chercher des schémas d'appartenance modale ou tonale particuliers ?

du « refrain ») : la dernière phrase de la voix se termine sur les quatre croches *ré – si – mi – si* (*quasi niente*), qui sont tout de suite reprises par la basse (en noires) afin d'installer l'ostinato d'accompagnement pour la coda ⁴⁵⁶.

On remarque donc, pour ce troisième « couplet », une volonté de le lier de manière conséquente avec le matériau qui le précède et celui qui le suit. En général, le diminuendo qui a lieu à partir de la mesure 86 (récapitulation des mesures 27-28) et le caractère calme du « couplet » 3 préparent le véritable « triomphe » de la coda, où le thème du « refrain » est répété deux fois et se termine sur un grand élargissement du registre (montée des instruments mélodiques, descente de la basse) et sur un accord parfait (mi majeur).

7.5.1.3 Conclusions sur le morceau dans son ensemble

L'aspect le plus frappant de *Le lucciole* du point de vue musical est sans doute sa discontinuité, sa nature fragmentaire. Au cours de mon analyse j'ai isolé trois grandes sections, qui correspondent à trois fonctions expressives différentes et qui se distinguent par l'exploitation de trois approches compositionnelles distinctes : une introduction instrumentale, assez longue, essentiellement écrite selon la méthode dodécaphonique ; des « couplets » de caractère narratif où prévaut l'écriture modale ; une partie conclusive marquée par la présence d'un thème sur une structure plus proche de la tonalité traditionnelle et du rock, qui fait penser à une sorte de « refrain » (pour sa relative immédiateté mélodique et par le fait qu'elle soit répétée). J'ai pu observer que, même à l'intérieur des sections individuelles, le discours musical est très fragmenté : par une série de parenthèses, d'anticipations des matériaux à développer ou de réminiscences des sections précédentes.

En ce qui concerne les techniques de composition mises en œuvre, j'ai eu l'occasion d'en souligner la variété : du point de vue de l'harmonie, le morceau présente des parties écrites selon la méthode dodécaphonique, plusieurs passages modaux (tous construits à partir de la gamme A mais souvent ambigus en ce qui concerne leur « tonique »), des passages tonals et même une petite incise polytonale. En moins de huit minutes, *Le lucciole* fait un véritable étalage de stratégies d'écriture différentes : un mélange de polyphonie homorythmique et de contrepoint construit par des lignes mélodiques superposées (notamment dans la première

456 L'ostinato de basse rentre en crescendo à partir de la mesure 96, avant que le thème du « refrain » soit repris à la mesure 97 ; la partition indique que la basse doit répéter la mesure 96 *ad libitum* jusqu'à l'entrée de la batterie. Dans l'enregistrement la mesure n'est répétée que deux fois et comprend une petite improvisation libre des autres instruments : il est curieux de remarquer que dans ce passage (6:13-6:19) on entend aussi des notes d'orgue (joué par Leddi), un instrument qui n'est utilisé qu'à ce moment dans tout le morceau.

section), des mélodies sur pédale, un canon, un thème plus proche du rock. Les instruments passent rapidement du rôle d'accompagnateurs à celui de solistes, ou alors ils se retrouvent en sous-groupes (duos, trios) dialoguant les uns avec les autres.

On remarque une volonté de varier constamment la structure du morceau, quitte à en sacrifier le caractère linéaire. Plusieurs éléments semblent ne pas avoir un rôle organique dans la structure du morceau : le canon de la section b ainsi que toutes les variations de la série B (sauf la dernière) dans la première section ne fournissent aucun matériau qui serait repris à un autre moment du morceau. Bien-sûr, les passages cités contribuent à créer un certain paysage sonore ou bien à orienter la direction dramatique et expressive du discours musical ; cependant, je crois qu'ils reflètent aussi (voire surtout) un esprit ludique manifesté ici par Fabbri, qui veut « jouer » librement avec les matériaux et les techniques à sa disposition. Le « jeu » devient donc prioritaire par rapport aux préoccupations de cohérence organique du morceau dans son ensemble.

Cette affirmation est confirmée par le fait que la juxtaposition des différents « tableaux », sections et motifs prévaut largement sur leur développement et sur le développement des transitions entre un élément et l'autre de la structure. En décrivant la gamme A et la série B j'ai isolé les axes mélodico-harmoniques constituant une sorte de double fil rouge qui traverse le morceau ; cependant, au-delà de l'analyse sur la partition, l'élément que l'on retient à l'écoute est sans doute la diversification des moments successifs (en termes d'arrangement, d'orchestration, de rythme, d'« atmosphère » générale) et non pas le fait qu'une certaine gamme est utilisée pendant la plus grande partie du morceau lui-même. En outre, même quand un élément est repris, il s'agit de rappels assez littéraux et non pas de développements de ses matériaux, ce qui contribue à rapprocher *Le lucciole* d'une forme de *patchwork*.

L'approche ludique mise en œuvre par Fabbri peut être observée aussi en l'absence de rigueur formelle vis-à-vis des différentes techniques utilisées. Il est évident que l'intérêt du compositeur n'était pas d'écrire un morceau strictement dodécaphonique, ou strictement modal, ou de musique de chambre, ou de rock ; au contraire, Fabbri sélectionne librement, à partir de ces « ingrédients », ceux dont il peut profiter pour ses finalités expressives. C'est pour cette raison, d'ailleurs, qu'à plusieurs reprises les différentes techniques ne sont pas simplement juxtaposées, mais elles se superposent : il n'est pas question pour lui de respecter telle ou telle orthodoxie stylistique.

De son côté, le rapport entre les paroles et la musique ne peut justifier que partiellement les différents matériaux musicaux du morceau, en confirmant mon hypothèse pour laquelle Fabbri a composé en suivant un esprit ludique plutôt que de manière descriptive ou en tout cas

systématique. En effet, la seule véritable correspondance entre les paroles et la musique peut être perçue à mon avis dans le contraste entre le caractère « interrogatif » des « couplets » d'une part, et le caractère « affirmatif » du « refrain » d'autre part.

Les paroles des « couplets » nous présentent des images différenciées et assez hermétiques : ces images soulèvent des questions, évoquent des doutes. En revanche, les paroles du « refrain » ébauchent le début d'une argumentation, d'une réponse. Cette « réponse » est coupé de manière abrupte après les mots « *e che il futuro* ». À ce geste poétique correspond le geste musical de couper le thème du « refrain » avec la reprise du motif de la variation 20 : il s'agit du seul endroit du morceau qui présente une relation mimétique indéniable entre paroles et musique.

Au-delà de cette correspondance, il est difficile de rendre compte des autres parties du morceau, notamment de toute la première section, du point de vue du rapport entre les paroles et la musique. Je ne peux que faire des hypothèses : le choix de la méthode dodécaphonique reflète-t-il une volonté de correspondre à la nature cryptique et énigmatique des paroles, par un système qui abolit les points de repère harmoniques ? C'est une explication possible, mais approximative. Les incises des mesures 20-22 et 24-26, faisant allusion de manière parodique à la musique « classique », représentent-elles les vers luisants dans la signification que leur attribuait Pasolini ? Cela pourrait être une interprétation intéressante, mais elle reste arbitraire.

J'ai effectué mon analyse de *Le lucciole* en me basant largement sur le manuscrit de la partition, dont une copie m'a été fournie par Franco Fabbri lui-même (voir annexes 9). Le fait de travailler sur partition m'a semblé être un choix opportun tout d'abord parce que cette partition a été utilisée par les musiciens de Stormy Six eux-mêmes pour apprendre et répéter le morceau : la partition n'a pas été réalisée *a posteriori* (par exemple comme transcription de l'enregistrement) mais elle a été centrale dans la genèse du morceau.

Mon but était de déterminer les coordonnées stylistiques du morceau dans le cadre du rock expérimental, c'est à dire de vérifier de quelle manière ce morceau mélange des composantes idiomatiques du rock avec des composantes qui appartiennent plutôt à d'autres répertoires. J'ai pu remarquer qu'une bonne partie du morceau a été composée sur la base de procédés issus de la méthode dodécaphonique, une méthode qui — en tant que telle — est profondément liée à l'outil de la notation musicale. Cela aussi justifie le fait de recourir à la partition dans le cadre analytique : le morceau a été conçu par Fabbri *grâce* à l'outil de la notation.

En même temps, plusieurs éléments rock contribuent de manière importante à créer l'identité du morceau. J'ai essayé de présenter tout ce qui n'est pas noté sur la partition et qui a été réalisé à travers le travail collectif du groupe, par exemple les différences entre

l'arrangement de la version enregistrée et la partition (substitutions d'instruments, doublures ou rajouts de parties pour laisser la place au violoncelle de Georgina Born, pas prévu dans la composition originelle), ainsi que certains effets obtenus à travers la production en studio. Cela a pu être fait grâce à une analyse de l'enregistrement.

Le morceau en tant que tel existe donc grâce à une combinaison de notation musicale et de travail collectif d'apprentissage et de production, des aspects qui représentent les deux « âmes » (savante et rock) du morceau, interagissant l'une avec l'autre. Il est intéressant à cet égard d'observer l'indication que Fabbri note dans la partie de batterie au début de la coda (mesure 97) : « *vai come sai* », littéralement « vas-y comme tu sais le faire ». Cette indication dénote au moins deux faits importants : tout d'abord la conscience de Fabbri de ses outils de travail (il sait qu'il n'est pas nécessaire de noter une partie de batterie basée sur des modes de jeu standard et pour laquelle la créativité du batteur peut être beaucoup plus efficace qu'une partie notée) ; ensuite, le fait que la partition n'est qu'un outil de travail pour le groupe et non pas un produit fini (le produit fini est obtenu seulement grâce aux médiations successives de l'apprentissage et de la production).

Le lucciole mélange (par juxtaposition ou par superposition) des idiomes issus de la tradition « classique » et du rock : la rencontre de ces univers musicaux n'est pas superficielle, elle est enracinée dans la genèse du morceau ; malgré le caractère fragmentaire du morceau lui-même, il convient de souligner que l'équilibre entre les composantes savante et rock reste bien balancé (ne serait-ce qu'en termes quantitatifs), sans qu'aucune des deux composantes ne prévale sur l'autre.

7.5.2 *Ragionamenti* (dans *Al volo*, 1982)

De même que *Le lucciole*, *Ragionamenti* (composé par Tommaso Leddi sur des paroles d'Umberto Fiori) témoigne de la rencontre ni superficielle ni gratuite entre écriture savante et sensibilité rock ; elle met en valeur avec évidence la polyvalence, l'expérience et la volonté artistique des musiciens du groupe. J'essayerai à présent d'analyser comment les différents outils de création ont été mis en œuvre dans ce morceau pour atteindre un résultat artistique cohérent.

Encore une fois, la présence d'une partition détaillée du morceau (qui m'a été fournie par Tommaso Leddi lui-même, voir annexe 10) représente une source incontournable pour

l'analyse, d'autant plus que, de la même manière que pour *Le lucciole*, elle a constitué un support central dans le processus de composition et d'apprentissage de ce morceau. Par ailleurs, je ferai recours à l'analyse de l'enregistrement du morceau pour en souligner les aspects stylistiques les plus proches du rock (qui sont difficiles à saisir sur la partition).

La partition de *Ragionamenti* prévoit une division du morceau en quatre sections :

- A) Mesures 1 – 25 (de 0:00 à 1:26 sur l'enregistrement) ;
- B) Mesures 26 – 43 (de 1:27 à 2:29) ;
- C) Mesures 44 – 70 (de 2:30 à 4:12) ;
- D) Mesures 71 – 87 (de 4:13 à 5:12) ;

En observant le nombre de mesures et la durée de chaque section, et en sachant que le tempo est assez constant et qu'il y a peu de changements de métrique, on peut facilement se rendre compte que le morceau est organisé sur un schéma symétrique ⁴⁵⁷.

Ce constat est confirmé à l'écoute : il est en effet possible de reconnaître clairement les transitions d'une section à l'autre, qui sont tout à fait nettes et marquées par des changements importants dans l'orchestration et dans l'arrangement. Il n'est pas nécessaire non plus de recourir à la partition pour comprendre qu'en effet les sections A et B peuvent être regroupées en tant que première partie du morceau : la section B reprend assez littéralement le schéma harmonique de la section A. L'orchestration de B est, elle aussi, similaire à celle de A, avec la voix de Umberto Fiori qui remplace, dans B, le rôle mélodique tenu par la guitare électrique dans A, et avec peu d'autres variations ⁴⁵⁸. La section A apparaît comme une introduction instrumentale qui préfigure l'entrée de la voix dans la section B, et qui en anticipe le contexte harmonique et rythmique ainsi que certaines figures d'accompagnement (surtout la ligne de basse électrique et l'ostinato en croches, joués sur la cymbale *ride* par le batteur).

Les parties C et D, par contre, se distinguent nettement l'une de l'autre. En effet, C est un choral à trois voix (Fiori, Fabbri et Martini) dont les différentes phrases sont séparées par des interventions à l'unisson de la basse et de la batterie (des interventions basées sur une incise en triolets de doubles croches, répété avec des coupures et des petites variations). Enfin, D est une coda instrumentale où l'on entend d'une part le dialogue entre le vibraphone et le clavier (jouant en homorythmie), d'autre part le duo de la basse et de la batterie, qui reprennent l'articulation des sections A et B (ostinato à la *ride*, unissons de la batterie avec la basse sur des courtes incisives concentrées surtout à la fin des mesures, laissant la place, pour le reste, à des longues tenues). On peut reconnaître dans D la volonté de clôturer le morceau en revenant

457 Le morceau est presque entièrement en 4/4, sauf pour les mesures suivantes : 26 (2/4) ; 52 (3/4) ; 65 (3/4).

458 Dans B la basse est doublée par le vibraphone (joué par Fabbri) ; en outre, la partie de la batterie, qui dans A marquait des accents en unisson avec la basse et avec certaines notes de la ligne mélodique, ici se limite aux unissons avec la basse et le vibraphone (en plus de l'ostinato presque constant de croches jouées sur la *ride*).

sur des matériaux qui avaient caractérisé la première partie, alors que C représente le véritable passage en contraste avec les autres sections en termes de composition.

L'opposition entre B et C (les deux parties chantées) peut avoir un rapport avec les paroles (reproduites ci-dessous), mais davantage au niveau formel qu'au niveau du contenu (ce dernier reste assez cryptique, au-delà du lexique utilisé, qui est tout à fait simple, voire quotidien). En effet, les parties du texte correspondant à chacune des deux sections constituent des unités sémantiques séparées (divisées en deux paragraphes sur le livret de l'album). Je rajoute que chacune de ces deux unités est divisée à son tour en deux parties de la même longueur (deux parties de quatre vers pour B, deux parties de cinq vers pour C) séparées par un point. Ces divisions sont reproduites dans l'écriture musicale du morceau : la partie chantée dans B est divisée en deux groupes de sept mesures (sans compter les phrases de transition instrumentale après les deux interventions chantées, respectivement d'une et de deux mesures) ; de son côté, la section C est divisée en deux parties identiques (mesures 45 – 57 et 58 – 70), à l'exception des paroles, de la coda instrumentale des mesures 57 et 70 et du fait que dans les mesures 58-70 le chant est doublé par l'orgue.

*Pestavo il tavolo
col dorso della mano,
ma il discorso
tenere non teneva.
Eppure di ragione
so solo io se ne avevo,
ma forse non valeva più
parole.* **section B**

*E quando poi
la mensa
era vuota, io
stavo ancora pensando,
e l'odore dei pensieri
si sentiva in giro.
Sapeva di sapone
e di tante cose
che non vogliono dire,
tipo: sedie con le gambe
come le persone.* **section C**

Indépendamment des divisions entre les différentes sections, l'unité du morceau est assurée par deux éléments :

- Une approche harmonique basée sur des plages modales relativement longues et caractérisées par des notes tenues à la basse ;
- Un type d'écriture polyphonique privilégiant l'homorythmie mais indifférent à la

fonctionnalité des accords qui se créent par la superposition des différentes voix ou lignes instrumentales.

7.5.2.1 Organisation harmonique

J'examinerai à présent les différents modes utilisés dans le morceau, en spécifiant quelles mesures sont organisées selon l'un ou l'autre mode et en soulignant les cas où la grammaire modale n'est pas respectée à la lettre. Pour des raisons pratiques j'ai choisi de considérer les longues notes tenues par la basse comme les toniques des différents modes. Cependant, il est important de comprendre qu'identifier ces notes avec des toniques *du point de vue fonctionnel* serait une opération beaucoup plus problématique : si de temps en temps l'écriture me permet d'affirmer que tel ou tel passage est — par exemple — en *la*, par ailleurs les modes sont plutôt traités comme des couleurs s'alternant les unes avec les autres, sans qu'aucune tonique ou centre harmonique au sens traditionnel puisse être perçu.

- Sections A et B : ces deux sections voient l'alternance entre un mode de *la* dorien et de *si* lydien ; les sections sont divisées en « zones de pertinence », ou « régions » modales, c'est à dire en sous-sections organisées (du point de vue du matériau mélodique et harmonique) sur l'un ou l'autre mode. Toutes ces régions ont une durée de quatre mesures, cependant le début de chacune d'entre elles se trouve en anacrouse par rapport aux mesures proprement dites, ce qui crée un décalage d'une croche entre les régions modales et la métrique des sections A et B (voir figure 50). Tout le matériau mélodique et harmonique de ces sections respecte cette oscillation régulière entre les deux contextes modaux, avec la seule exception des mesures 16 et 17, où l'on trouve une phrase de transition jouée par la basse et la batterie ; ici la partie de basse, qui, selon le schéma modal décrit plus haut, devrait jouer sur les notes de *si* lydien, ne respecte pas ce mode (ni aucun autre mode répertorié) et se présente plutôt comme un passage librement atonal, avec ce que l'on pourrait décrire comme une progression « ébauchée »⁴⁵⁹.

459 En effet, on retrouve trois fois la cellule croche pointée - double croche sur un saut mélodique assez important (une quinte, une sixte majeure et une septième diminuée), alors que les autres intervalles de ce passage sont plus petits ; les trois croches pointées décrivent une montée par degré conjoint (*do, do #, ré #*), ce qui contribue à créer le sens d'une progression. Cependant, du point de vue rythmique ces trois cellules ne sont pas espacées de manière régulière l'une de l'autre, et il est difficile d'établir avec sûreté l'appartenance du passage à un contexte harmonique (tonal ou modal) quelconque : l'hypothèse de l'atonalité libre me semble la plus raisonnable.

1

Guitare

Orgue

Basse

région modale de La Dorien

Guitare

Orgue

Basse

région modale de Si Lydien

Guitare

Orgue

Basse

etc.

Figure 50. *Ragionamenti*. Début du morceau, avec la première alternance entre les régions modales de la dorien et de si lydien.

- Section C : ici, chacune des phrases homorythmiques du chant est annoncée par des interventions de la basse et de la batterie en homorythmie. Le matériau mélodique à partir duquel ces interventions sont construites se base sur deux triolets de doubles croches, *ré – mi – fa* (triolet a) et *mi – fa # – sol* (triolet b)⁴⁶⁰ : ces deux triolets peuvent être disposés « en couple » l'un après l'autre (dans l'ordre a-b ou b-a), et/ou

⁴⁶⁰ Les triolets de doubles croches par degré conjoint sont introduites en tant que nouvel élément mélodique-harmonique par la phrase de transition des mesures 43-44, jouée par la basse, la batterie mais aussi l'orgue et le clavinet.

suivis par une note tenue de la basse (*sol* ou *la*) constituant une pédale pour les différentes phrases du choral. La pédale sur *sol* est toujours précédée par le triolet a, celle sur *la* par le triolet b. La présence de ces deux pédales m'autorise à parler de deux « toniques » modales (*sol* et *la*) aussi pour cette section, avec les restrictions données précédemment pour cette notion de « tonique ». Toutefois, en ce qui concerne les appartenances modales respectives, le discours ici devient plus compliqué que dans la première moitié du morceau. On observe en effet la présence du *fa* # comme seule note altérée de la section, ce qui — en relation avec les deux pédales — nous ferait penser aux modes de *sol* ionien et de *la* dorien ; cependant il y a aussi des occurrences où le *fa* est bécarre, et il est difficile de donner une explication de cette altération. J'ai déjà souligné le rapport entre le triolet a (où le *fa* est bécarre) et la pédale de *sol*, en ce qui concerne la partie de basse : cela nous autoriserait à identifier les parties construites sur cette pédale comme étant en *sol* mixolydien, mais dans ce cas ce la présence du *fa* # dans les parties vocales contredirait cette attribution. D'autre part, la présence du *fa* bécarre aux mesures 56-57 et 69-70 suggère pour ces deux passages un mode éolien (sur *la*) dans une cadence de caractère conclusif qui évoque la musique du Moyen Âge⁴⁶¹ ; mais, encore une fois, cette cadence ne représente qu'un bref moment de « stabilité » modale dans une section où il est difficile d'identifier avec précision des fonctions harmoniques ainsi que l'appartenance à un mode ou à un autre, et où le *fa* et le *fa* # s'alternent sans suivre un schéma intelligible⁴⁶². En résumé, la section C est construite sur les hauteurs *do – ré – mi – fa # – sol – la – si*, avec quelques oscillations du *fa* # vers le *fa* bécarre, elle présente des notes-pédales alternées (*la* et *sol*), et deux cadences de caractère conclusif (mesures 57 et 70) sur *la* (avec quinte à vide).

461 Cadence du septième degré mineur (*sol*, avec accord de septième et sans la quinte) au premier degré (*la*, en accord sans la tierce : la quinte à vide *la – mi* est à probablement à la base de l'arôme « médiéval » de cette cadence).

462 La polyphonie homorythmique des trois voix crée une succession d'accords qui parfois appartiennent à la grammaire tonale « classique », parfois ils s'y éloignent (plusieurs accords de la polyphonie vocale sont par exemple des superpositions de neuvièmes ou de secondes, sans d'autres notes à l'intérieur pour les définir de manière plus claire) : en tout cas, la relation entre ces accords ne correspond qu'occasionnellement à des relations fonctionnelles classées.

C 44

Organo E.

Organo E.

Coro

E quando poi la mensa e-

E quando poi la mensa e-

E quando poi la mensa e-

Basso E.

Batteria

triolet b -
pédale La

triolet a -
pédale Sol

48

ra vuota, i- o stavo anco-ra pensando, e l'odo-re dei pensie-

ra vuota, i- o stavo anco-ra pensando, e l'odo-re dei pensie-

ra vuota, i- o stavo anco-ra pensando, e l'odo-re dei pensie-

triolet b -
pédale La

-6-

Figure 51. *Ragionamenti*. Début de la section C, avec les interventions en triolet de la basse et de la batterie (a et b), et l'alternance des pédales de *la* et de *sol* (dans la partition, les notes-pédales de la basse sont notées en croches suivies par des silences, alors qu'elles sont laissées sonner dans l'enregistrement du morceau).

- Section D : dans cette section instrumentale l'oscillation entre deux régions modales (*la* mixolydien et *si* lydien) est réétablie ; cependant, il s'agit aussi de la section du morceau avec le plus d'irrégularités dans cette oscillation. Tout d'abord, l'alternance entre les deux modes est plus dense qu'au début du morceau, avec les « toniques » qui changent d'une mesure à l'autre (mais on remarque quelques irrégularités en ce qui concerne le début de chaque région, qui se fait parfois sur le temps, parfois en anacrouse). Deuxièmement, les différentes interventions instrumentales sont de plus en plus espacées les unes des autres : en observant la partie de la basse, on constate

parfois que, pour cette raison, les notes-pédales sont jouées après le début de leur région de pertinence, ce qui fait apparaître des moments d'ambiguïté modale. En outre, la mesure 73 ne rentre dans aucun des deux contextes modaux mentionnés (l'absence d'altérations et le long do tenu par la basse me fait supposer une « parenthèse » en do ionien) et à partir de la fin de la mesure 83 le vibraphone et le clavier (qui restent seuls avec la batterie) s'éloignent à leur tour des contextes modaux précédents (en raison du *sib* et du *fa* bécarre).

Ragionamenti se caractérise donc par une grande diversité du point de vue modal. En assimilant — pour des raisons pratiques — les pédales de basse du morceau à des « toniques », j'ai pu repérer les modes suivants : *la* dorien (avec des inflexions sur *la* éolien dans la section C), *la* mixolydien, *sol* ionien (avec des inflexions sur *sol* mixolydien dans la section C), *si* lydien, ainsi que *do* ionien lors de la « parenthèse » de la mesure 73. Quant aux notes-pédales, le *la* est le plus utilisé, il constitue la seule note-pédale qui se présente dans toutes les sections du morceau. J'ai aussi remarqué que les mesures 57 et 70 sont les seuls endroits du morceau exposant des cadences de caractère conclusif — même si elles demeurent difficiles à classer — toujours vers la « tonique » *la*. Cependant, il serait faux de considérer le morceau comme étant « en *la* », et cela pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, même en admettant un rôle prédominant joué par la note *la* en tant que « tonique », il est difficile d'attribuer un rôle analogue à l'un des modes de *la* utilisés : le morceau serait donc en *la*, mais quel mode de *la* ? Dorien ? Mixolydien ? Encore une fois, je souligne que les seules cadences clairement en *la* (mesures 57 et 70) arrivent sur un accord avec la quinte à vide (un accord qui pourrait donc fonctionner comme premier degré dans plusieurs modes différents).

D'autre part, à l'intérieur de chaque région modale on ne rencontre pas des enchaînements d'accords permettant d'identifier un degré comme hiérarchiquement plus important que les autres. Les nombreux accords qui s'enchaînent tout le long du morceau, constituent le résultat de la superposition homorythmique de deux ou plusieurs voix ou lignes instrumentales, mais ils ne sont pas organisés selon une logique fonctionnelle de tension-détente. La présence des notes-pédales, quant à elle, ne contredit pas ce que je viens d'affirmer : ces notes de basse n'influencent pas la succession des accords dans les lignes mélodiques. Elles fonctionnent plutôt comme des « déclencheurs de modes » : si la basse joue une pédale sur une note plutôt que sur une autre, alors la mélodie utilisera les degrés d'un mode plutôt que d'un autre.

En effet, le rapport entre les pédales et les développements mélodiques se rapproche plutôt des techniques du bourdon : les notes-pédales imposent un rythme harmonique assez lent, qui

fait que les différentes « zones de pertinence » ne durent jamais moins d'une mesure (sans oublier que le tempo aussi est plutôt lent). Sur ces « bourdons », les différentes voix mélodiques articulent des phrases assez libres (du point de vue rythmique — notamment dans les sections A, B et D — et du point de vue des profils mélodiques). Toutefois, en ce qui concerne le style, l'écriture du morceau se différencie des configurations habituelles des mélodies sur bourdon (telles qu'on les retrouve dans plusieurs répertoires traditionnels, de l'Inde à l'Écosse, mais aussi dans le rock psychédélique). C'est surtout le fait de superposer des polyphonies (homorythmiques, mais pas en mouvement parallèle) aux notes-pédales qui engendre des ambiguïtés, ces polyphonies renvoyant plutôt à l'écriture occidentale savante (de la Renaissance au vingtième siècle). En outre, les profils mélodiques à l'intérieur des polyphonies ne correspondent aux figures encodées d'aucun répertoire ; en d'autres termes, l'écriture (à l'exception peut-être de la section C) est très peu idiomatique.

Enfin, l'élément décisif pour nier que *Ragionamenti* est un morceau en *la* est l'absence d'une hiérarchie pour laquelle les régions de pertinence de la « tonique *la* » auraient un rôle harmonique différent des autres régions modales. Les pédales de *si* des sections A, B et D *ne mènent pas* aux pédales de *la* selon une relation fonctionnelle, elles en constituent seulement les contrepoids harmoniques ; la même chose vaut pour les pédales de *sol* dans la section C.

Cette approche tout à fait originale des matériaux harmoniques, à la fois riche en couleurs mais simple au niveau de la syntaxe, rend le discours musical de *Ragionamenti* statique et suspendu :

- Statique, parce qu'il n'y a quasiment aucun élément permettant de créer des tensions harmoniques (et donc le sens d'un mouvement) entre les accords et les régions modales ;
- Suspendu, parce que, même à l'intérieur de chaque région, le rapport entre la note-pédale et les phrases mélodiques ne s'articule qu'occasionnellement sous la forme d'accords parfaits, ou au moins de configurations harmoniques permettant d'identifier des relations claires de consonance-dissonance.

7.5.2.2 Mélo die et contrepoint

J'examinerai à présent l'organisation polyphonique des voix mélodiques dans les différentes sections du morceau. J'ai déjà fait remarquer l'absence d'une véritable organisation harmonique fonctionnelle et que les accords présents tout au long du morceau ne sont que le

résultat de la superposition homorythmique des phrases mélodiques. L'homorythmie constitue donc un trait essentiel tout au long du morceau : elle concerne d'une part le couple basse-batterie, d'autre part les différents regroupements vocaux et instrumentaux jouant au fur et à mesure la mélodie (sans oublier qu'à plusieurs reprises, la basse elle aussi articule des répliques mélodiques).

Je rajoute qu'un deuxième principe réglant la polyphonie entre les différentes parties mélodiques est celui du contrepoint, dans le sens originel de *punctus contra punctum*. En d'autres termes, les différentes parties mélodiques sont organisées sur des lignes monodiques à partir desquelles Leddi a conçu des contrechants homorythmiques, *note contre note*. Selon les différentes sections du morceau, on pourrait faire des hypothèses sur la ligne monodique qui fut le point de départ pour ces développements contrapuntiques. Voici une liste des « monodies originelles » pour chaque section du morceau :

- La ligne de la guitare électrique dans la section A (elle est « dominante » en termes de fréquences et d'intensité, aussi grâce au mixage : la partie de l'orgue se présente plutôt comme un accompagnement de la guitare) ;



Figure 52. *Ragionamenti*. Exemple de la polyphonie homorythmique de guitare et orgue (les deux portées en haut) dans la section A du morceau.

- La ligne du chant dans la section B (les considérations relatives à l'orgue formulées pour la section A s'appliquent ici aussi) ;
- La voix de Fiori dans la polyphonie vocale de la section C (c'est la voix la plus aigüe et dont le profil est le plus *cantabile*) ;
- Pour la section D, le discours devient plus compliqué: ici, le profil de chaque ligne mélodique (vibraphone et clavier) est traité presque systématiquement comme l'opposé de l'autre, ce qui les met sur une position assez paritaire (la ressemblance entre les deux instruments sur le plan du timbre et un type de mixage les mettant au même niveau contribuent à cet effet d'équilibre).

Quelle que soit la mélodie de départ pour la composition des différents contrechants, il est évident que le procédé d'écriture mis en place est celui du contrepoint selon l'acception originelle (je dirais médiévale) du terme. Cette dernière affirmation est confirmée par la nature des accords qui se créent au fur et à mesure grâce à la superposition des voix : le souci de Leddi a été d'articuler la conduite des voix de manière assez homogène (prédominance du mouvement contraire, présence limitée des quintes parallèles) mais sans l'encadrer dans un schéma d'accords pré-constitué. La mélodie (peu importe quelle ligne monodique spécifique) *précède et ordonne* le schéma des accords et non pas le contraire. Indépendamment de la nature des mélodies (riches en intervalles variés dans les sections A et D, plus planes pour les parties vocales de B et C), l'approche compositionnelle a été la même, à savoir celle d'une écriture plus proche du contrepoint du Moyen-Âge et de la Renaissance que d'autres styles compositionnels.

7.5.2.3 Organisation rythmique

Le caractère « suspendu » de *Ragionamenti*, que j'ai déjà souligné en parlant de son organisation harmonique, est renforcé aussi par les traits rythmiques du morceau, grâce à plusieurs choix compositionnels. J'ai déjà remarqué que dans la plupart des cas les différentes régions modales sont décalées de la métrique du morceau, ce qui crée la possibilité de plusieurs ambiguïtés harmonico-rythmiques. En outre, tout comme il n'existe pas de hiérarchie harmonique au sens classique, de la même manière il est très difficile (sans la partition) de repérer une organisation métrique.

Notamment dans les sections A, B et D le tempo est articulé de manière très claire par la cymbale *ride*, jouant un ostinato presque constant de croches : cependant la batterie, assurant ici la pulsation, ne donne aucune information concernant l'organisation hiérarchique des différents temps de la mesure. Le jeu sur la *ride* constitue une sorte de fond rythmique neutre sur lequel s'installent les phrases mélodiques et la partie de la basse (« commentées » par des soutiens homorythmiques de la batterie sur certaines notes) ; or, ces phrases (notamment celles de la mélodie, asymétriques, construites sur des durées très différenciées) ne présentent que rarement des traits permettant d'isoler des points d'appuis rythmiques plus importants que d'autres.

Cette articulation rythmique particulière fait que le rapport entre la mélodie et la scansion rythmique soit claire en ce qui concerne les différentes valeurs (on se rend compte facilement

que le rythme est binaire et que les divisions du temps ne vont pas au-delà de la double croche) mais ne donne pas de points d'appui : toutes les attaques ont le même « poids » rythmique, de la même manière que tous les accords ont le même « poids » harmonique ⁴⁶³. J'observe aussi que ce type d'écriture rythmique « sans appuis », en tant que telle, rend plus difficile aux musiciens d'articuler le rythme selon le « principe audio-tactile », c'est à dire selon ces micro-variations rythmiques dues à une approche psycho-physique intuitive de l'instrument (ou de la voix) qui à son tour « ressent » et « traduit » au niveau gestuel la hiérarchie rythmique des appuis.

7.5.2.4 Le rapport entre la musique et le texte

Les observations précédentes sur le rythme ont des conséquences intéressantes notamment dans la section B du morceau, en raison de la présence du texte chanté. Puisque la mélodie est privée d'appuis et de moments hiérarchiquement plus importants que d'autres — au niveau harmonique et au niveau rythmique — cela se reflète sur l'articulation du texte : les paroles ne sont pas seulement traitées selon une écriture syllabique, mais chaque syllabe est « aplatie » au même niveau que les autres du point de vue musical. Cette caractéristique, ainsi que le rythme assez lent dans la partie de chant de la section B, font qu'il est plutôt difficile de suivre le contenu des paroles elles-mêmes. Il semble que Leddi ait voulu transposer la difficulté et l'ambiguïté des paroles dans l'écriture de la mélodie vocale et de son accompagnement.

Ce choix esthétique est repris, avec des moyens partiellement différents, dans la section C. Ici, la symétrie des phrases est plus régulière que dans les autres sections du morceau, les parties chantées sont par contre constamment interrompues par les interventions homorythmiques de la basse et de la batterie, ce qui fait que le texte est entrecoupé (et pas forcément là où il serait logique de faire des pauses, c'est-à-dire en fin de phrase, en relation avec la ponctuation, etc.), donc difficile à suivre. Je reporte ci-dessous la traduction du texte de la section C, avec un trait (—) correspondant à chaque intervention du couple basse-batterie, pour montrer la façon dont le compositeur « brise » la ligne logique du discours.

463 En effet, on pourrait même mettre en cause la valeur de la métrique écrite sur la partition : comme les appuis rythmiques sont presque constamment éludés, le fait que le morceau soit presque entièrement écrit en quatre représente-t-il juste un choix pratique pour en faciliter la lecture ? La question est légitime, cependant la symétrie déjà mentionnée qui régit le morceau lui-même, ainsi que certains éléments du discours musical organisés autour de l'unité de la mesure à quatre temps (je pense notamment à l'oscillation entre les notes-pédales de la basse dans les sections A, B et D) me font penser qu'au moins à un certain niveau de structuration le schéma de mesures qu'on retrouve sur la partition a été constitutif dans le processus de composition.

Et puis quand — la cantine — était vide, je — étais encore en train de penser, — et l'odeur des pensées — on la ressentait tout autour.

Elle sentait le — savon — et beaucoup d'autres choses — qui ne veulent rien dire, — genre : chaises avec les jambes — comme les personnes ⁴⁶⁴.

7.5.2.5 Arrangement et choix de production

En ce qui concerne l'arrangement du morceau, il est intéressant de remarquer que, même si l'instrumentation est très proche des canons du rock (avec la seule exception du vibraphone, traditionnellement plus proche des univers jazz et classique), les parties écrites par Leddi restent ambiguës du point de vue stylistique. En effet, les rôles de chaque instrument et des voix semblent correspondre au modèle d'orchestration rock décrit par Allan Moore (2001) et déjà cité plusieurs fois ; cependant, pour chaque « norme » respectée une autre ne l'est pas. Examinons dans le détail les raisons de cette dernière affirmation.

La partie de la batterie assure la stabilité de la pulsation dans les parties A, B et D, mais elle n'explique pas les accents qui pourraient permettre d'identifier clairement la métrique ; au contraire, dans ces sections elle souligne certaines attaques des parties de la basse et des lignes mélodiques (qui, étant asymétriques et sans un rapport clair avec la hiérarchie de la mesure, ne peuvent pas aider l'auditeur à bien saisir l'extension des mesures elles-mêmes). La basse, au-delà de quelques passages où elle a un rôle plutôt mélodique (notamment dans la section C), a pour fonction celle de jouer les notes-pédales qui déterminent le rythme harmonique du morceau mais qui ne sont pas des fondamentales d'accord proprement dites.

Les parties mélodiques (la guitare électrique, le chant de Fiori, le vibraphone et le clavinet) occupent — selon la « tradition » — la partie aigüe du spectre des fréquences et, grâce au mixage, elles sont au premier plan aussi en termes d'intensité, mais souvent les profils mélodiques et l'articulation rythmique qui les caractérisent s'éloignent beaucoup des standards du rock, étant plus proches (notamment dans les sections A et D) de l'écriture savante du vingtième siècle. Quant aux parties « de remplissage harmonique » (l'orgue dans les sections A, B et C, les voix de Martini et Fabbri dans la section C), elles occupent bien la région

464 Traduction par l'auteur ; texte d'origine : « E quando poi / la mensa / era vuota, io / stavo ancora pensando, / e l'odore dei pensieri / si sentiva in giro. / Sapeva di / sapone / e di tante cose / che non vogliono dire, / tipo: sedie con le gambe / come le persone. ». Les coupures musicales que j'ai soulignées dans ce passage correspondent aux à lines du texte imprimé sur la pochette de l'album : la linéarité du discours est donc cassée aussi sur la page écrite. Il y a des précédents de cette technique de versification visant à isoler des mots ou des buts de phrases pour en souligner la valeur hors du contexte sémantique-syntaxique de la période, je pense notamment à la poésie hermétique de Giuseppe Ungaretti.

médiane des fréquences, en explicitant les accords, mais elles n'ont pas de relations fonctionnelles ni correspondent-elles à une grille (fonctionnelle ou pas) pré-établie.

Il est important aussi de souligner les spécificités liées à la production et aux modes de jeu, sur la base de l'écoute de l'enregistrement. *Al volo*, l'album d'où est tiré *Ragionamenti*, marque une orientation de Stormy Six vers des sonorités plus rock et plus électriques que dans les albums précédents : *Ragionamenti* confirme ce choix esthétique. Par contre, il faudra souligner que l'instrumentation et les sons typiquement rock sont abordés selon une approche qui provient de la sensibilité « classique ».

S'il y a un dénominateur commun en ce qui concerne le timbre, parmi les différents instruments et les voix du morceau, c'est sans doute celui de la clarté. Prenons par exemple la partie de guitare électrique de la section A : le son est propre, avec une attaque définie (presque percussive, un trait qui est souligné par les nombreux passages homorythmiques avec la batterie), avec un *sustain* permettant de tenir chaque note pour la durée désirée, sans aucun effet qui puisse altérer l'émission, la « salir » ou en tout cas perturber la compréhension des *notes* jouées. Cette dernière considération vaut aussi pour tous les autres instruments et les voix : le souci du groupe en phase de production a été celui de rendre les *notes* (donc les polyphonies) claires et compréhensibles, grâce à un choix général de sobriété du point de vue des timbres et des modes de jeu.

Le fait de mettre au premier plan les éléments liés à l'écriture (hauteurs, durées, harmonie) plutôt que ceux que Caporaletti définirait comme audio-tactiles (manipulation des timbres, variations micro-rythmiques), nous montre de manière explicite qu'au niveau esthétique *Ragionamenti* est un morceau plus proche de la tradition savante occidentale que du rock.

Cependant, ces mêmes éléments musicaux, appartenant plutôt à l'univers classique, sont mis en valeurs par des musiciens de rock et surtout grâce à une production rock. Cette affirmation peut être soutenue aussi en rappelant d'autres caractéristiques du morceau. La section C, la plus évocatrice de la polyphonie ancienne même du point de vue stylistique, obtient ce résultat aussi grâce à une augmentation de la *reverb* qui permet aux parties vocales de résonner comme dans une église : de cette manière, ce passage « sonne » de façon similaire à des polyphonies vocales anciennes, bien que ces dernières soient basées sur des principes compositionnels différents et plus strictes que ceux du contrepoint écrit par Leddi.

Ragionamenti est donc un morceau qui mélange des éléments issus de différents univers musicaux de manière profonde, au point qu'ils deviennent indissociables les uns des autres. L'utilisation des bourdons renvoie à plusieurs répertoires folkloriques ou au rock psychédélique, mais ici elle accompagne des lignes mélodiques que l'on ne peut pas situer

dans aucune de ces traditions et qui nous font penser plutôt à la musique savante contemporaine (grande variété d'intervalles avec des sauts assez importants, etc.) ou bien aux techniques compositionnelles de la musique de la Renaissance ou du Moyen-Âge (contrepoint) ; la production et les modes de jeu utilisés, bien qu'issus du rock, sont mis au service d'une écriture tout à fait savante.

7.6 Yugen

Présenté comme un ensemble unissant « les langages les plus avancés du rock et de la musique contemporaine ⁴⁶⁵ », Yugen est un projet né en 2005 d'une idée du guitariste et compositeur Francesco Zago et du producteur discographique Marcello Marinone. En effet, la volonté de réaliser le premier album de Yugen (*Labirinto d'acqua*) fut la raison pour laquelle Marinone et Zago fondèrent le label Altrock Productions, qui, en quelques années, est devenu un point de repère de niveau international dans le milieu du « rock d'avant-garde » et du rock progressif.

Zago est un guitariste de formation classique, mais il privilégie la guitare électrique dans son activité de musicien. Les différents projets musicaux dont il est responsable, mais aussi ceux auxquels il participe en tant que simple interprète, sont caractérisés par un mélange entre la tradition savante et la sensibilité rock. Parmi ces projets, on peut citer le groupe de rock progressif The Night Watch (dont Zago fut membre dans les années 1990), l'ensemble RepertorioZero (un ensemble de musique contemporaine électro-acoustique), son projet solo ESP (avec lequel il interprète des morceaux de musique contemporaine pour guitare électrique et *live electronics*), ainsi que d'autres projets en petite formation qui vont de l'improvisation libre à la musique concrète, en passant par une forme de chanson intégrant à la fois l'improvisation et la musique concrète. Depuis 2013, Zago est aussi membre de la nouvelle formation de Stormy Six. Yugen est le plus ancien projet de Zago parmi ceux qui l'occupent aujourd'hui, et celui pour lequel il est le plus connu au niveau international.

L'activité pédagogique de Zago est, elle aussi, consacrée à l'intégration de la musique savante avec le rock, de la notation avec la production et l'improvisation, des instruments acoustiques avec les instruments électriques : il est professeur de guitare électrique, d'improvisation et de musique de chambre (répertoire contemporain) à la Civica Scuola di

⁴⁶⁵ Texte d'origine : « Yugen's music joins the most advanced rock and contemporary music language. », citation tirée de <https://www.francescozago.com/projects> (dernier accès le 21 août 2017).

Musica de Milan. En 2013, il a créé, avec son collègue et ancien professeur Renato Rivolta, l'ensemble d'étudiants Off-Topic, un groupe électro-acoustique « jouant des arrangements de plusieurs périodes et genres — Guillaume Dufay, Gentle Giant, Conlon Nancarrow, Frank Zappa — ainsi que de la musique de Rivolta et de Zago.⁴⁶⁶ ».

Même si Yugen est un projet désormais bien connu et très apprécié dans le milieu du « rock d'avant-garde », son activité live est plutôt réduite : en effet on pourrait le considérer essentiellement comme un projet discographique, qui peut « se transformer » parfois en un groupe de concert. Un aspect intéressant relatif à cette configuration de « projet discographique » est que, à la différence de beaucoup de groupes de rock plus « traditionnels », la musique de Yugen n'est pas « rodée » en concert ou en répétition avant d'être enregistrée en studio : au contraire, les morceaux de Yugen sont dans la plupart des cas montés directement par Zago à partir des performances individuelles des membres du groupe, qui n'enregistrent presque jamais en même temps, les uns avec les autres⁴⁶⁷.

Le travail compositionnel de Francesco Zago pour Yugen s'inscrit dans la lignée des artistes discutés dans les chapitres précédents. En effet, Yugen est considéré comme l'un des plus importants groupes contemporains de *Rock In Opposition*. Je montrerai que cette attribution est problématique ; néanmoins, le choix conscient d'intégrer dans un même processus créatif la notation musicale, l'improvisation et — surtout, dans ce cas — le travail de production en studio, correspond à une démarche qu'on a déjà observée en parlant de *Rock In Opposition*, ainsi que de Zappa et, en général, du rock expérimental.

Dans les analyses du répertoire de Zappa et de Stormy Six, je me suis concentré sur les caractéristiques spécifiques des matériaux musicaux présentés, en utilisant souvent les partitions comme point de départ des analyses. Pour Henry Cow, j'ai essayé de décrire le fonctionnement d'une improvisation collective et totalement libre, quoique atypique si comparée à la tradition du free jazz et de la *free improvisation* non idiomatique. En arrivant à Yugen, mon but est celui de montrer comment la pluralité des approches créatives (notation,

466 <https://www.francescozago.com/projects> (dernier accès le 21 août 2017). Texte d'origine : « an electro-acoustic ensemble playing arrangements from different periods and genres - Guillaume Dufay, Gentle Giant, Conlon Nancarrow, Frank Zappa - and music written by Rivolta and Zago ». Il faut signaler, en passant, que Rivolta fut un membre de Stormy Six entre 1977 et 1980, donc pendant la période où le groupe fit partie de *Rock In Opposition*.

467 Dans le dernier album de Yugen, *Death by water* (Altrock, ALT053, 2016), la plupart des morceaux a été enregistrée de cette manière, c'est-à-dire en enregistrant séparément chaque musicien et ensuite en montant les différentes pistes. J'ai été responsable des parties des percussions à clavier de l'album : je les ai enregistrées de manière autonome, chez moi, et j'ai envoyé ensuite les pistes à Zago en passant par un site de *file sharing* ; j'ai enregistré ces parties en n'ayant que les partitions relatives à mes instruments, les pistes de métronome et quelques files midi, donc dans la plupart des cas en ignorant le contexte musical dans lequel mes parties allaient être insérées. Curieusement, les parties de batterie, qui d'habitude sont parmi les premières à être enregistrées (elles assurent, avec les parties de basse, la base rythmique et le *groove*), dans le cas de Yugen sont souvent les dernières à être ajoutées (voir Francesco Zago, interview avec l'auteur, annexe 7).

improvisation, production) est mise en œuvre de manière cohérente dans la construction d'un morceau, en termes de choix des matériaux, de types de développement et d'organisation structurelle.

7.6.1 *Cynically Correct*

Le morceau que j'ai choisi pour cette analyse est *Cynically Correct*, tiré de *Death by water* (2016), le dernier album en date de Yugen. La densité des polyrythmies, l'atonalité, les tempi souvent rapides, les orchestrations riches et complexes, les timbres sales et les modes de jeu souvent très « violents » mis en place dans le morceau, tout cela fait de *Cynically Correct* une sorte de voyage schizophrénique et chaotique, à tel point que certains passages pourraient sembler complètement improvisés — au moins lors d'une écoute superficielle. Au contraire, le morceau est presque entièrement noté, raison pour laquelle j'utiliserai des extraits de la partition là où cela sera nécessaire. En plus de la partition et de l'enregistrement du morceau, une source pour mon analyse est l'interview que j'ai réalisée avec Francesco Zago (annexe 7) et qui constitue une clé d'interprétation importante du morceau, ainsi que de l'œuvre de Yugen en général.

7.6.1.1 Les matériaux de *Cynically Correct* : matériaux originaux et matériaux recyclés

Dans l'écriture de *Cynically Correct*, Zago développe plusieurs motifs et idées musicales différentes, que je vais appeler les « matériaux ». Ces matériaux sont différents les uns des autres non seulement du point de vue strictement musical, mais aussi en ce qui concerne leur provenance et la manière dont ils ont été composés. Il y a en effet des matériaux *originaux*, c'est-à-dire composés *pour* ce morceau, à côté d'autres matériaux qui « recyclent » des idées provenant de morceaux précédents (de Yugen ou d'autres artistes). En plus, la composition des matériaux témoigne de différentes méthodes, car certains d'entre eux ont été produits directement sur un support tel que le papier à musique ou un logiciel d'écriture musicale (Finale, en l'occurrence), alors que d'autres ont été transcrits après avoir été essayés sur un instrument (la guitare ou le piano).

Considérons d'abord les matériaux originaux. Un très bon exemple de ces matériaux est fourni par la section du morceau dénommée « thème » (voir figure 53).

The image displays a musical score for a piece titled "SALGA + MELO STACCHI INSIEME". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: CLSs (Clarinets in Sol), T.me T. (Trumpet in E-flat), Tx (Trombone), Chit. el. (Electric Chitarra), Gr. S. (Saxophone Soprano), B. E. (Bassoon), Vln. (Violin), Pt. (Piano), and SKE (Saxophone in E-flat). The score is divided into measures, with time signatures of 2/8, 3/8, and 4/8. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A specific section is marked "DRUMS 3+3+3" and "DRUM". The score is numbered 16 at the beginning of the first staff.

The image displays a multi-staff musical score for the piece 'Cynically Correct'. The staves are labeled as follows from top to bottom: CISM (CISM), T. ac. T. (T. ac. T.), Tx (Tx), Chit. el. (Chit. el.), Gr. 8 (Gr. 8), B. E. (B. E.), Vb. (Vb.), Pf. (Pf.), and SKE (SKE). The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including syncopation and complex phrasing. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *XIL.O* (likely a typo for *XIL.O*) are present. The SKE part, representing electric keyboards, shows a complex, rhythmic accompaniment. The overall arrangement is dense and characteristic of a rock or hard rock style.

Figure 53. *Cynically Correct*, extrait de la section « thème », correspondant au passage de 6:51 à 7:15 dans l'enregistrement. Le matériau de cette section est présenté une première fois, avec un arrangement différent, de 1:26 à 1:55. Les portées précédées du nom « SKE » sont celles des claviers électriques (piano électrique, orgue, synthétiseurs, etc.), joués par Paolo Botta, dont le nom d'artiste est justement Ske.

Zago affirme avoir composé le morceau à partir de cette section, qu'il a élaborée en improvisant librement à la guitare et en transcrivant ce qu'il jouait ⁴⁶⁸. En ce qui concerne l'esprit de ce « thème », Zago nous informe que :

[...] l'idée était d'avoir « Led Zeppelin jouant sur les mauvais rythmes », donc avec des mesures impaires, des « bouts de mesure » enlevés, etc., mais avec leur sonorité : des « grosses » guitares, une batterie rock bien méchante, la basse et un peu de piano juste pour soutenir la basse. L'idée était de faire un morceau de hard rock ⁴⁶⁹.

Dans l'extrait de la figure 53, on peut remarquer — malgré les nombreuses doublures instrumentales de l'arrangement (basse, piano, guitare à 8 cordes, tubax) — que la guitare électrique (à 6 cordes) est en effet l'instrument *leader*, ne serait-ce que par le fait qu'elle est le seul instrument toujours présent. De plus, c'est la guitare qui présente les deux idées musicales sur lesquelles l'extrait est organisé :

- Une incise d'accords parallèles alternés, qui peut être jouée en tant que telle ou abrégée (figure 54) ;

468 Voir Francesco Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

469 *Ibid.*



Figure 54. *Cynically Correct*. Partie de guitare à la mesure 18 du « thème ».

- Un motif en doubles croches avec des accents espacés de manière irrégulière, alternant des passages en degrés conjoints et des sauts d'intervalles (figure 55).



Figure 55. *Cynically Correct*. Partie de guitare aux mesures 19-20 du « thème ».

Dans la partition de la section entière (voir annexe 11), on peut observer de nombreuses métamorphoses (coupures, transpositions, inversions, rétrogrades, etc.) de ces deux idées de base. Il serait difficile de distinguer — parmi ces métamorphoses — celles qui ont été simplement transcrites à partir d'une improvisation à la guitare, et celles qui pourraient avoir été obtenues avec un travail « sur partition ». Par contre, indépendamment de la façon plus ou moins « directe » de développer le matériau de départ, on remarque que les différentes métamorphoses de ce matériau ne suivent pas un parcours systématique.

Prenons les changements de mètre de la partie de basse au début de la section (figure 56) :



Figure 56. *Cynically Correct*. Partie de basse aux mesures 3-13 du « thème ».

On peut observer que cette partie est organisée, là aussi, autour de peu de cellules, qui peuvent être transposées : ces cellules sont parfois raccourcies, et elles sont librement « collées » les unes après les autres. Ce travail de « collage » produit une succession irrégulière de métriques différentes : il est impossible de saisir un principe organisationnel dans cette succession de métriques, tout simplement parce qu'il n'y en a pas, au-delà de la volonté de Zago de créer une sorte de « hard rock cubiste ». En effet, la partie de basse reprend des éléments typiques des riffs de hard rock (courtes notes répétées, brefs segments d'arpèges, rythmes et accents syncopés) mais les combine de manière « boiteuse » et imprévisible : tout comme pour certains morceaux de Zappa (voir chapitre 6.1.2.1.1.1), on pense au Stravinsky « cubiste » de

L'histoire du soldat ou du *Ragtime*, et à son travail de « découpage » de fragments musicaux différents, chacun ayant une forte connotation stylistique.

Ce genre d'approche — un « bricolage » des matériaux qui garde le côté intuitif de l'improvisation mais qui peut être obtenu aussi en travaillant « sur partition » — est à la base de la plupart des développements de *Cynically Correct*. Par exemple, Zago utilise un nombre limité d'accords — choisis sans aucune préoccupation d'ordre fonctionnel — comme matériau de départ pour construire des motifs, des incisives, voire même des contrepoints parmi les différents instruments.

Prenons un extrait de la section A du morceau (figure 57) :

Figure 57. *Cynically Correct*. Premières mesures de la section A, correspondant aux premières cinq secondes du morceau sur l'enregistrement.

Deux accords sont à la base de ce passage :

- le premier est essentiellement une superposition de deux quarts, à une distance d'un demi ton l'une de l'autre (ex : *sol – do – sol # – do #* ; ou bien *sol – do – sol # – do # – fa #*, ce dernier avec l'ajout d'une autre quarte) ;
- le deuxième accord consiste en la superposition d'une quarte augmentée, d'une quinte et d'une tierce mineure (ex : *fa # – do – sol – sib*) .

Le premier accord est attribué aux parties de la clarinette, du vibraphone, du piano (main

droite) et du synthétiseur (« SKE »). Le deuxième accord est attribué surtout à la guitare électrique, mais on en trouve des « extraits » aussi dans les parties mélodiques du trombone, du saxophone baryton, de la guitare à huit cordes, de la basse, et à la main gauche du piano (dans les triolets à la fin de la mesure 4 et au début de la mesure 6).

La possibilité de transposer ces accords (mais peut-être serait-il préférable de parler de groupes d'intervalles), de les renverser, de les plaquer ou bien de les jouer en arpèges sur des rythmes différents, permet de réaliser un développement relativement long et varié à partir d'un matériau musical assez réduit. Comme l'explique Zago lui-même :

[...] avec une basse toujours différente et avec des renversements dus à des contraintes instrumentales (le piano ne pouvant pas jouer [un accord donné] avec le même ordre d'intervalles que la guitare par exemple), le même accord sonne à chaque fois différemment, mais à la base c'est toujours le même ⁴⁷⁰.

À côté des matériaux *originaux*, Zago aime souvent « recycler » des matériaux qui avaient été écrits précédemment dans le cadre d'autres morceaux de Yugen, ou bien il reprend des extraits de musiques d'autres artistes et d'autres groupes, avec une prédilection pour King Crimson. Le cas de *Cynically Correct* nous permet de suivre les évolutions successives d'une citation de King Crimson à partir de la « source » jusqu'à sa dernière utilisation dans *Cynically Correct*, en passant par les albums précédents de Yugen, où la citation elle-même se présente sous des formes différentes. Le fait qu'il utilise un matériau simple et court (les quelques mesures reproduites à la figure 58) en tant que point de départ pour de nombreux développements différents les uns des autres, nous permettra de mieux comprendre l'attitude de Zago vis-à-vis de la manipulation des matériaux musicaux.



Figure 58. Transcription par l'auteur des quatre premières mesures de *Larks' Tongues in Aspic – Part II* de King Crimson (parties de guitare électrique et de basse).

Examinons l'extrait de King Crimson en question. En considérant ce que Zago en fait dans plusieurs morceaux de Yugen, j'en souligne les traits suivants : l'intervalle de septième

470 Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

mineure descendante (fa – sol) dans la partie de basse ; l'organisation du rythme en groupes de trois ou deux croches ; les arpèges construits par quintes et quarts successives (incluant quintes diminuées et quarts augmentées).

À propos de cette succession des arpèges par quarts et quintes il faut souligner que le motif de la dernière mesure de la figure 58 (une sorte de riff du morceau), reprend à son tour un extrait du solo de guitare — écrit — de *Larks' Tongues in Aspic – Part I*⁴⁷¹ : ce solo est constitué d'une succession très rapide d'arpèges de ce type, et encore une fois le rythme est organisé selon des groupes de deux ou trois notes de la même valeur. En effet, on peut supposer que la tendance de Zago à la réélaboration des matériaux existants, voire à la citation et à l'autocitation, ait été inspiré par le modèle de King Crimson, un groupe qui n'a jamais cessé de revenir sur ses propres idées et de les réélaborer en de nouveaux morceaux⁴⁷².

Les traits de l'incipit de *Larks' Tongues in Aspic – Part II* (Figure 58) ont été à la base de toute une série de développements successifs dans plusieurs morceaux de Yugen, à partir de *Brachilogia*, un morceau publié dans le premier album du groupe (*Labirinto d'acqua*, 2006) :

471 Le solo en question va de 4:57 à 5:55 sur l'enregistrement originel ; le morceau a été publié sur King Crimson, *Larks' Tongues in Aspic*, Island Records, ILPS 9230, 1973.

472 C'est le cas notamment de *Larks' Tongues in Aspic*, dont King Crimson réalisa quatre parties au cours des décennies : deux parties publiées sur l'album homonyme (1973), une sur *Three of a Perfect Pair* (EG, Polydor, EGLP 55, 817 882-1, 1984) et une sur *The ConstruKction of Light* (KCCDX2, 2000).

Figure 59. *Brachilogia*. Premières mesures du morceau.

L'intervalle de septième mineure descendante, qui caractérise dans le morceau de King Crimson une partie d'accompagnement, devient ici une incise d'ordre thématique, répétée plusieurs fois à des emplacements différents de la mesure, et jouée dans le registre aigu. Quant à l'organisation rythmique par groupes de deux ou trois notes (cellules arpégées) de la même valeur, elle peut être observée notamment dans les parties de guitare, de piano et de piano électrique (Fender Rhodes). En ce qui concerne spécifiquement l'intervalle de septième mineure descendante, au cours du morceau Zago prend la liberté de la transformer, en la majorisant, ou bien en utilisant les variations les plus communes (renversement et rétrograde). Ce genre de procédés est à la base de la composition du morceau entier, comme l'affirme Zago lui-même : « *Brachilogia* est un morceau conçu entièrement à partir du riff du début de *Larks II* (*fa – sol – sol*), sur lequel se base l'arpège de guitare au début du morceau. C'est pour cette raison que le titre originel du morceau était *Brachilogia 7* [à cause de la septième].⁴⁷³ ».

En analysant la manière dont Zago réélabore le matériau de King Crimson dans ses compositions, on peut arriver à deux conclusions. La première conclusion est qu'il ne s'agit

473 Francesco Zago, « roba », courrier électronique, correspondance personnelle avec l'auteur, 18 août 2017.

pas des citations proprement dites, car elles ne sont pas conçues pour être reconnues facilement. La deuxième conclusion est que Zago ne fait pas de distinctions, dans son travail de développement, entre les idées originales, celles « recyclées » et celles « empruntées » : ces idées sont utilisées en tant que matériaux « neutres », et c'est le processus de montage et de production qui crée le véritable « caractère » du morceau.

Tout d'abord, un simple intervalle, même si utilisé comme point de départ pour la conception d'un morceau entier, est un élément trop peu connoté pour qu'on puisse reconnaître d'où il a été tiré (sans tenir compte du fait que l'intervalle en question peut subir toute une série de modifications, comme c'est le cas dans *Brachilogia*). En d'autres termes, si le compositeur lui-même n'affirmait pas s'être inspiré d'un morceau précis de King Crimson, personne ne pourrait deviner, uniquement à partir d'un intervalle de septième, qu'il y a une citation. De la même manière, seules les affirmations de Zago lui-même nous permettent de comprendre que d'autres morceaux de Yugen piochent, de manière similaire, dans les matériaux de *Larks' Tongues in Aspic – Part II*, et en particulier qu'ils remanient cet intervalle de septième (majeure, mineure, descendante, ascendante ou renversée). Par exemple, *Overmurmur* (un morceau de l'album *Iridule*, 2010) constitue un autre cas intéressant de ce que je viens d'expliquer :

The image displays a musical score for three instruments: Piano électrique, Harpe, and Violoncelle + Basson. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into two systems. The first system shows the Piano électrique part with a melodic line featuring intervals of 7m, 2M, and 7m. The Harpe part has a similar melodic line with intervals of 2M, 2M, 7m, etc. The Violoncelle + Basson part has a bass line with intervals of 7m, 2M, 2m, and 7m. The second system shows a continuation of the Piano électrique and Harpe parts, with the Violoncelle + Basson part continuing its bass line.



Figure 60. *Overmurmur*. Transcription par l'auteur de la section à partir de 5:54. 2M = seconde majeure ; 2m = seconde mineure ; 7m = septième mineure.

Pour revenir à *Cynically Correct*, les réminiscences de *Larks' Tongues in Aspic* (parties I et II) concernent surtout le « thème » et la section B. Bien-sûr, c'est toujours Zago qui m'a dévoilé ces citations cachées, autrement très difficiles à saisir à l'oreille (et aussi à travers une analyse de la partition). D'ailleurs, Zago lui-même avoue que « aucun fan de prog n'est jamais venu [lui] dire : « Tiens, ici tu as cité *Larks' !* ». ⁴⁷⁴ ».

Considérons la partie de vibraphone du morceau (jouée par moi-même). Dans la section dénommée « thème », on retrouve à plusieurs reprises des citations du solo de guitare de *Larks' Tongues in Aspic – Part I*, attribuées, selon l'occurrence, à différents instruments : il s'agit souvent d'extraits de ce solo, transposés, répétés ou inversés. À cause de ces réélaborations, mais aussi à cause de la densité du contrepoint et des tempi généralement très rapides, il est très difficile de reconnaître la provenance de ces citations. En ce qui concerne la partie de vibraphone, on retrouve une citation de *Larks I* dans le passage de la figure 61.



Figure 61. *Cynically Correct*. Mesures 8-16 du « thème », partie de vibraphone.

Observons la partie ascendante de la phrase de vibraphone, à partir du *do #* de la mesure 12 : un profil très comparable peut être observé dans la section B (figure 62).

⁴⁷⁴ Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

Figure 62. *Cynically Correct*. Mesures 48-50 de la section B, partie de vibraphone.

En effet, les neuf premières notes du passage de la figure 62, sont une transposition (un ton et demi plus haut) des neuf dernières notes du passage de la figure 61 ; fait exception le *sol #*, à la place duquel il faudrait avoir un *la* pour respecter les intervalles que le vibraphone joue dans le « thème ». Cependant, la séquence *sol – do # – sol # – do*, correspond à un renversement de l'arpège de l'accord construit en superposant deux quartes à distance d'un demi ton l'une de l'autre (ex : *sol – do – sol # – do #*) : nous avons déjà vu que cet accord représente l'un des matériaux originaux, développés de plusieurs façons différentes par Zago tout au long du morceau.

Au-delà du matériau repris de *Larks Tongues in Aspice – Part I*, le trait de vibraphone est construit, encore une fois, essentiellement sur des intervalles de septième et de seconde (majeure et mineure) avec simplement quelques tierces mineures qui enrichissent de temps en temps le nombre des intervalles utilisés⁴⁷⁵. Bien-sûr, s'il est difficile de reconnaître dans ce genre de traits le solo de guitare de *Larks I*, il est également presque impossible d'identifier les différents intervalles de septième et de seconde comme une référence à la basse de *Larks II*.

À propos de toutes ces références croisées faites par Zago en reprenant sa propre musique et celle d'autres artistes, on pourrait évoquer la notion de « transphonographie », discutée par Philippe Gonin au sujet de la « continuité conceptuelle » de Zappa dans un article récemment publié⁴⁷⁶. Cependant, je crois que dans le travail de Zago, l'utilisation et le « recyclage » des différents matériaux musicaux répondent moins à l'exigence d'établir des références qu'à une fonction pragmatique plus élémentaire, celle d'avoir « de la matière » sur laquelle construire.

475 J'ai considéré les intervalles de onzième comme des secondes, en termes de *pitch class*. Je considère les intervalles de seconde augmentée, par enharmonie, comme des tierces mineures. Si l'on considère — comme l'affirme Zago — que l'intervalle à la base de ces développements est la septième, dont la seconde est le renversement, il faudrait supposer, pour arriver à la seconde augmentée, l'utilisation d'une septième diminuée : or, Zago parle, dans l'interview, uniquement de septièmes majeures et mineures.

476 Philippe Gonin, « La « continuité conceptuelle » chez Zappa et la question du statut de l'œuvre musicale rock », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 206-215.

Zago ne cherche pas à faire reconnaître les matériaux cités, il les traite avec la même approche qu'il utilise pour ses matériaux originaux et il les mélange entre eux jusqu'au point où il devient difficile — et superflu — de les distinguer. Les différents matériaux ne constituent qu'un « prétexte » pour mettre en œuvre le travail de développement : si on limite l'analyse aux développements des idées pour des parties instrumentales individuelles, les techniques mises en place sont assez conventionnelles (transposition, renversement, rétrograde, « découpage » des segments mélodiques, etc.).

En ce qui concerne les matériaux de base, donc, l'analyse que j'ai réalisée nous permet de comprendre qu'ils sont essentiellement *neutres* : les mêmes matériaux sont utilisés dans des contextes très différents les uns des autres, et ce n'est que dans leur développement qu'ils assument un caractère musical distinct.

7.6.1.2 Modularité et approche empirique

La partition de *Cynically Correct* n'est pas dans le format d'une partition unitaire. En effet, Zago a créé avec le logiciel Finale huit fichiers différents qui, mis dans un ordre précis, constituent la totalité de la partition. Ce choix laisse deviner que Zago composa les différentes parties du morceau avant d'en décider l'ordre, un procédé qu'il avait déjà adopté pour des œuvres précédentes⁴⁷⁷. Encore plus intéressant : ces fichiers ne correspondent pas simplement aux différentes parties du morceau, ce qui impliquerait tout simplement la possibilité de les *juxtaposer* selon plusieurs combinaisons différentes : en effet, certains des fichiers correspondent à des parties instrumentales, orchestrées pour des sous-groupes de la formation, qui doivent être *superposées* à d'autres parties (jouées par le reste du groupe) à des endroits précis.

Concrètement, trois des fichiers (« thème », « A », « B ») correspondent aux sections principales — juxtaposées — du morceau ; dans la version enregistrée — et sans tenir compte des remaniements et des coupures que chaque section peut subir — leur ordre est le suivant : A – thème – B – A – thème. Les autres fichiers correspondent à des parties à superposer à cette structure de fond, leurs noms indiquant l'endroit ou le passage où elles doivent commencer, en relation avec la numérotation des mesures des sections principales : par exemple, le fichier « A 50-56 » indique une partie (dans le cas spécifique du synthétiseur et

⁴⁷⁷ C'est le cas, par exemple, de *Disarica* (2012), un quatuor que j'avais commandé à Zago : pour exécuter les différentes sections de ce morceau, le compositeur suggère un ordre qui peut ne pas être respecté par les interprètes.

du xylophone) qui doit être joué entre les mesures 50 et 56 de la section A.

La raison pour laquelle Zago a choisi de ne pas inclure les autres fichiers dans la partition des sections principales, est essentiellement d'ordre rythmique. Les instruments impliqués dans ces parties jouent sur des tempi différents de ceux des sections principales. Considérons encore le fichier « A 50-56 » : son tempo est de 154 bpm à la noire, alors que la section A correspond à un tempo de 176 bpm à la noire (aux mesures 50 et 51), puis de 132 bpm à la noire (aux mesures de 52 à 56) ; le rapport mathématique entre le tempo du fichier « A 50-56 » et le tempo de A est donc de sept sur huit (mesures 50 et 51 de A), puis de sept sur six (mesures 52-56 de A).

Le choix d'utiliser deux fichiers différents, chacun avec son tempo, permet aux interprètes impliqués par l'un ou l'autre fichier de ne pas devoir se confronter avec des polyrythmies très complexes, avec beaucoup de divisions irrationnelles de la pulsation. L'articulation rythmique de « A 50-56 » est déjà très riche, faisant alterner en très peu de temps (quelques mesures) la division binaire, la division ternaire et les quintolets (voir figure 63).

The image displays a musical score for two instruments: ARP and Xilofono. The score is divided into three systems. The first system shows measures 50 and 51, with a tempo marking of 154 bpm. The second system shows measures 52 and 53, with a tempo marking of 132 bpm. The third system shows measures 54 and 55. The ARP part is written in treble clef, and the Xilofono part is written in bass clef. Both parts feature complex polyrhythmic patterns, including quintuplets and triplets, and are marked with a forte (ff) dynamic. The score is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat).

Figure 63. *Cynically Correct*. Partition de « A 50-56 ».

Pour écrire cette partie dans la même partition que A — disons à partir de la mesure 52, donc avec une noire à 132 bpm — il aurait fallu inclure les rythmes notés ci-dessus dans une division irrégulière constante de 7 sur 6 (un septolet pour chaque groupe de six croches). Le choix de Zago a donc été d'ordre pratique surtout, pour ne pas rendre trop compliquée l'interprétation d'une partie déjà très dense du point de vue rythmique. En outre, l'autonomie

musicale de la phrase de « A 50-56 » (et des autres parties *superposées*) justifie le choix d'en écrire une partition autonome, même en dehors d'une considération purement pratique. Il s'agit, en effet, d'une phrase qui n'a rien à voir avec ce qui est joué en même temps par les autres instruments. L'intérêt de la superposition des deux parties réside justement dans leur « incohérence » réciproque. Or, si le xylophone et le synthétiseur devaient jouer leur partie sur la même pulsation que les autres instruments, cela impliquerait non seulement une plus grande difficulté d'exécution, mais aussi le fait de perturber les appuis rythmiques de leurs parties, car ils joueraient sur une pulsation plus lente que 154 bpm à la noire : l'indépendance de leur intervention risquerait donc d'être perturbée du point de vue du phrasé.

La volonté de Zago, dans ce type de superpositions de matériaux hétérogènes, est celle de créer un « chaos contrôlé ». Il s'agit d'un travail qui renvoie à l'idée des *clashing bands* de Charles Ives (une référence revendiquée par Zago), avec des polyrythmies qui rappellent aussi les dissonances rythmiques zappaïennes.

L'idée de base est d'avoir deux lignes, ou bien — comme c'est souvent le cas dans le morceau — deux groupes instrumentaux différents jouant à des vitesses différentes, de sorte qu'à l'oreille on n'arrive pas à en comprendre la proportion : on doit avoir l'impression que le rapport entre les deux groupes est « hasardeux ». [En composant,] je décidais qu'une des deux lignes devait être plus rapide que l'autre et en fonction de cela je choisissais la proportion rythmique pour que les deux parties puissent commencer et terminer plus ou moins au même moment ⁴⁷⁸.

Plus tard dans l'interview, Zago explique que le principe des sous-groupes jouant simultanément des parties indépendantes est présent dans certaines de ses autres compositions, même s'il peut être réalisé de manière plus ou moins rigoureuse, c'est-à-dire selon une proportion rythmique précise ou pas : dans ce deuxième cas, un interprète (ou un sous-groupe d'interprètes) peut décider de manière autonome à quel tempo jouer une section, ou bien il peut y avoir des « oscillations » du tempo relativement libres. Zago spécifie qu'indépendamment de la manière d'obtenir la dissonance rythmique, le but est toujours que les voix superposées en question soient reconnaissables : « il y a l'idée de la musique construite par couches, un peu comme les lasagnes : il y a des couches, mais à la fin on mange le tout, même si les différentes couches restent reconnaissables. ⁴⁷⁹ ».

Le parallélisme humoristique avec les lasagnes nous aide à comprendre l'organisation structurelle de cette composition (et de bien d'autres pièces du répertoire de Yugen), basée sur la *modularité*. Les différents modules, dont les huit parties de la partition constituent un exemple macroscopique, peuvent être combinés, comme des briques, par juxtaposition

478 Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

479 *Ibid.*

(dimension horizontale) ou par superposition (dimension verticale).

Le principe ordonnant les différentes combinaisons est d'ordre strictement empirique. En d'autres termes, on ne doit chercher aucun critère, dessin ou principe systématique ordonnant *à priori* les combinaisons elles-mêmes :

[...] il n'y avait pas un dessin préétabli. J'ai commencé à écrire en partant du milieu du morceau. Naturellement, je ne savais pas que cela allait devenir la partie centrale : j'ai commencé par cela, puis j'ai écrit des choses qui allaient suivre et des choses qui allaient précéder cette partie ⁴⁸⁰.

7.6.1.3 Composer au-delà de la partition : editing, mixage et production

L'empirisme de Zago se manifeste de manière encore plus évidente dans le travail d'*editing*. Si l'on écoute la version enregistrée de *Cynically Correct* en suivant la partition, on se rend compte de plusieurs incohérences au regard de ce qui est noté. Certaines parties instrumentales ont été coupées lors du mixage final : c'est le cas, par exemple, du cymbalum aux mesures 72-73 de la section B, ou bien de la partie notée dans le fichier B-66, qui était censée être superposée à la section B dans les mesures 66-71. À d'autres endroits, on trouve des doublures ou des remplacements pas prévus dans la partition des parties instrumentales : c'est le cas de la mélodie de clarinette aux mesures 74-79 de B, qui est remplacée par la voix de Dalila Kayros (alors qu'il n'y a pas de parties vocales dans la partition).

L'aspect le plus étonnant de la partition est sans doute l'absence des parties de batterie, alors que deux batteurs (Carmelo Miceli et Michele Salgarello) ont participé à l'enregistrement du morceau ⁴⁸¹. En effet, dans la partition on ne retrouve que des indications très générales relatives aux parties de batterie. Voici quelques exemples : « Solo Salga [Michele Salgarello] très *lazy* » (section A, à partir de la mesure 34) ; « Melo [Carmelo Miceli] = Salga figures en triolets » (section B, à partir de la mesure 34) ; « Melo avec piano et basse, Salga avec marimba » (section B, mesures 38-39) ; « Melo groove en 4/4 ; Salga en 11/8 » (« thème », à partir de la mesure 31) ⁴⁸².

Rien qu'en considérant le type de langage utilisé dans ces indications (beaucoup

480 Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

481 La formation de Yugen dans *Death by water* est un double septuor : deux voix féminines, deux guitares électriques (dont une à huit cordes), deux basses (électrique et acoustique), deux batteries, deux claviers (piano et claviers électriques), deux percussionnistes (un jouant des percussions à clavier, l'autre des accessoires), deux anches. Le principe du double septuor n'est pas respecté à la lettre dans tous les morceaux de l'album (il y a parfois des instrumentistes rajoutés et d'autres qui sont absents) ; cependant, on ne peut pas ne pas remarquer là aussi une réminiscence de King Crimson et de leur formation en double trio des années 1990.

482 Je traduis ces citations de l'italien, mais je garde l'anglais là où il est présent dans le texte d'origine.

d'expressions abrégées, aucun souci de précision et d'intelligibilité, ni du point de vue grammatical, ni en ce qui concerne la terminologie musicale), il est évident qu'elles sont censées intégrer d'autres « ressources », afin d'aboutir à des parties de batterie proprement dites. D'une part, Zago utilise ces indications comme un aide-mémoire, pour fixer les éléments qu'il considère comme vraiment importants et qu'il ne veut pas laisser au libre arbitre des batteurs. Il faut tenir compte du fait qu'entre l'envoi des partitions aux musiciens et les sessions d'enregistrement il y a eu un délai de plusieurs mois : ces idées relatives aux parties des batteries auraient pu être oubliées par le compositeur lui-même dans cet intervalle de temps, alors que les parties des autres instruments étaient fixées grâce à une notation précise. D'autre part, les batteurs peuvent concevoir — grâce à leur expertise — des parties de batterie cohérentes en se basant sur l'écoute des quelques fichiers midi du morceau fournis par Zago ainsi que sur les indications verbales des partitions décrites plus hauts.

Le langage « impropre » des indications en question peut être donc partiellement expliqué de deux manières :

- pour le compositeur, ces indications sont un simple aide-mémoire ;
- quant aux batteurs, ils y reconnaissent un *code* (puisque c'est la façon de s'exprimer pendant les répétitions et les séances d'enregistrement) et n'ont pas besoin de plus de précisions.

De plus, il faut considérer que Zago a prévu bien à l'avance de travailler avec les batteurs en suivant une approche particulière :

Je n'ai jamais écrit de parties de batterie, sauf dans des cas très rares. [...] En ce qui concerne les *grooves*, *breaks*, etc., je les laisse faire aux batteurs, comme je n'ai jamais écrit pour batterie — je ne connais pas assez bien l'instrument — et parce que chaque batteur a ses caractéristiques. Donc d'habitude je donne des indications très générales, du genre « jouer de ce moment à cet autre moment », ou « ici : suis le mètre principal », ou « joue dans un autre mètre ». Ou bien, pendant les enregistrements, Carmelo [Miceli] ou Michele [Salgarello] enregistraient deux ou trois prises [sur le même passage] et puis on discutait sur quels choix il fallait faire, par exemple « plus de peaux », « moins de cymbales » : des indications très générales. En plus il s'agit de très bons professionnels, donc il n'y a pas besoin de leur assigner des parties précises... Par exemple, avec Carmelo, il fallait le retenir. Moi je lui disais : « mets ce que tu veux, puis on enlèvera », parce qu'il a tendance à jouer presque trop ⁴⁸³.

Zago tient donc compte de plusieurs critères quand il doit concevoir les parties de batterie pour ses compositions : ses limites concernant la connaissance de l'instrument ; la fiabilité des batteurs avec qui il choisit de travailler ; la possibilité de discuter avec les interprètes et de

483 Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

réenregistrer les différents passages pour en modifier l'exécution. En effet, le rapport direct avec des musiciens compétents et les possibilités offertes par l'enregistrement en studio (notamment la possibilité d'enregistrer plusieurs prises d'un même extrait) intègrent *de facto* la notation traditionnelle. En ce qui concerne les parties de batterie de Yugen, la notation serait un outil inefficace si elle n'était pas « complétée » par la communication orale et la production en studio, ceci en raison des lacunes de Zago concernant l'écriture pour batterie.

Au-delà du cas spécifique de la batterie, la comparaison entre la partition et l'enregistrement nous montre de manière évidente que les informations fournies à travers la notation sont complétées, modifiées ou bien contredites lors des séances d'enregistrement, qui doivent donc être considérées comme une partie intégrante du travail de composition. En termes d'interprétation par exemple, même si les articulations sont parfois notées dans le détail sur la partition, il peut y avoir beaucoup de flexibilité lors des séances d'enregistrement, comme le confirme Zago : « Si je me rends compte, pendant l'enregistrement, que l'interprétation différente [par rapport à la partition] d'une partie par un musicien est plus efficace que celle écrite sur la partition, je lui demande de garder cette interprétation. ⁴⁸⁴ ».

De son côté, le mixage intervient, lui-aussi, pour intégrer les « données » de la partition et pour les mettre en « perspective » du point de vue sonore. Cependant, Zago semble être davantage intéressé par les possibilités du studio d'enregistrement pour le travail d'*editing* que pour celui du mixage. En effet, l'*editing* représente pour lui un véritable complément de la notation, grâce auquel il peut mettre en œuvre l'approche modulaire que j'ai décrite plus haut : plutôt que de combiner des « modules » écrits sur la partition — l'un à côté de l'autre ou l'un sur l'autre — l'*editing* permet de réaliser le même type de « bricolage » en manipulant directement les pistes enregistrées.

De la même manière que pour la modularité sur partition, la modularité de l'*editing* est caractérisée par une attitude fortement et consciemment empirique :

Lors de l'*editing*, en ayant les pistes enregistrées par les différents musiciens, je peux les regrouper, les déplacer... et *on procède par essais et erreurs* [je souligne]. Oui, certaines choses ont été réalisées en faisant des essais : en prenant un extrait — parfois un extrait d'un autre morceau — et en le superposant à un autre ; pour des raisons qu'on comprend à posteriori, la superposition marche, donc j'ai continué dans cette direction. Pour moi c'est de la composition, ce n'est pas du simple *editing*, dans le sens qu'on donne d'habitude à ce terme ⁴⁸⁵.

Cynically Correct est un exemple excellent de cette façon de travailler, intégrant écriture complexe et production au point où il est difficile de les distinguer. Un extrait du morceau est

484 Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

485 Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

particulièrement parlant à ce sujet. Lors de mon travail d'analyses préliminaires, je n'arrivais pas à retrouver sur la partition le passage correspondant à la section allant de 5:52 à 6:03 dans l'enregistrement : il s'agit d'une section très chaotique, qui peut ressembler à une improvisation libre. Quand j'ai interviewé Zago, je lui ai demandé des explications à propos de cette section ; voici sa réponse :

C'est l'exemple classique d'une chose écrite, ou improvisée — à vous de décider — à partir d'un matériau enregistré. Ce passage n'a pas été pensé avant d'enregistrer le morceau ; quand on a enregistré les différentes parties je ne pensais même pas à cela [le passage tel qu'on l'entend dans la version finale de l'enregistrement]. En montant le morceau, j'ai essayé d'introduire à cet endroit une sorte de résumé de A, une anticipation très courte de ce qui allait revenir [justement A]. Donc j'ai créé ce passage en « démontant » en petits bouts la première partie et en les remontant de manière différente. Plutôt que de le faire sur papier, en réécrivant les bouts « démontés », je l'ai fait avec les pistes. Et c'est une partie très libre... Maintenant, on s'est dit que quand on jouera le morceau en live, si cela fonctionne, on jouera cette partie en improvisant : chacun choisit deux ou trois petits fragments de sa propre partie dans A et, en ayant un métronome, un tactus précis, il les joue quand il veut. C'est une improvisation où l'on ne prend pas en considération ce que les autres font ⁴⁸⁶.

La notation et la production (dans ce cas l'*editing*) sont non seulement complémentaires, mais aussi *équivalentes* dans la façon dont Zago conçoit le travail de composition : ce n'est que pour des raisons d'avantages *pratiques* plus ou moins importants que le compositeur s'oriente vers une solution plutôt que vers l'autre. Et Zago ne se limite pas à mettre sur le même plan la notation et la production, car il fait rentrer aussi l'improvisation dans son discours. En effet, Zago affirme que, lors des exécutions live de *Cynically Correct*, le groupe improvisera à cet endroit précis sur des extraits de la section A. Or, cette affirmation nous montre que Zago est bien conscient de ses priorités, mais aussi qu'il reste relativement indifférent à la manière d'obtenir les résultats.

Le but du passage en question est d'anticiper quelques matériaux de la section A avant qu'elle soit rejouée en entier : les musiciens improvisant — chacun de manière autonome — sur des fragments de A accomplissent cette tâche ; en même temps, justement à cause de l'autonomie des différentes improvisations, le résultat global rendra l'atmosphère chaotique de l'enregistrement (d'ailleurs, on peut considérer le travail de montage de Zago pour cette section comme une sorte d'improvisation, car il combine librement des extraits des pistes enregistrées). Avec un peu de travail, Zago aurait pu transcrire la section telle qu'on l'entend sur l'enregistrement, pour jouer *Cynically Correct* en concert, mais — *en fonction des objectifs expressifs* qu'il attribue à la section elle-même — la solution de l'improvisation décrite plus

486 *Ibid.*

haut permet d'obtenir le résultat voulu de manière beaucoup plus *pratique*.

7.6.2 Yugen et *Rock In Opposition*

La plupart des fans de Yugen n'hésitent pas à définir le groupe comme « du rock in opposition ». Cette étiquette est exploitée d'ailleurs, avec des finalités promotionnelles, par les producteurs (sur le site internet de Altrock, Yugen est décrit comme « une synthèse entre rock — orienté vers le courant progressif et le style de RIO — et musique de chambre ⁴⁸⁷ »), par les organisateurs de festival (Yugen a participé à l'édition de 2011 du Rock In Opposition Festival de Carmaux), ainsi que par Zago lui-même (sur son site on lit que les albums de Yugen sont « considérés comme la frontière la plus avancée de l'avant-prog et du Rock in Opposition contemporain ⁴⁸⁸ »).

Cependant, l'inclusion de Yugen au sein de *Rock In Opposition* reste problématique. J'ai déjà pu montrer que Francesco Zago — dont la collaboration avec Stormy Six est assez récente — n'avait qu'une connaissance limitée des groupes originels de *Rock In Opposition* au moment où le projet de Yugen a pris forme. Sans doute, King Crimson, Led Zeppelin, Hendrix, mais aussi Ligeti, Nancarrow et Feldman sont, pour Zago, des sources d'inspiration beaucoup plus importantes que des groupes tels qu'Art Bears ou Etron Fou Leloublan.

Cependant, l'expression *Rock In Opposition* peut être considérée aujourd'hui comme un équivalent d'*avant-progressive*. Or, dans ce sens — néanmoins assez vague — on peut effectivement considérer la musique de Yugen comme « du rock in opposition » : on y retrouve, en effet, un intérêt pour les traits typiques des différentes avant-gardes du vingtième siècle (complexité de l'écriture, atonalité, bruitages, improvisation libre et non idiomatique, etc.), mélangés à des traits issus du rock et, en général, abordés avec une sensibilité plus proche du rock. Même si le type de rock expérimental réalisé par Zago au sein de Yugen partage des caractéristiques de fond avec celui des groupes originels de *Rock In Opposition*, je crois que ceci est le résultat d'une démarche autonome de la part de Zago, ou au moins qu'on ne peut pas parler d'une influence directe des groupes de *Rock In Opposition* sur son travail.

Les aspects pour lesquels la musique de Yugen peut être mise en relation avec celle des groupes originels de *Rock In Opposition* sont plus d'ordre *méthodologique* que d'ordre stylistique. L'intérêt que tous ces artistes partagent pour les avant-gardes musicales du

487 <http://www.altrock.it/?wpsc-product=labirinto-dacqua>, dernier accès le 23 août 2017. Texte original : « [Yugen are] a synthesis between rock (progressive and RIO-style oriented) and chamber music ».

488 <https://www.francescozago.com/projects>, dernier accès le 23 août 2017. Texte original : « [Yugen are] deemed as the most advanced frontier of current avant-prog and Rock in Opposition ».

vingtième siècle est un élément trop vague pour les rapprocher du point de vue stylistique, en sachant que cet intérêt peut être décliné en une multitude d'expressions musicales différentes. Même en comparant la musique de Yugen avec celle de Stormy Six (le groupe de *Rock In Opposition* avec lequel Yugen a eu le plus de contacts), on retrouve très peu de correspondances stylistiques, au-delà de quelques traits d'ordre général (recours à l'atonalité, richesse en termes de métrique, complexité formelle) ⁴⁸⁹.

Considérons un autre exemple. En analysant *Cynically Correct*, j'ai montré que le trait probablement le plus marqué dans le travail de Zago est la modularité : dans le morceau, on a pu observer que ce principe est mis en œuvre à plusieurs niveaux, dans l'écriture aussi bien que dans l'*editing*, dans l'organisation des motifs et des incises et dans la structuration des sections entières, par juxtaposition ou par superposition. On a vu, en outre, que souvent le principe de la modularité sert à créer un « chaos contrôlé », constitué par des lignes instrumentales indépendantes, et rappelant des improvisations libres. Le parallélisme avec les « couches instrumentales », dont j'ai parlé à propos des improvisations de Henry Cow, est sans doute assez tentant. Cependant, celui de la modularité est un principe assez familier pour tout musicien avec une bonne expérience du travail en studio d'enregistrement : c'est le cas de Zago, de Henry Cow, mais aussi de Zappa. En parlant de son approche particulière de l'*editing*, Zago évoque non pas des musiciens de *Rock In Opposition*, mais Charles Ives et, justement, Zappa :

Dans d'autres morceaux de l'album, par exemple *As a matter of breath*, certaines parties semblent écrites, parce qu'elles ont été parfaitement montées, mais en réalité elles ont été improvisées, soit complètement, soit sur la base d'un matériau — fourni par moi-même — de nature assez vague : les musiciens n'ont pas improvisé « sur » le morceau comme on l'entend dans l'enregistrement, ils n'étaient pas conscients de ce contexte... c'est un peu comme la xénochronie de Zappa : les musiciens ne connaissent pas les performances les uns des autres ; de mon côté je combine les différents enregistrements et, avec quelques artifices, le résultat est quelque chose de nouveau, qui aurait difficilement pu être écrit ⁴⁹⁰.

Le choix — assumé de la part de Zago — d'intégrer les différents outils de l'écriture, de la production et de l'improvisation dans le même processus créatif, sans faire de distinctions hiérarchiques entre ces outils mais en les choisissant de manière empirique et pragmatique, correspond à l'approche méthodologique déjà observée en parlant de *Rock In opposition*. Toutefois, pour Zago cette volonté esthétique et méthodologique ne se traduit pas en une pratique *militante* — ce qui était le cas pour le collectif originel de *Rock In Opposition* —

489 Au-delà de la collaboration de Zago avec Stormy Six, il faut mentionner aussi l'album *Yugen Plays Leddi – Uova Fatali* (Altrock, ALT 005, 2008), où le groupe interprète des compositions de Tommaso Leddi.

490 Zago, interview avec l'auteur (annexe 7).

pour la simple raison que Yugen est un projet uniquement artistique et non pas fédérateur : le but de Zago n'est pas celui d'unir d'autres artistes sur la base d'une intention, d'un « ressenti » ou d'une pratique commune.

Zago développe donc, au sein de Yugen, une démarche artistiquement indépendante, une déclinaison tout à fait personnelle des traits propres du rock expérimental : il n'est pas inspiré directement par *Rock In Opposition* et il ne partage pas non plus les finalités de ce collectif. Du point de vue historique, toutefois, *Rock In Opposition* est un précédent incontournable dans le rock expérimental, en termes de conscience de ce que l'expérimentation elle-même peut représenter. La démarche — méthodologique plutôt que stylistique — de groupes tels que Yugen a été « initiée » par *Rock In Opposition* : au moins de manière indirecte, donc, on peut comprendre pourquoi Zago, Altrock Productions et leur public revendiquent un lien de filiation entre ce collectif et Yugen.

CONCLUSION

Dans les analyses de la deuxième partie de cette étude, j'ai suivi une ligne chronologique qui va de 1967 (avec *Brown Shoes Don't Make It*, de Zappa) à 2016 (*Cynically Correct*, de Yugen), mon idée étant de re-parcourir par des étapes significatives le « chemin du rock expérimental », des origines jusqu'à l'époque actuelle. 1967 et Zappa donc, comme points de départ : j'ai déjà mentionné le fait que 1967 (l'année du psychédélisme et de *Sgt Pepper's*) peut être considéré comme le moment symbolique où le rock « prend conscience » de son potentiel expérimental ; de son côté, Zappa est un protagoniste de cette première vague d'expérimentation dans le rock, et il représente une référence incontournable pour les autres artistes dont je m'occupe.

Tout en tenant compte des différences — parfois profondes — entre les morceaux qui ont fait l'objet des analyses, il est possible d'affirmer que les musiciens et les groupes en question appartiennent à une même « tradition ». J'utilise ce mot de « tradition » au sens étymologique : les traits communs entre les artistes traités, en effet, sont le résultat d'une *transmission* (d'idées, de pratiques, d'approches, etc.) qui va des années 1960 jusqu'à nos jours. Si cette *transmission* n'est pas forcément linéaire ou directe (comme je l'ai observé en parlant du rapport entre Yugen et *Rock In Opposition*), il est vrai tout de même qu'on peut isoler plusieurs pratiques et approches qui se développent avec une certaine continuité au cours du temps.

Du point de vue du formel, on retrouve chez tous les artistes traités un intérêt pour d'autres répertoires que celui du rock *mainstream* : des éléments de ces répertoires sont repris et mélangés avec des éléments de provenance rock, dans les compositions ou dans les improvisations des artistes en question. Quant à la spécificité de ces répertoires « étrangers », on a remarqué que la musique savante — surtout les avant-gardes du vingtième siècle — est une source d'inspiration récurrente, mais aussi que l'improvisation libre (le free jazz et la *free improvisation* non idiomatique) a un rôle important. De manière moins systématique, certains répertoires traditionnels intègrent eux aussi le « vocabulaire musical » de ces artistes de rock expérimental.

Du point de vue méthodologique, l'intérêt des musiciens de rock expérimental pour des répertoires hétérogènes implique souvent l'emprunt de différentes méthodes créatives propres à ces répertoires. À la différence du rock *mainstream*, on a pu observer que pour tous les

artistes traités ici, l'outil de la notation musicale a un rôle de premier plan. La notation est parfois utilisée selon des approches issues directement de l'univers savant : je pense par exemple à l'écriture dodécaphonique qui caractérise la première partie de *Le lucciole*. En revanche, on a remarqué à plusieurs reprises un décalage entre le style de l'écriture et les approches interprétatives. Les modes de jeu, le « grain » instrumental typique du rock sont évidemment des traits plus enracinés dans le vécu musical de ces artistes que les aspects idiomatiques liés à l'harmonie, à la mélodie et au rythme : ces musiciens arrivent à jouer des partitions complexes du point de vue des « notes », mais ne ressentent pas le besoin de les jouer avec une approche interprétative substantiellement différente de celle du rock.

En plus de l'exécution de partitions écrites, les artistes de rock expérimental ne renoncent pas aux différentes nuances de l'improvisation qui peut être plus ou moins « libre », plus ou moins idiomatique, « extemporisation » basée sur un « lexique musical » formaté (comme c'est le cas pour les *sessionmen* de Zappa) ou qui peut encore mettre en valeur les idiosyncrasies des interprètes (chez Henry Cow, par exemple). En outre, la production musicale, et notamment l'intervention directe sur le son enregistré à travers la technologie, constituent un outil incontournable pour tous les musiciens en question : en effet, la cohérence formelle des œuvres de rock expérimental doit souvent beaucoup à des traitements électroacoustiques qui « filtrent » les différentes composantes stylistiques en une production homogène.

Une fois de plus, je souligne que ces trois approches de base — notation, improvisation et production — sont strictement liées dans le rock expérimental, au point d'être interdépendantes. Les morceaux analysés nous montrent que les artistes peuvent choisir de privilégier une méthode plutôt qu'une autre, mais je n'ai trouvé aucune approche « pure ». Notamment, j'ai pu remarquer à plusieurs reprises que la notation est abordée dans ce répertoire *en prévoyant* que d'autres outils (liés à la production et/ou à l'improvisation) puissent l'intégrer afin de réaliser le « produit fini ». C'est pour cette raison, d'ailleurs, que, malgré l'abondance de matériaux écrits, la commercialisation des partitions liées à ce répertoire est virtuellement inexistante : la partition n'est pas un support rendant compte de l'ensemble des traits de cette musique.

Un aspect important, partagé par les artistes traités, est leur attitude empirique et pragmatique vis-à-vis des différents matériaux et des différentes méthodes utilisées. En ce qui concerne les approches méthodologiques, on a vu par exemple à plusieurs occasions que le choix de recourir à la partition plutôt qu'à l'improvisation était dicté essentiellement par des raisons pratiques. Ce « bricolage » est sans doute un héritage du pragmatisme typique du rock

depuis son origine. Il s'agit d'un pragmatisme qui peut être décliné de différentes façons.

Dans le cas de Frank Zappa et de Francesco Zago, on observe une attitude assez indifférente vis-à-vis des matériaux et des méthodes mises en œuvre, qui ne prennent une signification que dans le contexte du « produit fini ». Chez les artistes de *Rock In Opposition*, au contraire, le niveau de conceptualisation est plus élevé : cependant, le « programme » artistique de *Rock In Opposition* (impliquant la volonté d'utiliser tout type de matériau musical, attribuant une valeur politique à la technologie d'enregistrement et à la création collective) n'est qu'une revendication du pragmatisme rock, pragmatisme que le collectif interprète selon des connotations idéologiques et politiques précises.

* * *

Il est temps donc d'établir, à la lumière des analyses, quels sont les aspects de cette musique qui restent ancrés dans le rock, et quels aspects en représentent le côté expérimental. Pour ces derniers je reviens à la notion d'*ouverture* discutée dans la première partie de cette étude. On a pu remarquer, dans les morceaux analysés, une *volonté* précise d'élargir les horizons du rock, en empruntant des « ingrédients » issus d'autres répertoires et en les intégrant à une musique nouvelle. Le mot-clé ici est *volonté* : il y a une tendance *volontaire* à dépasser la notion de rock en tant que genre musical avec ses codes stylistiques précis et clos.

Cependant, la plupart des musiciens en question se sont formés dans le cadre du rock et ils conduisent leur carrière dans le milieu du rock, ce qui implique l'utilisation des moyens techniques propres à ce milieu (amplification, diffusion, etc.). Au-delà de l'approche pragmatique déjà mentionnée, toute une série de circonstances fait que la racine du rock reste présente dans ce répertoire. D'ailleurs, les observations relatives à l'interprétation des morceaux analysés aboutissent toujours à la même conclusion : malgré la volonté de dépasser le rock du point de vue *formel*, les musiciens ne peuvent pas effacer complètement leur formation et leur vécu dans le *contexte* du rock.

Du point de vue du *text*, l'expression de « rock expérimental » se justifie donc de la manière suivante : le rock expérimental est une musique qui existe dans l'articulation entre d'une part un contexte qui l'enracine à la tradition du rock, et d'autre part une volonté de dépasser toute barrière stylistique. Si le rock n'est jamais vraiment absent dans cette musique, sa présence — en termes stylistiques — est souvent subliminale : dans la pratique des musiciens considérés, le rock peut intervenir de manière uniquement indirecte — parfois sans que le musicien s'en rende compte consciemment — et rester « imperceptible » en ce qui concerne le style.

Il est légitime de se demander si une musique avec ces caractéristiques peut être considérée

comme appartenant à un véritable genre musical. Le problème principal d'une classification de ce type est qu'elle impliquerait de donner un nouveau sens au concept de « genre », car on renoncerait à l'identité stylistique comme l'un des éléments définissant un genre donné. En voulant lister les traits définissant le rock expérimental d'un point de vue strictement musicologique — donc en laissant de côté les réflexions relatives au contexte — on devrait se limiter à ces éléments :

- Ouverture stylistique, basée sur l'exploitation d'un mélange de langages musicaux différents ;
- Synchrétisme méthodologique, c'est-à-dire utilisation de plusieurs outils et méthodes de création hétérogènes, complémentaires et interdépendantes (notation, improvisation, production en studio) ;
- Approche pragmatique de la création artistique.

En termes purement musicologiques, il est donc difficile de soutenir l'idée que le rock expérimental est un genre musical. Au contraire, il me paraît plus correct de dire qu'un certain type d'expérimentation (dont j'ai listé les aspects principaux ci-dessus) représente une *tendance* historiquement affirmée dans la musique rock. Cette tendance a un point de départ bien précis : le rock anglais et américain du milieu des années 1960, produit par des artistes tels que les Beatles, Soft Machine, Pink Floyd, les Beach Boys, Zappa. Elle constitue un trait très prononcé et *revendiqué* dans l'œuvre des artistes dont je me suis occupé pour les analyses.

En ce qui concerne les aspects d'ordre contextuel liés au rock expérimental, il peut être utile aussi d'en rappeler rapidement le développement historique. Durant la période qui va environ du milieu des années 1960 jusqu'au début des années 1970, le rock expérimental se caractérise par une attitude d'ouverture générale envers des éléments étrangers à ce qui avait fait du rock un objet culturellement distinct et globalement unitaire à partir des années 1950. Cette ouverture concerne le rock au niveau de la musique, mais aussi au niveau de son contexte socio-économique : on assiste, notamment, au développement du discours sur le rock grâce à l'intérêt que les médias portent à cette « scène », à une prise de conscience par les artistes et le public des enjeux artistiques du rock et de ses liens avec la culture dans un sens plus large, ainsi qu'à une diversification sociale de ce que j'ai appelé le « monde du rock ».

Cette dernière observation concernant le monde du rock me permet de revenir aux artistes et aux scènes qui ont fait l'objet de ma recherche. Dans le chapitre IV, j'ai pu remarquer, en parlant de Zappa et de Stormy Six, des cas de « décalage » entre le positionnement idéologique d'un artiste et la valeur que son public ou bien un groupe social donné peut lui attribuer : Zappa insistait sur son caractère d'*outsider*, alors que ses fans (surtout une partie de

ses fans européens) voulaient voir en lui un leader idéologique, un « Fidel Castro américain » ; de leur côté, les musiciens de Stormy Six assumaient leur rôle de porte-parole d'une certaine philosophie politique, mais ils rencontraient des difficultés en défendant leur position *super partes*, dans un environnement (celui des nombreux partis et organisations de gauche dans l'Italie des années 1970) où l'on n'admettait pas que les militants ne se positionnent pas.

Ces exemples montrent que la diversification sociale au sein du monde du rock dont je parlais plus haut a abouti, dans le cas des artistes dont j'ai parlé, à des situations objectivement complexes, voire compliquées. Toujours dans le chapitre IV, j'ai remarqué qu'il était difficile de décrire les traits d'une représentation sociale liée à Zappa, ou à *Rock In Opposition*. En effet, l'attitude fortement individuelle et l'autoconscience artistique qui caractérisent ces musiciens, a pour effet que les éléments d'identification et de cohésion sociale les plus reconnaissables (traits idéologiques, jargon, codes vestimentaires, etc., des éléments perçus comme « accessoires » par ces artistes) soient laissés de côté, alors que la production musicale — le contenu — se trouve au premier plan, avec son extrême diversification.

Du point de vue économique, si l'on veut trouver un point commun dans les démarches des artistes en question, ce sera le désir d'autonomie créative. On a vu que l'autonomie se traduit dans des choix d'indépendance économique. Parfois, il s'agit simplement d'une indépendance de production qui s'inscrit tout de même dans le domaine de l'industrie discographique (c'est le cas de Zappa). Dans d'autres cas, l'indépendance contribue à l'effort de mettre en place une véritable économie alternative : en parlant de *Rock In Opposition*, j'ai souligné que le modèle économique-social auquel le collectif aspire se base non seulement sur le principe de l'autonomie, mais aussi sur celui du partage. Bien évidemment, le choix de l'indépendance entraîne une prise de risques économiques plus importants que ceux du marché musical *mainstream*. De toute manière, pour tous les musiciens traités, le désir d'autonomie créative peut être mis en relation, lui aussi, avec le « focus sur le contenu » qui les caractérise et qui comporte, entre autres, une volonté de mettre en valeur la musique elle-même plus que le succès personnel du musicien ou du groupe.

En résumant, même si l'on pouvait faire abstraction du *text* et ignorer l'absence d'unité stylistique entre les artistes considérés, il serait également impossible de parler du rock expérimental en tant que genre musical du point de vue contextuel, car les éléments discutés dans les paragraphes précédents ne suffisent pas à tracer une *identité* socio-économique précise. Encore une fois, il sera plus opportun de parler de *tendances* : la *tendance* à se focaliser sur le contenu artistique et non pas sur ce qui est perçu comme « accessoire », la

tendance à l'indépendance économique.

* * *

Bien évidemment, la *tradition* que j'ai illustrée à travers les exemples de Zappa, de *Rock In Opposition* et de Yugen, ne représente pas la *seule* manifestation des différentes tendances que j'ai illustrées, relatives à la fois aux aspects formels de la production musicale et à son encadrement dans un contexte socio-économique. J'ai choisi de parler de ces artistes car ils constituent des cas de figure particulièrement riches pour l'étude de l'expérimentation dans le rock (sans oublier que — sauf pour Zappa — il s'agit d'artistes qui méritent d'être mieux connus), mais les pistes développées dans ma recherche peuvent contribuer à l'étude d'autres répertoires, et elles ont aussi l'ambition de suggérer d'autres axes de travail scientifique.

La tentative de donner une définition — au sens habituel du terme — du rock expérimental a échoué (ce qui était tout à fait prévisible). Cependant, les *tendances* que j'ai soulignées tout au long de cette thèse, et que je viens de résumer, nous permettent d'encadrer un récit alternatif (en anglais on parlerait de *counter-narrative*). Ce récit se différencie, et se veut complémentaire, du récit organisé autour de la distinction entre les genres musicaux ; il peut enrichir le débat scientifique, mais il peut aussi contribuer à la compréhension, à la création et à la diffusion de la musique en dehors des universités et des cercles des « spécialistes ».

Par exemple, la réflexion sur ce que représente l'expérimentation en musique est un point de vue intéressant pour mettre en cause la relation entre le rock et les musiques savantes, leurs différences véritables ou présumées. En effet, les liens entre le rock expérimental et les répertoires savants du vingtième siècle et d'aujourd'hui aboutissent, dans certains cas, à une véritable contiguïté entre les deux domaines : notamment dans la deuxième moitié des années 1960, plusieurs artistes de rock expérimental baignent dans la même ambiance artistique et intellectuelle que des compositeurs anglais et américains tels que Terry Riley, Cornelius Cardew (le Scratch Orchestra, dont Cardew était membre, a plusieurs fois partagé la scène avec Henry Cow), La Monte Young (avec lequel John Cale collabora au sein du Theatre of Eternal Music ⁴⁹¹) : tous ces artistes participent à ce que j'ai appelé une *tendance commune*. D'autre part, plusieurs musiciens de rock expérimental ont repris des techniques ou des éléments du langage musical développé par les compositeurs de l'avant-garde européenne (généralement moins disposés à s'associer aux rockers que leurs collègues anglais ou américains ⁴⁹²) : ce sont surtout des cas d'*emprunt* (conscient) ou de *développement parallèle*

491 Voir Dave Thompson, *June 1st 1974. Kevin Ayers, John Cale, Nico, Eno, Mike Oldfield and Robert Wyatt : The Greatest Supergroup of the Seventies*, Dave Thompson, 2013 (sans lieu), p. 16. John Cale a été notamment membre de Velvet Underground.

492 Voir à ce propos le chapitre « Bad Boys » dans Mario Gamba, *Questa sera o mai. Storie di musica contemporanea*, Rome : Fazi, 2003, p. 98-101.

(entre les musiciens de rock et les compositeurs, qui, dans une ignorance réciproque quasi totale, arrivent à des résultats similaires).

Les différences les plus profondes entre le rock expérimental et les musiques contemporaines seront à chercher alors dans les modalités de travail et dans les finalités artistiques beaucoup plus que dans la musique en tant qu'objet « fini ». L'approche des musiciens de rock se focalise sur le produit (l'enregistrement) plus que sur « les matériaux et les méthodes » (comme le dirait Dahlhaus) : les procédés mis en œuvre pour atteindre le résultat final peuvent être expérimentaux au sens que l'on donne à ce terme dans la musique savante, mais l'objet d'intérêt principal reste le produit fini et non pas les procédés en tant que tels.

Pour cette raison, le rock expérimental est généralement moins porté à l'intellectualisme que la musique savante. On a vu que le jugement esthétique dans le rock se base plus sur le produit que sur le processus qui mène au produit : selon la définition de la musique expérimentale formulée par Dahlhaus, ce jugement esthétique reste donc assez « classique » et, par conséquent, a moins besoin d'une justification intellectuelle. Autrement dit : un disque de rock — en tant qu'objet — est autonome, ou en tout cas il a moins besoin d'explications qu'une démarche artistique visant davantage à être évaluée non pas pour ce qu'elle produit, mais pour la manière dont elle a été conçue. Bien évidemment, la thèse que je viens d'exposer ne vaut que sur un plan général, et comporte des exceptions significatives. Par exemple, en parlant de *Rock In Opposition*, j'ai montré que des motivations intellectuelles tout à fait similaires à celles soulignées en parlant de la musique savante, sont à la base du parcours artistique de ce collectif.

Par ailleurs, le rock expérimental doit être mis en relation avec les autres musiques expérimentales, et notamment celles de la tradition savante, en ce qui concerne le thème de l'engagement politique et la question esthétique et idéologique de l'avant-garde. En effet, le rock expérimental constitue un sujet d'étude intéressant car, tout en présentant plusieurs traits typiques des avant-gardes, il se différencie de la plupart d'entre elles par le fait qu'il n'est pas la pratique d'une élite⁴⁹³. Dans le cadre de ma recherche, c'est encore une fois *Rock In Opposition* qui fournit l'exemple le plus significatif d'un art d'avant-garde engagé politiquement et qui s'efforce de se maintenir populaire, non seulement en revendiquant l'appropriation des éléments musicaux issus d'une culture populaire, mais aussi à travers un système de production, de distribution et de diffusion éloigné de toute conception élitiste.

Le fait de se concentrer sur les tendances exprimées par certains musiciens, plutôt que sur

493 Voir Menger (2001), p. 180 : « c'est dans les classes supérieures que s'est toujours manifesté l'intérêt le plus vif pour l'innovation esthétique, jusque dans ses formes les plus radicales. ».

leur appartenance à tel ou tel autre genre, peut aussi aider à mieux comprendre des phénomènes d'ordre économique. La condition actuelle de crise du rock expérimental reflète l'interaction qui s'est produite entre le rock expérimental lui-même et l'organisation de l'économie de la musique.

Aujourd'hui, pour la plupart des musiciens de rock expérimental il est très difficile de se consacrer de manière professionnelle à leur musique. Cela vaut surtout pour les musiciens les plus jeunes, alors qu'un petit pourcentage d'artistes actifs depuis longtemps peut bénéficier d'une certaine renommée construite pendant plusieurs années (même si c'est dans une niche). Bien-sûr, les expériences individuelles varient selon les cas, et elles incluent quelques exemples (tout à fait rares) de musiciens ayant réussi à faire de la pratique du rock expérimental leur seule activité professionnelle, mais aussi beaucoup de musiciens qui intègrent le rock expérimental dans un éventail d'activités différenciées (enseignement de la musique, pratique de répertoires *mainstream*, métiers de nature non-artistique, etc.) et enfin d'autres pour lesquels le rock expérimental ne représente qu'une pratique de loisir.

Le « focus sur le contenu » propre au rock expérimental se traduit, du point de vue économique, en un « focus sur le produit », et le *produit* principal du rock expérimental a été, pendant longtemps, le disque. Or, déjà à partir des années 1980, les *majors* avaient commencé à réduire leurs investissements dans les enregistrements, qui auparavant constituaient le noyau central de leurs revenus. Simon Frith décrit cette évolution comme « le passage de la vente de disques à l'exploitation des droits comme source fondamentale de revenus musicaux. ⁴⁹⁴ » ; dans le même passage, le chercheur anglais observe aussi que :

Les plus grandes vedettes, comme Michael Jackson et Bruce Springsteen, se voient offrir déjà leurs plus gros chèques de paie par des entreprises désireuses d'utiliser leur nom dans les publicités et d'obtenir leurs plus gros retours sur les concerts non pas grâce à la vente de billets, mais grâce à des produits associés [...] Comme pour les films, les meilleures ventes des années 1990 ne seront réalisées que lorsqu'elles auront été pré-vendues sous forme de paquet son/vidéo/image - pré-vendues, c'est-à-dire non pas directement aux consommateurs, mais aux émissions de télévision et aux sponsors ⁴⁹⁵.

Si les constatations de Frith se sont révélées exactes dans le contexte de la grande industrie musicale, son optimisme concernant l'avantage que les indépendants pourraient tirer de cette

494 Frith (2007 c), p. 117. Texte d'origine : « The move from record sales to rights exploitation as the basic source of music income ».

495 *Ibid.* Texte d'origine : « Already the biggest stars, like Micheal Jackson and Bruce Springsteen, are being offered their biggest pay checks by companies keen to use their names in advertisements, and get their biggest concert returns not from ticket sales but from tie-in merchandise. [...] Like films, the best selling records of the 1990s will be made only when they've been presold as sound/video/image packet — presold, that is, not to consumers directly, but to television shows and sponsors. »

situation était exagéré. Frith affirme en effet ceci : « à mesure que l'intérêt des majors pour les acheteurs de disques individuels diminue et que le mouvement promotionnel passe de la radio à la télévision et à la vidéo, de nouvelles opportunités se présentent pour les indépendants.⁴⁹⁶ ». Or, ces nouvelles opportunités étaient fondées sur l'exploitation du marché du disque, qui allait décliner pour tout le monde avec les nouveaux modes de consommation rendus possibles par internet, notamment le *streaming*⁴⁹⁷. En d'autres termes, les indépendants doivent eux aussi reconvertir aujourd'hui leurs affaires en dehors de la production discographique « traditionnelle » : cela représente une difficulté notamment pour les artistes de rock expérimental, qui ont tendance à rester attachés au disque comme produit d'élection.

Les problèmes de « survie » d'une filière musicale sont strictement liés à la question déjà évoquée du professionnalisme : à l'heure actuelle, la distinction entre un musicien professionnel et un musicien amateur, dans le cadre des musiques actuelles en général et des indépendants en particulier, se base essentiellement sur les compétences promotionnelles des artistes, à savoir la capacité d'assurer leur propre « visibilité » et d'entretenir l'intérêt du public et de toute une série d'interlocuteurs (programmeurs, diffuseurs, journalistes, responsables culturels dans le secteur public et privé, etc.).

Je me permets ici une petite observation autobiographique : en tant que musicien (gérant les démarches promotionnelles de mon propre groupe) et en étant en contact avec d'autres musiciens aux conditions similaires à la mienne, j'ai pu constater que le mot d'ordre des responsables de programmation (des salles ou des festivals) est aujourd'hui celui d'« actualité ». Par « actualité », on entend justement la capacité, de la part de l'artiste, à tenir au courant régulièrement ses interlocuteurs à propos de son activité musicale : en d'autres termes, qui sait gérer au mieux (c'est à dire de la façon la plus immédiate et captivante possible) sa stratégie de communication, a plus de chances d'être programmé, *de manière assez indépendante du contenu et de la qualité musicale de sa production*. Or, la maîtrise des stratégies promotionnelles immédiates et frappantes ne figure pas parmi les « temps forts »

496 Frith (2007 c), p. 117. Texte d'origine : « as the majors' interest in individual record buyers falls and the promotional drive shifts from radio to TV and video, new opportunities will arise for the independents. »

497 Il faudra néanmoins souligner que Frith lui-même (*ibid.*, p. 113) mentionne l'imprévisibilité des effets que l'innovation technologique peut avoir sur la musique : « S'il y a une chose à apprendre de l'histoire de la pop du XXe siècle, c'est que les inventions technologiques ont des conséquences inattendues. L'« industrialisation de la musique » a changé ce que nous faisons quand nous jouons ou écoutons de la musique, et elle a changé notre idée de ce qu'est la « musique », à la fois en elle-même et en tant qu'aspect de notre vie et de nos loisirs, mais ces changements ne sont pas seulement le résultat des décisions et du contrôle du producteur. Ils reflètent également les réponses des musiciens et des consommateurs. » (texte d'origine : « If there's one thing to be learned from twentieth-century pop history is that technological inventions have unexpected consequences. The “industrialization of music” has changed what we do when we play or listen to music, and it has changed our sense of what “music” is, both in itself and as an aspect of our lives and leisure, but these changes aren't just the result of producer decisions and control. They also reflect musicians' and consumers' responses. »). À propos des usages « contraires aux prévisions » dans l'histoire de la technologie de reproduction phonographique, voir aussi Fabbri (2017), p. 306-307.

des musiciens de rock expérimental.

Encore une fois, il est évident que le fameux « focus sur le contenu » typique du rock expérimental se trouve pénalisé par une tendance opposée, que l'on pourrait appeler « focus sur la visibilité », exprimée par les gestionnaires de la diffusion musicale. Il est intéressant de remarquer que, dans ce cas aussi, le fait d'isoler des tendances de ce type nous permet de mettre en jeu des nouveaux points de vue analytiques, par exemple dans la distinction, concernant la diffusion musicale, entre secteur public et secteur privé : en effet, on se rend compte que, si l'on considère l'opposition entre « focus sur le contenu » et « focus sur la visibilité », cette distinction s'estompe.

On retrouve au moins en France cette attention prioritaire portée aux éléments de visibilité et en général au *discours*, au détriment du contenu artistique, dans les démarches des industries culturelles mais aussi dans les lignes directrices de la politique culturelle de l'État : le formulaire de la DRAC du Grand Est, relatif à la demande d'aide à la création musicale (dans le domaine du spectacle vivant pour la saison 2018-2019), impose aux candidats de fournir un nombre assez important de pièces jointes (dossier artistique, descriptif de la création envisagée, budget détaillé, documents administratifs relatifs à la structure porteuse du projet, etc.), mais ne demande qu'un maximum de cinq minutes de matériel audio-visuel (le véritable contenu du projet). De son côté, toujours dans le Grand Est, l'Espace Django (« *un équipement de la ville de Strasbourg* [je souligne] dont la gestion a été confiée à l'association BeCoze⁴⁹⁸ ») a lancé l'initiative d'une « pépinière » artistique, un dispositif d'accompagnement pour un nombre limité d'artistes locaux : le dossier de candidature pour accéder à la pépinière est extrêmement détaillé dans ses requêtes (les candidats doivent décrire leur projet artistique, fournir une biographie, expliquer quels sont leurs objectifs dans le court et dans le moyen terme et quelle est leur motivation à rejoindre le dispositif, fournir une liste des activités passées et un plan prévisionnel des activités sur les deux années à venir, etc.), à l'exception, encore une fois, du matériel musical proprement dit (seulement deux titres en format MP3).

Par ailleurs, face à un État dont les objectifs et les stratégies sont les mêmes que celles des industries culturelles (en ce qui concerne les musiques actuelles), ou bien qui « corrige, voire inverse les sanctions du marché⁴⁹⁹ » (quand il s'agit de soutenir les répertoires savants), le cas du rock expérimental peut représenter une bonne occasion pour relancer toute une série de questions à propos des missions des politiques culturelles : que faire d'une musique qui ne

498 <http://www.espacedjango.eu/lespace-django/>, dernier accès le 2 mai 2018.

499 Menger (2001), p. 192.

correspond pas au paradigme des musiques actuelles ni à celui des musiques savantes ⁵⁰⁰ ? Y aurait-il une « troisième voie » entre le modèle de la démocratisation culturelle et celui du développement culturel ? Comment résoudre la contradiction — discutée de manière approfondie par Menger (2001) — entre le soutien à l'art innovateur (dont l'accès est souvent difficile, voire élitaire) et l'objectif d'un développement culturel à la fois riche et accessible à tout le monde ?

* * *

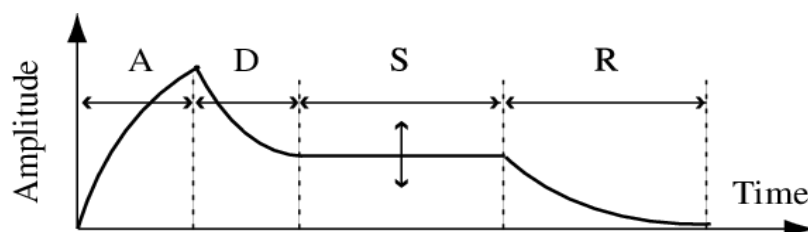
L'approche pluridisciplinaire que j'ai choisie pour encadrer ma recherche est sans doute ambitieuse, voire risquée : on pourrait objecter que mon étude aborde une matière trop vaste, selon des axes disciplinaires (musicologique, sociologique, économique, historique) trop nombreux. Bien évidemment, il y a le risque d'une ramification excessive des arguments traités, mais je reste persuadé qu'il vaut la peine de courir ce risque. En effet, ce n'est que grâce à cette approche pluridisciplinaire et à la volonté de creuser l'articulation entre *text* et contexte, que j'ai pu discuter des nouvelles perspectives de recherche (ou en tout cas des perspectives qui n'ont pas encore été traitées de manière systématique), tout en restant ancré dans le domaine des *popular music studies* et, plus spécifiquement, des *genres studies*.

Certes, plusieurs pistes de recherche ont été tout simplement ébauchées dans mon travail : je me réserve la possibilité de les approfondir ultérieurement, et j'invite d'autres chercheurs à cueillir mes « suggestions ». Parmi les perspectives de recherche alternatives, j'ai traité l'opposition « pragmatisme-intellectualisme », qui peut enrichir le débat sur la distinction entre rock et musiques savantes, mais qui peut aussi constituer un axe de recherche transversal, sur plusieurs répertoires. De son côté, l'opposition entre « focus sur le contenu » et « focus sur la visibilité » nous permet de saisir de manière plus consciente les enjeux liés à la filière de la diffusion musicale à l'heure actuelle.

500 Cette question était déjà soulevée, il y a vingt ans, par le compositeur et producteur de Radio France Bruno Letort (dans son ouvrage *Musiques plurielles*, Paris : Balland, 1998, p. 22), critiquant le manichéisme de la culture française : « Difficile, dans les conditions établies par la nomenclature, de réaliser des œuvres qui établiraient des ponts entre musiques populaires et musiques dites « savantes ». ».

GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

ADSR Envelope : ADSR est un acronyme qui signifie Attack, Decay, Sustain, Release ; l'enveloppe ADSR est la courbe décrivant l'évolution d'une propriété d'un son en fonction du temps ⁵⁰¹.



Attack : La vitesse avec laquelle le son d'un instrument atteint le plein niveau. Voir **ADSR Envelope**.

Backbeat : la deuxième et la quatrième pulsation dans une mesure de 4/4 (les temps faibles). Souvent dans le rock le *backbeat* est accentué au niveau de l'intensité (typiquement par un coup de caisse claire).

Compression : opération de traitement du signal audio qui réduit le volume des sons forts ou amplifie les sons faibles, « comprimant » ainsi la plage dynamique d'un signal audio. La compression peut aussi entraîner des modifications du timbre telle la *distorsion*.

Decay : La vitesse avec laquelle le son d'un instrument atteint le niveau du *sustain* après être arrivé au plein niveau. Voir **ADSR Envelope**.

Delay : effet audio qui enregistre un signal d'entrée, puis le reproduit après un certain temps. Le signal retardé peut être reproduit plusieurs fois, pour créer le son d'un écho ⁵⁰².

Distorsion : « Bien que la distorsion puisse être définie comme toute altération de la forme d'onde d'un signal audio, le type de distorsion dont on parle habituellement dans le domaine de la technique audio est la distorsion harmonique. La distorsion harmonique dans les amplificateurs est généralement causée par le fait que l'amplificateur a besoin de plus de tension que ce que son alimentation peut fournir. Ainsi, au lieu de reproduire les pics d'une forme d'onde audio, l'amplificateur les coupe, d'où le terme "clipping". ⁵⁰³ ». Le

501 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Enveloppe_sonore (dernier accès le 6 septembre 2018) ; <https://www.wikiaudio.org/adsr-envelope/> (dernier accès le 6 septembre 2018).

502 Voir : [https://en.wikipedia.org/wiki/Delay_\(audio_effect\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Delay_(audio_effect)) (dernier accès le 6 septembre 2018).

503 <https://gizmodo.com/5826651/what-is-distortion> (dernier accès le 6 septembre 2018). Texte original : « Although distortion can be defined as any alteration in the waveform of an audio signal, the kind of distortion we're usually talking about in audio is *harmonic distortion*, which you see cited in amplifier specs as THD, or total harmonic distortion. Harmonic distortion in amplifiers is usually caused by the amplifier

clipping engendre une modification du timbre de l'instrument distordu.

Downbeat : le premier temps fort de la mesure.

EQ : « L'égalisation, ou *EQ* en abrégé, signifie amplifier ou réduire les niveaux des différentes fréquences d'un signal [sonore].⁵⁰⁴ »

Groove : le *feeling* rythmique propre à un morceau ou à une partie instrumentale. Le *groove* est lié souvent à des micro-articulations ou à des micro-variations des parties instrumentales, qui ne peuvent pas être transcrites en notation traditionnelle, et qui dépendent de l'approche audio-tactile de l'interprète. On peut parler de *groove* aussi pour des parties instrumentales d'accompagnement relativement répétitives jouées par la section rythmique d'un groupe.

Mute : Le mute est une technique de jeu pour guitare et guitare basse, exécutée en plaçant le côté de la main qui pince les cordes sur les cordes elles-mêmes, très près du chevalet. Cela produit un son coupé⁵⁰⁵.

Overdub : à l'époque de l'enregistrement analogique, l'*overdub* était une technique consistant en la superposition de nouveaux instruments ou de nouvelles voix sur des morceaux pré-enregistrés, grâce au fait que deux ou plusieurs pistes de l'enregistrement original pouvaient être re-mixées sur une seule piste et donc en libérer au moins une pour de nouvelles parties. Indépendamment de la technique d'enregistrement, on entend par *overdub* le fait d'enregistrer de nouvelles parties instrumentales ou vocales sur (ou à la place) d'autres parties déjà enregistrées.

Pad : un élément de l'arrangement d'un morceau relativement long et homogène (typiquement, une note ou un accord tenu), qui soutient harmoniquement les autres éléments de l'arrangement⁵⁰⁶.

Panoramique : Le panoramique (ou *panning*) est la propagation d'un signal monaural dans un champ sonore stéréo ou multicanal⁵⁰⁷.

Release : La vitesse avec laquelle le son d'un instrument disparaît une fois que l'instrument cesse d'être sollicité par le musicien (par exemple, quand la touche d'un piano est relâchée).

needing more voltage than its power supply can provide. It can also be caused by some part of the internal circuit (usually the output transistors) exceeding its output capacity. Thus, instead of reproducing the peaks of an audio waveform, the amplifier clips them off, hence the term "clipping." ».

504 <https://www.mediacollege.com/audio/eq/> (dernier accès le 6 septembre 2018). Texte original : « *Equalization*, or *EQ* for short, means boosting or reducing (attenuating) the levels of different frequencies in a signal. ».

505 Voir https://en.wikipedia.org/wiki/Palm_mute (dernier accès le 6 septembre 2018).

506 Voir : Bobby Owsinski, *The Mixing Engineer Handbook*, Boston : Course Technology, 2014 ; Jerry Gates, *Arranging for Horns*, Boston : Berklee Press, 2015.

507 <https://www.teachmeaudio.com/mixing/techniques/panning/> (dernier accès le 6 septembre 2018). Texte original « Panning is the spread of a monaural signal in a stereo or multi-channel sound field ».

Voir *ADSR Envelope*.

Reverb : « La réverbération fait référence à la façon dont les ondes sonores se réfléchissent sur diverses surfaces avant d'atteindre l'oreille de l'auditeur.⁵⁰⁸ ». Différents types de *reverb* peuvent être obtenus grâce au mixage ou avec des dispositifs branchés directement aux instruments amplifiés.

Shuffle : division inégale des pulsations. Par exemple :



BIBLIOGRAPHIE

des sources citées

Livres

- BERGMAN** Billy et **HORN** Richard, *Experimental Pop: Frontières of the Rock Era*, Poole : Blandford Press, 1985.
- BORN** Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1995.
- BOSSEUR** Jean-Yves et **BOSSEUR** Dominique, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris : Minerve, 1993.
- BRACKETT** David, *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland : University of California Press, 2016.
- CAPORALETTI** Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*. Lucca : Libreria Musicale Italiana, Quaderni di Musica/Realtà 54, 2005.
La definizione dello swing. Il fondamento estetico del jazz e delle Musiche audiotattili, Teramo : Ideasuoni, 2000.
- CARRERA** Alessandro, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*, Milan : Feltrinelli, 1980.
- CASTANET** Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris : Michel de Maule, 1999.
- COVACH** John, *What's That Sound? An Introduction to Rock and its History*, New York, Londres : W. W. Norton & Company, 2006.
- CUTLER** Chris, *File Under Popular. Theoretical and Critical Writings on Music*, Londres : Rē Megacorp, 1985.
- DANNEN** Fredric, *Hit Men*, New York : First Vintage Books Edition, 1991.
- DELIÈGE** Célestin, *Invention musicale et idéologies : Tome 2, Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Bruxelles : Mardaga, 2007.
- D'ONOFRIO** Valerio et **FERRO** Valeria, *I 101 racconti di Canterbury*, Falconara Marittima : Crac Edizioni, 2017.
- FABBRI** Franco, *L'ascolto Tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milan : Il Saggiatore, 2017.
- FRITH** Simon, *The Sociology of Rock*, Londres : Constable, 1978.
- GAMBA** Mario, *Questa sera o mai. Storie di musica contemporanea*, Rome : Fazi, 2003.
- GATES** Jerry, *Arranging for Horns*, Boston : Berklee Press, 2015.
- GENDRON** Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago : University of Chicago Press, 2002.
- GRACYK** Theodore, *Rhythm and Noise. An Aesthetic of Rock*, Durham et Londres : Duke University Press, 1996.
- HEBDIGE** Dick, *Subculture: The Meaning of Style*. Londres : Methuen, 1979.

- JOST** Ekkehard, *Free Jazz. Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, Paris : Outre Mesure, 2002 (traduction française ; première édition : 1975).
- LANDY** Leigh, *What's the Matter with Today's Experimental Music?*, Londres et New York : Routledge, 1991.
- LETORT** Bruno, *Musiques plurielles*, Paris : Balland, 1998.
- LE VOT** Gérard, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*, Paris : Minerve, 2017.
- LEWISOHN** *The Complete Beatles Chronicle*, Londres : Pyramid, 1992.
- MARTIN** Bill, *Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Björk*, Chicago : Open Court Publishing, 2002.
- MERTENS** Wim, *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Londres : Kahn & Averill, 1983.
- MIDDLETON** Richard, *Studying Popular Music*, Philadelphia : Open University Press, 1990.
- MOORE** Allan F., *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. Burlington : Ashgate, 2001.
- NANNI** Giancarlo, *Rock progressivo inglese. La storia, i gruppi, le tendenze: quando il rock diventò europeo (1965-1974)*, Rome : Castelvecchi, 1998.
- NEGUS** Keith, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Cambridge : Polity Press, 1996.
- NYMAN** Micheal, *Experimental Music*, Londres : Studio Vista, 1974.
- O'DAIR** Marcus, *Different Every Time*, Londres : Serpent's Tail, 2014.
- OWSINSKI** Bobby, *The Mixing Engineer Handbook*, Boston : Course Technology, 2014.
- PIRENNE** Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris: Fayard, 2011.
- POUIVET** Roger, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- REYNOLDS** Simon, *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille : Le mot et le reste, 2012.
- RICARD** Bertrand, *La fracture musicale. Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- SACKS** Oliver, *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, New York : Alfred A. Knopf, 2007.
- SÉCA** Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- TAGG** Philip, *La tonalità di tutti i giorni. Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale*, Milan : Il Saggiatore, 2009.
- THOMPSON** Dave, *June 1st 1974. Kevin Ayers, John Cale, Nico, Eno, Mike Oldfield and Robert Wyatt: The Greatest Supergroup of the Seventies*, Dave Thompson, 2013 (sans lieu).
- WATSON BEN**, *The Negative dialectics of poodle play*, Londres : Quartet Books, 1994.
- WICKE** Peter, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- ZAPPA** Frank, *The Frank Zappa Songbook Vol. 1*, Los Angeles : Frank Zappa Music, Inc. and Munchkin Music co., 1973.

The Frank Zappa Guitar Book, Milwaukee : Hal Leonard, 1982 (transcriptions de Steve Vai).

Apostrophe (°), Milwaukee : Hal Leonard, 2003 (transcriptions d'Andy Aledort).

ZAPPA Frank et **OCCHIOGROSSO** Peter, *The Real Frank Zappa Book*, New York : Poseidon Press, 1989.

Articles

ACHILLI Alessandro, « Musica nuova in città », dans *Musiche*, 1990 : 7, p. 58-67.

ACHILLI Alessandro, **CHANG** Paolo et **PIOLI** Riccardo, « Contributi ad una discussione sull'organizzazione di festival e concerti di "musiche eterodosse": circolazione e circuiti, "regole del gioco" ed esclusiva... », dans *Musiche*, Été/Hiver 1992 : 13, p. 90-95.

BERIO Luciano, « Commentaires au Rock », dans *Musique en Jeu*, mars 1971 : 2.

CAPORALETTI Vincenzo, « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapport avec les pratiques d'improvisation contemporaines », dans *Filigrane*, second semestre 2008 : 8, p. 101-128.

DAHLHAUS Carl, « La crise de l'expérimentation », dans *Contrechamps*, 1984 : 3, p. 106-117.

DALTON John, « Frank Zappa: Part II », Dans *Guitar*, juin 1979, p. 26.

DELAUNE Benoît, « Le discours métamusical et la métalapse à partir de Frank Zappa », dans *Musurgia* 2007 : XIV/1, p. 55-78.

FABBRI Franco, « What Kind Of Music? », dans *Popular Music*, 1982 : 2, p. 131-143.

FABBRI Franco, **FIORI** Umberto et **LEDDI** Tommaso, interviewés par Alessandro Achilli et Paolo Chang, dans *Musiche* printemps-été 1994 : 15, p. 9-26.

HOBBS Nick, « Una lettera di Nick Hobbs », dans *Musiche*, 1996 : 17, p. 7.

INGHAM Chris, « The Torture Never Stops », dans *Mojo Classic : Zappa*, 2010 : numéro spécial, p. 54-60.

LANG Jack, *Journal Officiel*, Débats A. N., 2è séance du 17 novembre 1981, p. 3872.

MEEÛS Nicolas, « Bruit, son, son musical, note », dans *Musurgia*, 2006 : XIII/4, p. 5-16.

MENGER Pierre-Michel, « Formes et sens de la production musicale populaire », dans *InHarmoniques*, 1987 :2, p. 76-87.

« Art, politisation et action publique », dans *Sociétés et représentations*, 2001/1 :11, p. 167-204.

MICHEL Pierre, « Métissages jazz/rock. Transferts stylistiques et techniques dans la musique savante depuis 1950 », dans *Dissonance*, septembre 2010 : 111, p. 22-28 et 83.

MIDDLETON Richard, « Popular music analysis and musicology: bridging the gap », dans *Popular Music* 1993 : 12/2, p. 177-190.

MILES Barry, « Inside Dr Zircon's Secret Lab », dans *Mojo Classic : Zappa*, 2010 : numéro spécial, p. 38-46.

PASOLINI Pier Paolo, « Il vuoto del potere », *Corriere della sera*, 1er février 1975.

RAGNOLI Gian Paolo, « Musica e pubblico. Chi è Fred Frith e perché sta suonando davanti a

quella gente ? », dans *Musiche* Automne/Hiver 1991 : 11, p. 30-31.

SCHAEFFER Pierre, « Interview with Pierre Schaeffer ». Interview par Tim Hodgkinson, *Rē Records Quarterly Magazine* 1987 : 2/1, p. 5-9.

TAGG Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music*, 1982 : Vol. 2, *Theory and Method*, p. 37-67.

WRIGHT Patrick, « Resist Me, Make Me Strong: On Chris Cutler », dans *The Guardian* (weekend section), 11 novembre 1995.

ZAPPA Frank, « Non-Foods: Bass, Sports, and Adventure, » *Guitar Player Magazine*, Mars 1983.

« Way Down in New Zealand: FZ Talks to Gary Steel, 5 December 1990, Part 2 », *T'mershi Duween*, Septembre 1991 : 21.

Chapitres d'ouvrages collectifs

ADLINGTON Robert, « Introduction: Avant-garde Music and the Sixties », dans Adlington (2009), p. 4-5.

AWDE Nick, « Zappa and Satire: From Conceptual Absurdism to the Perversity of Politics », dans Carr (2013), p. 85- 101.

BASSOLI Massimo, « Frank e io », dans Salvatore (2000), p. 77-88.

BEAL Amy C., « “Music Is a Universal Human Right”: Musica Elettronica Viva », dans Adlington (2009), p. 99-120.

BERLAND Jody, « Radio space and industrial time: the case of music formats » dans Frith (2004 II), p. 193-207.

BERTONCELLI Riccardo, « Zappa nel Duemila », dans Salvatore (2000), p. 97-108.

BORN Georgina, « Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities », dans Born et Hesmondhalgh (2000), p. 31-47.

« Music / Politics: Recalling Henry Cow », dans Cutler (2008 II), p. 33-40.

« On Music and Politics: Henry Cow, Avant-Gardism and its Discontents », dans Adlington (2013), p. 55-64.

BRICOUT Romain, « Xénochronique », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 117-127.

CAGE John, « Indeterminacy », dans Cage (1973), p. 35-40.

CARR Paul, « Introduction. The Big Note, Xenochrony and All Things Contextual: Frank Zappa and the And », dans Carr (2013), p. 1-15.

« Zappa and Technology: His Incorporation of Time, Space and Place when Performing, Composing and Arranging Music », dans Carr (2013), p. 133-147.

CARR Paul et **CHALLIS** Ben, « Quand l'impossible devient réel : typologie des boucles, impact de l'immédiat et de l'hypermédia sur la pop music », dans Belloi, Delville, Levoux et Pirenne (2015), p 85-102.

CASTANET Pierre Albert, « Du rock dans la musique contemporaine savante », dans Gonin (2014), p. 77-89.

« La « voix-bruit » dans la musique contemporaine : de la complexité d'être aux bruits de l'émotion », dans Saladin (2015), p. 110-132.

- « La musique savante : l'ubac de l'art de Zappa ? », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 35-56.
- CHOCRON** Catherine, « Les enjeux économiques du rock », dans Gourdon (1994), p. 109-139.
- COSTA** Jacopo, « Rock In Opposition: a case of methodological intermixing », dans Gonin (2016), p. 97-113.
- « Zappa et le bricolage musical : « Brown Shoes Don't Make It » », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 101-112.
- CUTLER** Chris, « A memory for Andy Ortmann », dans Cutler (2008 I), p. 21-30.
- « 9. Time and a Half (Cooper) », dans Cutler (2008 II), p. 8-9.
- « A summary economic history of Henry Cow », dans Cutler (2008 II), p. 11-17.
- « The Multiple Politics of Henry Cow », dans Adlington (2013), p. 43-54.
- « Loops, Memories, and Meanings », dans Julien et Levaux (2018), p. 67-74.
- CUTLER** Chris et **LEROY** Aymeric, « Henry Cow Concerts », dans Cutler (2008 I), p. 43-59.
- DELAUNE** Benoît, « L'esthétique du collage et l'influence des techniques d'enregistrement dans le rock français *expérimental* : l'exemple des Moving Gelatine Plates », dans Gonin (2014), p. 93-109.
- DESHAYES** Eric, « Rock expérimental, dix années de disques en France : 1969-1979 », dans Gonin (2014), p. 29-57.
- DUBOIS** Vincent, « Rock », dans De Waresquiel (2001), p. 555-557.
- DURNAY** Daniel, « Musique (politiques de la) » dans Emmanuel De Waresquiel (2001), p. 453-458.
- EVERETT** Walter, « Confession from Blueberry Hell, or, Pitch Can Be a Sticky Substance », dans Everett (2008), p. 269-345.
- FABBRI** Franco, « A theory of musical genres : two applications ». Dans Frith (2004 III), p. 7-35. Article publié pour la première fois dans D. Horn et P. Tagg (dir.), *Popular Music Perspectives*, Gothenburg and Exeter : IASPM, 1982, p. 52-81.
- « Progressive rock in Italy in the 1960s-1970s: communities, styles, relations with other genres/scenes », dans Gonin (2016), p. 79-95.
- FLORIN** Ludovic, « Une approche de la polytonalité appliquée au jazz : l'exemple de Marc Copland », dans Malhaire (2001), p. 201-220.
- FÖRNAS** Johan, « The future of rock : discourses that struggle to define a genre ? », dans Frith (2004 II), p.
- FOUCAULT** Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Bachelard *et al.* (1971), p. 145-172.
- FRITH** Fred, « Fred Frith II », dans Cutler (2008 II), p. 45-47.
- FRITH** Simon, « Youth and music (1978) », dans Frith (2007), p. 1-29.
- « Art vs Technology: the Strange Case of Popular Music (1986) », dans Frith (2007), p. 77-92.
- « The Industrialization of Popular Music (1987) », dans Frith (2007), p. 93-118.
- « Pop Music (2001) », dans Frith (2007), p. 167-182.
- GALLET** Bastien, « L'art sonore est un art des bruits, ou les écarts de la musique », dans

- Saladin (2015), p. 242-254.
- GANON** Nastasia et **STÉVANCE**, Sophie, « Les strates identitaires de Frank Zappa », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 25-34.
- GARDNER** James, « Zappa and The Razor: Editing, Sampling and Musique Concrète », dans Carr (2013), p. 67-84.
- GAROFALO** Reebee, « I want my MP3: who owns Internet music? », dans Frith (2004 II), p. 87-103. Article publié pour la première fois dans M. Cloonan et R. Garofalo (dir.) *Policing Pop*, Philadelphia : Temple University Press, 2003, p. 30-45.
- GONIN** Philippe, « La « continuité conceptuelle » chez Zappa et la question du statut de l'œuvre musicale rock », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 199-224.
- GOURDON** Anne-Marie, « Le rock en France : dix ans de politique culturelle (1981-1991) », dans Gourdon (1994), p. 141-150.
- GREAVES** John, « John Greaves », dans Cutler (2008 I), p. 16-19.
- GROSSBERG** Lawrence, « Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life », dans Frith (2004 II), p. 311-342. Article publié pour la première fois dans *Popular Music* 1984 : 4, p. 225-258.
- HESMONDHALGH** David, « Flexibility, post-Fordism and the music industry », dans Frith (2004 II), p. 42-61. Article publié pour la première fois dans *Media, Culture and Society* 1996 : 18 (3), p. 469-488.
- HODGKINSON** Tim, « 7-12. Die Kunste Der Orgel, Bremen », dans Cutler (2008 II), p. 7.
- KNACKERGAARD** Martin, « Zappa and Modernism: An Extended Study of 'Brown Shoes Don't Make It' », dans Carr (2013), p. 167-184.
- LALITTE** Philippe, « Le temps de l'expérimentation et l'expérience du temps dans les premiers albums solo de Richard Pinhas », dans Gonin (2014), p. 155-170.
« La filiation Varèse-Zappa en question », dans Boisnel et Castanet (2017), p. 57-76.
- MARTIN** Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », dans Darré (1996), p. 17-30.
- MARTUSCIELLO** Elio, « LUMPY GRAVY è un dispositivo di superficie », dans Salvatore (2000), pp. 229-238.
- MIGNON** Patrick, « La production sociale du rock », dans Boyer *et al.* (1988).
« Rock et rockers : un peuple du rock ? », dans Darré (1996), p. 73-91.
- MONTECCHI** Giordano, « Zappa: rock come prassi compositiva », dans Salvatore (2000), p. 163-227.
- MOORE** Allan F., « Jethro Tull and the case for modernism in mass culture », dans Moore (2003), p. 158-172.
- NEGUS** Keith, « Between corporation and consumer : culture and conflict in the British Record Industry », dans Frith (2004 II), p. 24-41. Article publié pour la première fois dans *IPM Occasional Paper* 1991 : 2, p. 1-15.
- PETERSON** Richard A., « Why 1955? Explaining the advent of Rock Music », dans Frith (2004 II), p. 273-296. Article publié pour la première fois dans *Popular Music*, 1990 : 9, p. 97-116.
- PIEKUT** Benjamin, « "Demolish Serious Culture!": Henry Flynt and the Workers World Party », dans Adlington (2009), p. 37-55.

- ROLLIN** Monique, « À propos du rock et de la musicologie », dans Gourdon (1994), p. 55-61.
- SALADIN** Matthieu, « Introduction – L'expérience de l'expérimentation », dans Saladin (2015), p. 10-16.
« Les sons ne sont pas transparents : approche conceptuelle et réflexivité dans les arts sonores », dans Saladin (2015), p. 56-87.
- STRATTON** Jon, « Between two worlds: art and commercialism in the record industry », dans Frith (2004 II), p. 7-23. Article publié pour la première fois dans *Sociological Review*, 1982 : 30, p. 267-285.
- STREET** John, « Rock, pop and politics », Dans Frith, Straw et Street (2001), p. 243-255.
- TEILLET** Philippe, « L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui », dans Darré (1996), p. 111-125.
- TRONDMAN** Mats, « Rock tastes – on rock as symbolic capital. A study of young people's music tastes and music-making », dans Frith (2004 II), p. 373-393. Article publié pour la première fois dans K. Roe et U. Carlsson (dir.), *Popular Music Research*, Göteborg : Nordicom-Sweden, 1990 p. 71-85.
- VAN DEN BERG** Hubert F., « Avant-garde: Some Introductory Notes », dans Adlington (2009), p. 15-33.
- WALSER** Robert, « Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances” » dans Moore (2003), p. 16-38.
- WARZAWSKI** Jean-Marc, « Le rock underground français des années 1970 : témoignage, mémoire collective, histoire », dans Gonin (2014), p. 59-76.
- WASHBURNE** Chris et **FABBRI** Franco, « Riff », dans Shepherd, Horn, Laing, Oliver et Wicke (2003), p. 592-593.

Références des ouvrages collectifs

- ADLINGTON Robert** (dir.), *Sound Commitments, Avant-garde Music and the Sixties*, Oxford : Oxford University Press, 2009.
Red Strains. Music and Communism outside the Communist Bloc, Oxford : Oxford University Press, 2013
- ARBO** Alessandro et **LEPHAY** Pierre-Emmanuel (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris : Hermann, 2017.
- BACHELARD** Suzanne *et al.*(dir.), *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : PUS, 1971.
- BELLOI** Livio, Michel **DELVILLE**, Christophe **LEVAUX** et Christophe **PIRENNE** (dir), *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*, Liège : Presses Universitaires de Liège, Collection Clinamen, 2015, p 85-102
- BOISNEL** Juliette et **CASTANET** Pierre Albert (dir.), *Frank Zappa. L'un et le multiple*, Rouen : Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017.
- BORN** Georgina et David **HESMONDHALGH** (dir.), *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley : University of California Press, 2000, p. 31-47.

- BOYER** Régine *et al.* (dir.), *Jeunes et Musique*, Paris : IRESCO, 1988.
- CAGE** John, (dir.), *Silence*, Middletown : Wesleyan University Press, 1973.
- CARR** Paul (dir.), *Frank Zappa and the And*, Farnham-Burlington : Ashgate, 2013.
- CUTLER** Chris (dir.), *The Road: Volume 1*, livret inclus au coffret de Cds de Henry Cow *40th Anniversary Box*, Londres : Recommended Records, 2008.
The Road: Volume 2, livret inclus au coffret de Cds de Henry Cow *40th Anniversary Box*, Londres : Recommended Records, 2008.
- DARRÉ** Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996.
- DE WARESQUIEL** Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris : CNRS Éditions, Larousse, 2001.
- EVERETT** Walter (dir.) *Expression in Pop-Rock Music*, Londres et New York : Routledge, 2008.
- FRITH** Simon (dir.), *Taking Popular Music Seriously*, Londres : Constable, 2007.
Popular Music (Vol. II), Londres et New York : Routledge, 2004.
Popular Music (Vol. III), Londres et New York : Routledge, 2004.
- FRITH** Simon, Will **STRAW** et John **STREET** (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- GONIN** Philippe (dir.), *Focus sur le rock : perspectives analytiques et historiques*, Sampzon : Delatour, 2014.
Prog Rock in Europe. Overview of a persistent musical style, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2016.
- GOURDON** Anne-Marie (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris : CNRS Editions, 1994.
- HALL** Stuart et **JEFFERSON** Tony (dir.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, Birmingham : Centre for contemporary cultural studies, 1976.
- JULIEN** Olivier et Christophe **LEVAUX** (dir.), *Over and Over. Exploring Repetition in Popular Music*, New York et Londres : Bloomsbury, 2018.
- MALHAIRE** Philippe (dir.), *Polytonalités*, Paris : L'Harmattan, 2011.
- MOORE** Allan F. (dir.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- NGUYEN** Gérard (dir.), *Atem 1975-1979. Une sélection d'articles et d'interviews*, Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010.
- SALADIN** Matthieu (dir.), *L'expérience de l'expérimentation*, Dijon : Les presses du réel, 2015.
- SALVATORE** Gianfranco (dir.), *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*. Rome : Castelvechi, 2000.
- SHEPHERD** John, David **HORN**, Dave **LAING**, Paul **OLIVER** et Peter **WICKE** (dir.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II : Performance and Production*, Londres : Continuum, 2003.

Thèses et mémoires

- CARSALADE** Pierre, « Paris Transatlantique. Les débuts du free jazz en France, des années 1960 aux années 1970 : essai d'analyse anthropologique de relations musicales transatlantiques », 657 p., Thèse de doctorat : ethnologie et anthropologie sociale : Paris, EHESS, Janvier 2011.
- CLEMENT** Brett, « A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa », 394 p., A dissertation submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Division of Composition, Musicology, and Theory of the College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, 2009.
- HEIN** Fabien, « Le monde du rock en Lorraine », 465 p., Thèse de doctorat : sociologie : Metz, PIEMES, 2004.
- MARTHELEUR** Aude, « Le rock psychédélique anglais et américain (1966-1970) », 301 p., thèse de doctorat : Musique:Strasbourg 2, 2008.
- PONTHOT** Jean-Paul, « Musiques de traverse », mémoire de troisième cycle en vue de l'obtention du DESS, sous la direction de Jean-Pierre Bernard, Université de Grenoble, Institut d'Études Politiques, sans année.
- TEILLET** Philippe, « Le discours culturel et le rock, l'expérience des limites de la politique culturelle de l'État », 4 microfiches, thèse de doctorat : sciences politiques, Université Rennes I, 1992.

Autres sources bibliographiques

- ACHILLI** Alessandro, **CHANG** Paolo et **PIOLI** Riccardo, « Musiche (1988-1997) », interview inédite réalisée par Maurizio Inchingoli, 2018.
- COOPER** Lindsay *et al.*, « Henry Cow Interview: Sweden 1977 », interviewer non nommé du magazine d'étudiants *Resignation*, incluse dans le livret de *Concerts*, Broadcast Records, 1976 (réédition par ESD, 1995).
- LEAF** David, notes dans le booklet de *Brian Wilson presents Smile*, Nonesuch, 2004.
- ZAPPA** Frank, livret de *Freak Out*, Verve 1966.

SITOGRAPHIE

sites internet et pages web citées

Articles

- BIRCHALL** Steve, « Modern music is a sick puppy: a conversation with Frank Zappa » (*Digital Audio*, 1/2, 1984), http://home.online.no/~corneliu/dig_aud.htm.
- COLLI** B e p p e , « E i s o l d i ? », http://www.cloudsandclocks.net/features/whatabout_themoney_I.html,
- DESLYPER** Rémi, « HEIN Fabien, 2006, Le monde du rock. Ethnographie du réel », Compte rendu, 13 avril 2009. <http://www.ethnographiques.org/2009/Deslyper>.
- ROTHMAN** Dave, « A Conversation With Frank Zappa » , *Oui*, avril 1979 (http://www.afka.net/Articles/1979-04_Oui.htm)
- SANCHEZ** Daniel, « What Streaming Music Services Pay (Updated for 2018) », <https://www.digitalmusicnews.com/2018/01/16/streaming-music-services-pay-2018/>

Sites

- AIDES – MINISTÈRE DE LA CULTURE** : <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Subventions>.
- ALTROCK PRODUCTIONS** : <http://www.altrock.it>,
- CAROLINE RECORDS** : https://en.wikipedia.org/wiki/Caroline_Records.
- CHRIS CUTLER** : <http://www.ccutler.com/ccutler/>
- FANZINES ET GROUPES DE DISCUSSION SUR LE ROCK EXPERIMENTAL EN LIGNE** : <https://www.facebook.com/groups/309238555789909/> ;
<https://www.facebook.com/groups/2204426972/> ;
<http://www.cloudsandclocks.net> ;
<http://www.hibou-anemone-bear.com> ;
<https://canterburyscene.wordpress.com> ;
<http://progarchives.com/subgenre.asp?style=36>.
- FESTIVALS** : <http://www.festivalmimi.com> ;
<http://www.fimav.qc.ca/en/> ;
<http://www.taktlos.com> ;
<http://www.areasismica.it> ;
<http://www.collectif-inoui.org> ;

<https://www.facebook.com/AlterazioniRassegna/> ;
<http://rockinopposition.rocktime.org/index.php/en/partners>.

FIDDLING : <http://www.fiddlingaround.co.uk/fiddle%20styles.html>

HENRY COW : <https://www.youtube.com/watch?v=u2wIUw9AW9k> (interview à la télévision française, 1973) ;

<http://www.furious.com/perfect/henrycow.html> ;
[https://en.wikipedia.org/wiki/Western_Culture_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Western_Culture_(album)).

TECHNIQUE D'ENREGISTREMENT : <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-1/>, <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-2/>,
<https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-3/> ;

<https://www.wikiaudio.org/adsr-envelope/> ;
<https://gizmodo.com/5826651/what-is-distortion> ;
<https://www.teachmeaudio.com/mixing/techniques/panning/> ;
<https://www.mediacollege.com/audio/reverb/intro.html>.

INOÛI PRODUCTIONS, <http://www.collectif-inoui.org>

NUSICA : www.nusica.org

RECOMMENDED RECORDS : http://www.rermegacorp.com/mm5/merchant.mvc?Store_Code=RM&Screen=ABUS

ROCK IN OPPOSITION : <http://www.squidco.com/rer/RIO.html>

YUGEN : <https://www.francescozago.com/projects> ;
<http://www.altrock.it/?wpsc-product=labirinto-dacqua>.

ZAPPA Frank:

Interviews : http://wiki.killuglyradio.com/wiki/Tape_It! (interview radiophonique en décembre 1977) ;

<https://www.youtube.com/watch?v=HA9XrWpLalw> (interview à Londres, 1983) ;
https://www.youtube.com/watch?v=MLMi_ab5-30&t=1394s (interview à Baltimore, 1985) ;
<https://www.youtube.com/watch?v=dbg4tZaRzng> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=e7Sq0chEjps> (Interview à Ruth Underwood) ;
<https://www.youtube.com/watch?v=YYtK04och-0&feature=youtu.be> (Interview à Ian Underwood) ;

Analyses du répertoire : <https://www.zappa-analysis.com/absolutely-free.htm> ;
<http://www.zappa-analysis.com/riffs.htm>.

Autres ressources : <https://www.youtube.com/watch?v=YYtK04och-0&feature=youtu.be>
(documentaire sur Zappa) ;

<http://members.shaw.ca/fz-pomd/1988/repertoire.html> (liste du répertoire de la tournée de 1988)

DISCOGRAPHIE des enregistrements cités⁵¹⁰

- ART BEARS**, *Hopes and Fears*, Ré Records, Ré 2188, 1978.
- BEACH BOYS**, The, *Pet Sounds*, Capitol, T-2458, 1966.
Smiley Smile, Brother-Capitol, T-9001, 1967.
The Smile Sessions, Capitol, T 2580, 509990 27658 22, 2011.
- BEATLES**, The, *Yesterday / Act Naturally*, 45 tours, Capitol, 5498, septembre 1965.
Rubber Soul, Parlophone, PMC 1267 (mono) PCS 3075 (stéréo), 1965.
Revolver, Parlophone, PMC 7009 (mono) PCS 7009 (stéréo), 1966.
Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band, Parlophone, PMC 7027 (mono) PCS 7027 (stéréo), 1967.
Strawberry Fields Forever / Penny Lane, 45 tours, Parlophone, R 5570, février 1967.
Let It Be, Apple, PCS 7096, 1970.
- CAMEMBERT**, *Schnörgl Attahk*, Altrock, ALT022, 2011.
Negative Toe, Altrock, ALT058, 2017.
- CUCAMONGA**, *Alter Huevo*, Altrock, ALT024, 2012.
- DAVIS**, Miles, *Bitches Brew*, Columbia, GP 26, 1970.
- FIVE SATINS**, The, *To the Aisle / Wish I Had My Baby*, 45 tours, Ember, E-1019, juillet 1957.
- FRITH**, Fred, *Speechless*, Ralph Records, FF 8106, 1981.
- GENESIS**, *Foxtrot*, Charisma, CAS 1056, 1972.
- HENRY COW**, *Leg End*, Virgin, V 2005, 1973.
Unrest, Virgin, V 2011, 1974.
Concerts, Caroline Records, CAD 3002, 1976.
Western Culture, Broadcast, BC1, 1978.
40th Anniversary Box, coffret, Recommended Records, ReR HC40, 2008.
- HENRY COW** et **SLAPP HAPPY**, *In Praise of Learning*, Virgin, V 2027, 1975.
- JETHRO TULL**, *Thick As a Brick*, Chrysalis Records, CHR 1003, 1972.
A Passion Play, Chrysalis Records, CHR 1040, 1973.
- KING CRIMSON**, *In the Court of the Crimson King*, Island Records, ILPS 9111, 1969.
Larks' Tongues in Aspic, Island Records, ILPS 9230, 1973.
Three of a Perfect Pair, EG, Polydor, EGLP 55, 817 882-1, 1984.
The ConstruKction of Light, KCCDX2, 2000.
- McCARTNEY** Paul, *Liverpool Oratorio*, EMI Classics, 7 54371-1, 1991.

510 Les labels et les numéros de série font référence, par default, à la première version des enregistrements ; pour les enregistrements qui ont été publiés simultanément sur plusieurs supports je considère la version sur vinyle.

MYRTHKON, *Vehicle*, Altrock, ALT 009, 2009.

PINK FLOYD, *The Piper at the Gates of Dawn*, Columbia, SX 6157, 1967.
Atom Heart Mother, Harvest, SHVL 781, 1E 062 04550, 1970.

PRINCE, *Purple Rain*, Warner Bros., 25110-1, 1984.
Sign 'O' The Times, Warner Bros., 25577-1, 1987.

SCIENCE GROUP, The, *A Mere Coincidence*, ReR Megacorp, ReR SCIENCE 1, 1999.

SOFT MACHINE, The, *Volume Two*, Probe, CPLP 4505, 1969.
Third, CBS, 66246, 1970.

STORMY SIX, *Oggi piango / Il mondo è pieno di gente*, Mini Records, 2001, 1967, 45 tours.
Guarda giù dalla pianura, Ariston, AR/LP 12114, 1974.
Un biglietto del tram, L'orchestra, OLP 10001, 1975.
L'apprendista, L'orchestra, OLP 10012, 1978.
Macchina Maccheronica, L'orchestra, OLP 55009, 1979.
Al Volo, L'orchestra, MILP 70001, 1982.

UNIVERS ZERO, *Ceux du dehors*, Atem, Eric Faes, 7009, EF 1331, 1981.

VAN DER GRAAF GENERATOR, *Pawn Earths*, Charisma Records, CAS 1051, 1971.

WILSON Brian, *Brian Wilson presents Smile*, Nonesuch, 7559-79846-2, 2004.

YES, *Close to the Edge*, Atlantic, K 50012, 1972.

YUGEN, *Labirinto d'acqua*, Altrock, ALT 001, 2006.
Yugen Plays Leddi – Uova Fatali, Altrock, ALT 005, 2008.
Iridule, Altrock, ALT013, 2010.
Death by water, Altrock, ALT053, 2016.

ZAPPA Frank, *Freak Out*, Verve Records, V6-5005-2, 1966⁵¹¹.
Absolutely Free, Verve Records, V/V6-5013X, 1967.
Lumpy Gravy, Verve Records, V6-8741, 1967.
We're Only in It for the Money, Verve Records, V6-5045X, 1968.
Weasels Ripped My Flesh, Bizarre Records, MS 2028, 1970.
Overnite Senastion, DiscReet, MS4 2149, 1973.
Apostrophe ('), DiscReet, DS 2175, 1974.
Roxy & Elsewhere, DiscReet, 2DS 2202, 1974.
One Size Fits All, DiscReet, DS 2216, 1975.
Zoot Allures, Warner Bros., BS 2970, 1976.
Zappa In New York, WEA, DiscReet, K69204, 2D 2290, 1977.
Sheik Yerbouti, Zappa Records, SRZ 2-1501, 1979.
Joe's Garage Act I, Zappa Records, SRZ-1-1603, 1979.
Joe's Garage Act II & III, Zappa Records, SRZ 2-1502, 1979.
Tinseltown Rebellion, Barking Pumpkin Records, PW2 37336, 1981.
Shut Up 'n Play Yer Guitar, CBS, CBS 66368, 1981.
London Symphony Orchestra, Vol. I, Barking Pumpkin, FW 38820, 1983.

511 Je ne fais pas de distinction ici entre les albums sortis à nom de Zappa, de The Mothers of Invention ou de Zappa/Mothers.

Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention, Barking Pumpkin, ST 74203, 1985.
Jazz From Hell, Barking Pumpkin, ST 74205, 1986.
London Symphony Orchestra, Vol. II, Barking Pumpkin, 4XJ 74207, 1987.
Guitar, Barking Pumpkin, D1-74212, 1988.
You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, Barking Pumpkin, D1-74217, 1988.
You Can't Do That On Stage Anymore vol. 5, Rykodisc, RCD 10089/90, 1992.
Civilization Phase III, Barking Pumpkin, UMRK 01, 1994.
Frank Zappa Plays the Music of Frank Zappa: A Memorial Tribute, UMRK, UMRK 02, 1996.
Trance-Fusion, Zappa Records, ZR 20002, 2006.
Dance Me This, Zappa Records, ZR 20018, 2016.

INDEX

des noms⁵¹²

- ADLINGTON, Robert 129-130, 284 n
- ACHILLI, Alessandro 156 n, 160 n, 179 n, 181, 182 n
- AKSAK MABOUL 153, 157, 177, 272 n
- ALEDORT, Andy 246
- ALESSANDRINI, Paul 49
- ALICE 181, 182 n
- AMM 85, 129 n, 301, 305, 309
- ANDERSON, Ian 103
- ANIMALS, The 311
- ARANIS 272
- ARIGLIANO, Nicola 181, 182 n
- ART BEARS 117, 153, 173, 272, 276, 279, 285 n, 315 n, 369
- ART ZOYD 153, 157, 272 n, 276, 310 n
- AYAA 177
- BARDOT, Brigitte (BB) 181, 182 n
- BARTÓK, Béla 272 n, 280
- BARRETT, Syd 281
- BARRON, Bebe 128 n
- BASSOLI, Massimo 140 n, 213 n
- BEACH BOYS, The 104-105, 109, 111, 146, 216, 219, 376
- BEAL, Amy C. 85 n, 130 n
- BEATLES, The 42, 90 n, 95, 99, 101-103, 107 n, 109-111, 113, 127, 146, 149-150, 277, 376
- BEE GEES, The 274
- BENJAMIN, Walter 31
- BERGMAN, Billy 116 n
- BERIO, Luciano 30 n, 323
- BERNARD, Jonathan W. 210, 211 n
- BERRY, Chuck 90
- BÉTHUNE, Christian 39
- BIRCHALL, Steve 219 n
- Bizarre Records 147-148
- BLACK, Jimmy Carl 208 n
- BLEY, Paul 208 n
- BOISNEL Juliette 204
- BONZO DOG BAND 181, 182 n
- BORN, Georgina (Georgie) 45 n, 81 n, 83, 86 n, 161-162, 283, 285-286, 289, 293, 298-299, 301, 307, 315-316, 334, 318 n
- BOSSEUR, Dominique 85 n
- BOSSEUR, Jean-Yves 85 n
- BOTTA, Paolo « Ske » 353
- BOULEZ, Pierre 81, 83, 118, 226
- BOWIE, David 116 n
- BOYD, Hoppy 97
- BOYD, Joe 97
- BOZZIO, Terry 203, 213 n
- BRACKETT, David 45 n, 51 n, 60 n
- BRAXTON, Anthony 126 n
- BROWN, Clarence « Gatemouth » 260
- BROWN, Earle 81
- BROWN, James 54, 128
- BRUCE, Lenny 141
- BRUNIUSSON, Hans 285
- BUFF, Paul 206
- CAGE, John 80-83, 85-86, 89, 129-131, 132 n
- CALDER, Alexander 261

512 Si le nom ou l'oeuvre musicale n'est cité que dans une note de bas de page, j'indique le nom de la page suivi de la lettre n.

CALE, John 378
 CAMEMBERG 227 n
 CAPORALETTI, Vincenzo 29-33, 42, 212, 233, 264, 279, 348
 CAPTAIN BEEFHEART 141, 147 n, 203, 239 n, 281
 CARDEW, Cornelius 85, 129 n, 378
 CARR, Paul 127 n, 204, 217 n, 218 n
 CARRERA, Alessandro 45-46, 49 n, 59, 112, 113 n, 157 n, 159, 160 n
 CARSALADE, Pierre 39 n
 CASTANET, Pierre Albert 30 n, 127 n, 204, 205 n, 300 n
 CASTRO, Fidel 140, 377
 CHALLIS, Ben 127 n
 CHANG, Paolo 156 n, 179 n, 181, 182 n
 CHENEVIER, Guigou 155, 161-162, 188, 189 n
 CHOCRON, Catherine 58, 60, 63 n, 67, 119
 CLEMENT, Brett 204, 209 n, 211 n, 223, 236 n, 243 n, 250-251, 252 n, 253-255, 257, 260, 261 n, 268 n
 COHEN, Herb 205
 COLAIUTA, Vinnie 203, 259-260
 COLE, Nat King 208 n
 COLLI, Giuseppe (Beppe) 173 n, 180 n, 194
 COMUS 116
 COOPER, Lindsay 155, 164, 179 n, 285, 287, 289, 294 n, 298-299, 303
 COSTA Jacopo 201 n
 COVACH John 16
 Crammed Records 177
 CUCAMONGA 227 n
 Cuneiform Records 177-178, 186, 190-192
 CUTLER, Chris 43 n, 49, 107 n, 115-118, 128 n, 129 n, 153 n, 153-155, 160 n, 161 n, 164, 165 n, 168-170, 172-173, 175, 177-178, 180, 181 n, 182, 275, 277-279, 281-282, 283 n, 284-286, 289, 294, 297-299, 304-309
 DAHLHAUS, Carl 80-81, 82 n, 218, 379
 DANNEN, Fredric 69 n
 DAVIES, Stephen 218 n
 DAVIS, Miles 128
 DE GAULLE, Charles 75
 DELAUNE, Benoît 87, 128 n, 218 n, 257 n
 DELIÈGE, Célestin 88-89
 DE MARTINI, Carlo 310
 DESHAYES, Eric 171, 178 n, 310 n
 DESLYPER, Rémi 56 n
 DIDDLEY, Bo 90
 DISNEY, Walt 181, 182 n
 D'ONOFRIO, Valerio 274 n
 DUBOIS, Vincent 44
 DUFAY, Guillaume 350
 DUKE, George 238, 267, 268 n
 DYLAN, Bob 96, 206, 310
 EGG 116
 EMERSON LAKE & PALMER 275
 ESP 349
 ÉTRON FOU LELOUBLAN 153, 161, 176, 369
 EVERETT, Walter 200 n
 FABBRI, Franco 13, 15 n, 27 n, 155-156, 158, 163 n, 190, 191 n, 193 n, 195, 272 n, 275 n, 276, 310-312, 314-315, 323-324, 328, 333-336, 347, 381 n
 FAUST 168
 FCC 68
 FEDRIGO, Alessandro 13
 FEIGENBAUM, Steve 177 n, 190-192
 FELDMAN, Morton 81, 369
 FERRO, Valeria 274 n
 FIELDS, W. C. 97, 98 n

FIORI, Umberto 156 n, 158, 163 n, 164, 310-312, 314-315, 325, 328, 335-336, 344, 347
 FIVE SATINS, The 94
 FIVE STOREY ENSEMBLE 272
 FLUXUS 80, 82, 87
 FLYNT, Henry 277-278 n
 FOUCAULT, Michel 136 n
 FORNÄS, Johan 25 n, 72 n
 FOWLER, Tom 238
 FRANK CHICKENS 181, 182 n
 FRITH, Fred 163 n, 164, 272, 275 n, 276 n, 281-282, 285-286, 289, 292, 296-303, 306-307, 309
 FRITH, Simon 25 n, 28-29, 45, 58 n, 60 n, 61-63, 66, 72, 96 n, 100 n, 380-381
 Front National de Libération de la Rock Music 275 n

 GALLET, Bastien 30 n
 GAMBA, Mario 378 n
 GARAU, Salvatore 315, 323-324
 GARDNER, Bunk 208 n
 GARDNER, Buzz 208 n
 GAROFALO, Reebee 192-193
 GENDRON, Bernard 49 n, 82 n, 100 n, 130 n, 136 n
 GENESIS 103 n, 275
 GENTLE GIANT 103, 274, 311, 350
 GERSHWIN, George 109
 GLASS, Philip 130
 GONG 168, 273
 GONIN Philippe 214 n, 258 n, 361
 GOURDON, Anne-Marie 74 n
 GRACYK, Theodore 37, 42, 43 n, 200 n
 GRATEFUL DEAD 111 n
 GREAVES, John 164, 168, 281, 283, 315 n
 GRIERSON, John 274 n
 GROSS, Jason 181 n
 GROSSBERG, Lawrence 21 n, 54 n
 GUEFFIER, Bernard 177 n, 190 n
 GUITAR SLIM 260
 GUTHRIE, Woody 310

 HADEN, Charlie 208 n
 HAENDEL, Georg Friedrich 103
 HALL, Stuart 91 n
 HARKER, Dave 24 n
 HATFIELD AND THE NORTH 273, 299 n
 HEBDIGE, Dick 49 n, 63
 HEIN, Fabien 40 n, 47 n, 48, 56-58, 60-62, 64, 71, 92
 HENDRIX, Jimi 127, 369
 HENRY, Pierre 127
 HENRY COW 18, 116-117, 127, 152-153, 156 n, 158-159, 160 n, 161, 162 n, 164, 166-173, 179, 184, 194, 272-273, 274 n, 279-280, **281-310**, 311, 315 n, 350, 370, 374, 378
 HESMONDHALGH, David 67 n, 72
 HICKS, Dan 181, 182 n
 HOBBS, Nick 152 n
 HODGKINSON, Tim 155, 164, 169, 179, 226 n, 281, 285-287, 289, 292, 294, 296 n, 297-299, 301-302, 304
 HOFFMAN, Abbie 175
 HOLLANDER, Marc 177
 HORN, Richard 116 n
 HUMPHREY, Ralph 238
 HUYBRECHTS, Albert 272 n

 INGHAM, Chris 147 n
 IVES, Charles 365, 371

 JACKSON, Micheal 380
 JEFFERSON AIRPLANE 111 n, 181, 182 n

, Tony 91
 JETHRO TULL 103, 311
 JEWELS, The 205
 JONES, Elvin 208 n
 JONES, Leroi 24 n
 JOST, Ekkehard 278 n

KAY, Jerry 147 n
 KAYLAN, Howard 267, 268 n
 KAYROS, Dalila 365
 KING CRIMSON 322 n, 356-359, 365 n, 369
 KNAKKERGAARD Martin 215, 219, 222
 KRAUSE, Dagmar 164, 285 n
 KUROSAWA, Akira 97, 98 n

LALITTE, Philippe 87 n, 205 n
 LANDY, Leigh 88
 LANCELOTTI, Ricky 239 n
 LANG, Jack 73 n, 75, 159-160
 LEAF, David 109 n
 LED ZEPPELIN 353, 369
 LEDDI, Tommaso 156-158, 163 n, 310-311, 315, 331 n, 335, 344-348, 370 n
 LENNON, John 113, 116 n
 LEROY Aymeric 153 n
 LÉVI-STRAUSS, Claude 91
 LE VOT, Gérard 39 n, 53 n, 106 n, 200 n
 LEWIS, Jerry Lee 90
 LIGHTNIN' SLIM 205
 LITTLE RICHARD 90
 Locus Solus 177

MADERNA, Bruno 127
 MALRAUX, André 75, 159
 MANN, Ed 239 n
 MARCŒUR, Albert 157

MARINONE, Marcello 190 n, 191, 349
 MARTHELEUR, Aude 110 n
 MARTIN, Bill 90-91
 MARTIN, Denis-Constant 25 n
 MARTINI, Pino 315, 323, 336, 347
 McCARTNEY, Paul 22-23, 42, 149
 McLUHAN, Marshall 29, 31, 278
 MEEÛS, Nicolas 28 n, 29 n, 84 n, 300 n
 MENGER, Pierre-Michel 58 n, 60 n, 70 n, 88 n, 153 n, 155 n, 162 n, 379 n, 382 n, 383
 MERTENS, Wim 130, 131 n
 MEV (Musica Elettronica Viva) 85, 130 n
 MICELI, Carmelo 365-366
 MICHEL, Pierre 127 n
 MIDDLETON, Richard 31, 45, 62 n, 91-92, 200, 219
 MIGNON, Patrick 55-56, 58
 MILES, Barry 149-150
 MOGOL (Giulio Rapetti) 310 n
 MOON, Keith 299 n
 MOORE, Allan 16, 25-27, 35 n, 37-38, 95 n, 99 n, 103-105, 109 n, 112, 201, 306 n, 347
 MONTECCHI, Giordano 222 n, 223, 224 n, 243 n
 MORANDI, Gianni 159
 MOTHERS OF INVENTION, The 98, 105, 111 n, 140-141, 149, 203, 205-208, 211, 217 n, 219, 221, 239 n
 Movimento Studentesco (MS) 139, 156, 157 n, 310-311
 MURPHY BROCK, Napoleon 238
 Muséa 177-178, 186, 190 n
Musiche (magazine) 181-182
 MYRTHKON 227 n

NANCARROW, Conlon 127 n, 350, 369
 NANNI, Giancarlo 111 n

NATIONAL HEALTH 273, 299 n
 NEGUS, Keith 58 n, 60 n, 63-64, 70, 72, 74, 77
 NEW PHONIC ART 304
 NICHOLLS, David 149 n
 NIGHT WATCH, The 349
 NONO, Luigi 205
 NYMAN, Michael 80-81, 84 n, 85 n, 86-87, 128 n, 131

 OCCHIOGROSSO, Peter 98 n, 107 n, 140 n, 141 n, 142 n, 147 n, 148 n, 149 n, 151 n, 204, 205 n, 206 n, 211 n, 212 n, 214 n, 217 n, 219 n, 224 n, 225 n, 226 n, 251 n, 252, 254 n, 260 n, 262 n
 O'DAIR, Marcus 97 n, 129 n
 ORCHESTRA, L' 156-158, 170, 186, 311

 PARKS, Van Dyke 108, 109 n
 PARTCH, Harry 85
 PASOLINI, Pier Paolo 312, 324, 334
 PAUL, Les 93, 101, 127, 128 n
 PEEL, John 100
Perfect Sound Forever (magazine) 181 n
 PETERSON, Richard A. 67, 69, 72, 91
 PIEKUT, Benjamin 277 n
 PINK FLOYD, The 100, 103 n, 104-105, 111, 116 n, 146, 273, 277, 376
 PIOLI, Riccardo 179 n, 181, 182 n
 PIRENNE, Christophe 16, 96 n, 100 n, 114 n, 115 n, 272 n, 274 n
 PONTHOT, Jean-Paul 129 n, 155 n, 156 n, 176
 PONTY, Jean-Luc 203
 PRESLEY, Elvis 205
 PRESTON, Don 208 n, 217 n
 PRINCE 52-54
 PUBLIC IMAGE LTD 131

 RATLEDGE, Michael 302
 RAVEL, Maurice 205
 Recommended Records 153-154, 170, 172-178, 180, 182, 186, 190-192, 285
 RecRec 177
 REICH, Steve 128, 131
 REYNOLDS, Simon 114 n
 RICARD, Bertrand 32 n, 74-76, 94
 RICHARD, Ferdinand 176, 188
 RILEY, Terry 85, 128, 130, 304, 378
 RIVOLTA, Renato 350
Rock & Folk (magazine) 49
Rock In Opposition 14, 17-18, 24, 45, 117-118, 126 n, 135-136, **152-182**, 183-187, 189, 195, **271-371**, 373, 375, 377-379
 ROLLIN, Monique 40, 200
Rolling Stone (magazine) 140 n
 ROLLING STONES, The 109, 116 n, 310
 ROTHMAN, Dave 147 n
 Rough Trade 180
 ROWE, Keith 129 n, 300
 RZEWSKI, Frederic 86

 SALADIN, Matthieu 87 n, 125, 131 n
 SALGARELLO, Michele 365-367
 SALVATORE, Gianfranco 204
 SAMLA MAMMAS MANNA 153, 285, 310 n
 SANCHEZ, Daniel 193 n
 SCHAEFFER, Pierre 87 n, 127, 226
 SCHIAVONE, Leonardo 315, 326 n
 SCIENCE GROUP, The 133
 SCRATCH ORCHESTRA 85-86, 304, 308, 378
 SÉCA, Jean-Marie 51, 53-54, 58, 64-65
 SHANKAR, Ravi 205
 SHELTON, Robert 100 n
 SLAPP HAPPY 127 n, 168 n, 274 n

SMALL FACES, The 310 n

SMITH, Ray 164

SOFT MACHINE, The 97-98, 99 n, 100, 105, 108, 128, 129 n, 146, 273, 277, 281, 302, 376

SOUL GIANTS, The 206

SPRINGSTEEN, Bruce 380

STEWART, Dave 299 n

STOCKHAUSEN, Karlheinz 81, 127, 129 n, 261

STORMY SIX 18, 127, 153, 154 n, 156, 158-159, 161, 164, 170, 179, 184, 274-276, **310-349**, 350, 369-370, 376-377

Straight Records 147-148

STRATTON, Jon 70

STRAVINSKY, Igor 205, 207, 242, 272 n, 323, 354

STRAW, Will 63-64

STREET, John 73

TAGG, Philip 16, 33-36, 307 n

TANGUY, Yves 205

TEILLET, Philippe 48-51, 55, 62 n, 64, 74 n, 76, 100, 109-110, 160

THEATRE OF ETERNAL MUSIC 378

THINKING PLAGUE 272

THOMPSON, Chester 213 n, 238

THOMPSON, Dave 378 n

TICKMEYER, Stevan 133

TRENET, Charles 181, 182 n

TRIPP, Art 208 n

TUDOR, David 84 n

TURTLES, The 267, 268 n

UNDERWOOD, Ian 208 n, 215 n, 267 n

UNDERWOOD, Ruth 223 n, 238, 267, 268 n

UNGARETTI, Giuseppe 347 n

UNIVERS ZÉRO 153, 272, 280

VAI, Steve 203, 258-259

VAN DEN BERG, Hubert F. 87-88

VAN DER GRAAF GENERATOR 103 n

VARÈSE, Edgar 149 n, 205, 244, 261

VÄRTTINÄ 181-182

VELVET UNDERGROUND, The 111 n, 378 n

VILLA, Claudio 159

VOLMAN, Mark 267, 268 n

WACKERMAN, Chad 239 n

WARSZAWSKI, Jean-Marc 95 n, 275 n

WASHBURNE, Chris 27 n

WATERS, Roger 104

WATSON, Ben 203-204 n, 214 n, 219 n, 256 n

WATSON, Johnny « Guitar » 260-261

Wayside Music 186, 191

WEBERN, Anton 81, 205, 254

WICKE, Peter 27 n, 47, 49 n, 54 n, 58, 59 n, 69 n, 95 n, 97 n, 116 n

WILSON, Brian 104, 108-110

WOLFF, Christian 81

WRIGHT, Patrick 160 n, 161 n, 164 n, 165 n, 175 n, 299 n

WYATT, Robert 97, 129 n, 146, 168, 299 n

XENAKIS, Iannis 127

XTC 131

YES 103 n, 275

YESTON, Maury 253

YOUNG, Neil 274

YOUNG, La Monte 85, 130, 378

YUGEN 14, 18, 127 n, 135, 184, 195, **349-371**, 373, 378

ZAGO, Francesco 127, 184, 349-351, 353-371, 375

ZAPPA, Frank 14, 17-18, 21-24, 98, 100 n, 101, 107 n, 111, 113, 127, 128 n, 135, 137, **138-151**, 152, 154, 158, 165-166, 171, 183-185, **203-270**, 277, 279-281, 322 n, 323, 350, 354, 361, 370, 373-378

ZIMMERMANN, Bernd Alois 220, 323

ZORN, John 220

INDEX

des œuvres musicales

Albums

- 40th Anniversary Box Set* (Henry Cow) 127 n, 299 n
- Absolutely Free* (Frank Zappa) 147, 214, 215 n, 217
- Al volo* (Stormy Six) 311, 335, 348
- A Mere Coincidence* (The Science Group) 133 n
- A Passion Play* (Jethro Tull) 103 n
- Apostrophe'* (Frank Zappa) 238, 245-246
- Atom Earth Mother* (The Pink Floyd) 103 n
- Bitches Brew* (Miles Davis) 128
- Ceux du dehors* (Univers Zéro) 280
- Close to the Edge* (Yes) 103 n
- Concerts* (Henry Cow) 170, 179 n, 285 n
- Death by water* (Yugen) 127 n, 350 n, 351, 365 n
- Foxtrot* (Genesis) 103 n
- Frank Zappa Plays the Music of Frank Zappa: A Memorial Tribute* (Frank Zappa) 257 n
- Freak Out!* (Frank Zappa) 138 n, 139 n, 205-207
- Guarda giù dalla pianura* (Stormy Six) 310
- Guitar* (Frank Zappa) 257 n
- Hopes and fears* (Art Bears) 285 n, 315 n
- Hot Rats* (Frank Zappa) 257
- In Praise of Learning* (Henry Cow/Slapp Happy) 127 n, 168 n, 274 n
- In the Court of the Crimson King* (King Crimson) 322
- Iridule* (Yugen) 127 n, 359
- Joe's Garage* (Frank Zappa) 256, 260
- Labirinto d'acqua* (Yugen) 349, 357
- L'apprendista* (Stormy Six) 127 n, 154 n, 311, 314 n
- Larks' Tongues in Aspic* (King Crimson) 357 n
- Late* (Henry Cow) 285
- Läther* (Frank Zappa) 147
- Leg End* (Henry Cow) 168 n, 279 n, 281
- Let it be* (The Beatles) 102 n, 113
- Lumpy Gravy* (Frank Zappa) 101 n, 127 n, 209, 218
- Macchina Maccheronica* (Stormy Six) 127 n, 272 n, 311-312, 314 n, 315 n
- One Size Fits All* (Frank Zappa) 256 n, 265
- Overnite Sensation* (Frank Zappa) 238, 240, 242
- Pawn Earths* (Van der Graaf Generator) 103 n
- Pet Sounds* (The Beach Boys) 104 n, 108

Purple Rain (Prince) 52 n
Revolver (The Beatles) 102 n
Roxy & Elsewhere (Frank Zappa) 227 n, 238, 250
Rubber Soul (The Beatles) 103 n
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (The Beatles) 95, 102 n, 149, 373
Shut Up 'n Play Yer Guitar (Frank Zappa) 257 n
Sign 'O' The Times (Prince) 52 n
Smile (The Beach Boys/Brian Wilson) 108-109
Smiley Smile (The Beach Boys) 109 n
Speechless (Fred Frith) 275 n

The ConstruKction of Light (King Crimson) 357 n
The Piper at the Gates of Dawn (Pink Floyd) 104 n
The Smile Sessions (The Beach Boys) 109 n
Thick as a Brick (Jethro Tull) 103 n
Third (The Soft Machine) 302
Three of a Perfect Pair (King Crimson) 357 n
Tinseltown Rebellion (Frank Zappa) 142 n, 145 n, 218, 260
Trance Fusion (Frank Zappa) 257 n
Trondheim (Henry Cow) 285 n
Trout Mask Replica (Captain Beefheart) 147 n

Un biglietto del tram (Stormy Six) 311
Unrest (Henry Cow) 168 n, 301

Vevey 1976 (Henry Cow) 299 n
Volume Two (The Soft Machine) 98, 99 n, 108

We're Only in It for the Money (Frank Zappa) 101 n, 127 n, 138 n, 139, 140 n, 149, 222 n
Western Culture (Henry Cow) 170, 285, 297 n

You Can't Do That On Stage Anymore (Frank Zappa) 256 n
Yugen Plays Leddi – Uova Fatali (Yugen) 370 n

Zappa In New York (Frank Zappa) 322 n
Zoot Allures (Frank Zappa) 258-259

Morceaux et autres œuvres musicales

- 21st Century Schizoid Man* (King Crimson) 322 n
A Day in the Life (The Beatles) 102
All or Nothing (The Small Faces) 310 n
Andy (Frank Zappa) 265
Angel in My Life (The Jewels) 205
Any Way the Wind Blows (Frank Zappa) 206
A Passion Play (Jethro Tull) 103 n
As a matter of breath (Yugen) 370
Atom Earth Mother (The Pink Floyd) 103 n

Be-Bop Tango (of the Old Jazzman Church) (Frank Zappa) **250-255**, 262-263
Becchime (Yugen) 127 n
Black Napkins (Frank Zappa) 258-259, 264
Brachilogia (Yugen) 357-359
Brown Shoes Don't Make It (Frank Zappa) 18, 206, **214-226**, 254 n, 270, 373

Chapter 24 (The Pink Floyd) 104
Close to the Edge (Yes) 103 n
Cynically Correct (Yugen) 18, **351-370**, 373

Darling Nikki (Prince) 52
Didya Get Any Onya (Frank Zappa) 212 n
Discarica (Francesco Zago) 362 n

Easy Meat (Frank Zappa) 260
Echidna's Arf (of You) (Frank Zappa) **227-238**, 241, 253, 263

Erk Gah (Henry Cow) 12è n
Event Horizon (The Science Group) 133

Facelift (The Soft Machine) 302

Ganascia (Yugen) 127 n
Go Cry on Somebody Else's Shoulder (Frank Zappa) 206

Hungry Freaks Daddy (Frank Zappa) 138 n

I'm Not Satisfied (Frank Zappa) 206
I'm Waiting for the Day (The Beach Boys) 104
Ionisation (Edgar Varèse) 205
Inca Roads (Frank Zappa) 256 n

La musique d'Erich Zann (Univers Zéro) 280
Larks' Tongues in Aspic (King Crimson) 356-361
Le lucciole (Stormy Six) 18, 127 n, **312-335**, 374
Let it be (The Beatles) 42
L'histoire du soldat (Igor Stravinsky) 242, 355
Liverpool Oratorio (Paul McCartney) 22
Living in the heart of the beast (Henry Cow) 127 n
Love You To (The Beatles) 102

Moe'n Herb's Vacation (Frank Zappa) 144
Montana (Frank Zappa) **242-244**, 262
Motherly Love (Frank Zappa) 206

Mother People (Frank Zappa) 101 n, 138 n, 222
Nirvana for Mice (Henry Cow) 279 n
Norwegian Wood (The Beatles) 103

Oggi piango (Stormy Six) 310 n
Oh No (Frank Zappa) 222
Oslo (Henry Cow) 285 n
Overmurmur (Yugen) 359-360

Penny Lane (The Beatles) 102-103
Petrouchka (Igor Stravinsky) 323
Porn Wars (Frank Zappa) 218
Purple Rain (Prince) 52

Ragionamenti (Stormy Six) 18, **335-349**
Ragtime (Igor Stravinsky) 242, 355
RIO (Henry Cow) 18, **284-307**, 308
Rosso (Stormy Six) 127 n
Run Home Slow : Main Title Theme (Frank Zappa) 206

Sacre du Printemps, Le (Igor Stravinsky) 207
St. Alfonzo's Pancake Breakfast (Frank Zappa) **245-250**, 263
Supper's Ready (Genesis) 103 n

The Cross (Prince) 52
The Idiot Bastard Son (Frank Zappa) 222
The March (Henry Cow) 286 n
The Purple Lagoon/Approximate (Frank Zappa) 322 n
The Return of the Son of Monster Magnet (Frank Zappa) 207
Thick as a Brick (Jethro Tull) 103 n
Three Hours Past Midnight (Johnny « Guitar » Watson) 261

Tinseltown Rebellion (Frank Zappa) 145 n
To the Aisle (The Five Satins) 94
Trondheim (Henry Cow) 286 n
Trouble Every Day (Frank Zappa) 139

Valley Girl (Frank Zappa) 144

Waltz for Guitar (Frank Zappa) 206, 220-221, 254 n
Watermelon in Easter Hay (Frank Zappa) 260
While You Were Out (Frank Zappa) 219
Who Are the Brain Police (Frank Zappa) 207
Who Needs the Peace Corps? (Frank Zappa) 140
Within You and Without You (The Beatles) 102-103

Yesterday (The Beatles) 102
You Didn't Try to Call Me (Frank Zappa) 206
You're Probably Wondering Why I'm Here (Frank Zappa) 207

Zomby Woof (Frank Zappa) **240-242**, 263