

Préface

J'ai rencontré Jacopo Costa il y a près de huit ans. Chercheur en devenir mais déjà musicien confirmé, il venait présenter dans un colloque que je co-organisais à Dijon un papier consacré à *Rock in Opposition*. Ce colloque, dont le nom, *The Project*, inventé par Allan Moore allait faire fortune, fut donc l'occasion d'un premier contact au sein d'une équipe internationale, réunissant Américains, Britanniques, Français, Néerlandais, Chinois, Japonais, Espagnols... Cette équipe, dont Jacopo est l'un des incontestables piliers, se retrouve depuis tous les deux ans. Après Dijon, ce furent Edimbourg (Ecosse) puis Lund (Suède), Ottawa (Canada) et, dernier en date, Oxford (Angleterre), à chaque fois une nouvelle occasion de croiser nos routes et d'entendre l'avancée de ses travaux.

En 2014, le monde de la recherche s'ouvrait donc devant Jacopo. Nous étions à l'aube des années qui le conduiraient à la brillante soutenance d'une thèse dont il me fit l'honneur de me demander d'être l'un des juges. J'écrivais à l'époque que « La thèse présentée par Jacopo Costa intitulée *L'expérimentation dans la musique rock, recherches historiques, socio-économiques et analytiques* se place d'emblée comme une étude de première main à propos d'un « sous-genre » du rock qu'est le *rock expérimental* », un jugement que la lecture de cette version retravaillée pour la publication ne dément pas.

Mais Jacopo Costa n'est pas que l'auteur d'une thèse et autres contributions scientifiques. Il est aussi un musicien accompli. Percussionniste ayant fait ses classes au Conservatoire de Strasbourg (où il obtient un diplôme en musique de chambre, suivi d'un Master en interprétation musicale obtenu à la Haute Ecole des Arts du Rhin), également compositeur, il est de ceux dont les travaux savent allier une pratique musicale de haut niveau et les exigences scientifiques de la recherche. Œuvrant aujourd'hui encore au sein de Yugen, groupe d'avant-rock italien, dont il est largement question ici, il donne une preuve magistrale de l'intelligence avec laquelle il sait mettre en œuvre ces indispensables passerelles reliant création, interprétation et recherches.

C'est cette capacité à travailler la matière musicale même tout en réfléchissant à ce processus étrange qui mène de l'idée à l'œuvre que traduit, à travers l'étude de Zappa, Henry Cow, Stormy Six et Yugen, un ouvrage qui fera sans doute date dans la connaissance académique d'un mouvement important dans l'histoire des musiques populaires.

Philippe Gonin

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE L'EXPÉRIMENTATION DANS LE ROCK : MATÉRIAUX POUR UNE DISCUSSION

CHAPITRE I - Les axes théoriques

- 1.1 Le choix du terme « rock »
- 1.2 Le contenu
 - 1.2.1 Organisation instrumentale et structurelle, approches performatives
 - 1.2.2 Organisation harmonique et mélodique
 - 1.2.3 Organisation rythmique
 - 1.2.4 Pratiques musicales et apports technologiques
- 1.3 Le contexte. Approche sociologique
 - 1.3.1 Le public du rock
 - 1.3.2 Le discours sur le rock
 - 1.3.3 Le rock comme représentation sociale
 - 1.3.4 Le monde du rock
- 1.4 Le contexte. Approche économique
 - 1.4.1 Rock, industrie et médias
 - 1.4.2 Rock et pouvoirs publics
- 1.5 La notion d'expérimentation et son application dans le domaine musical
 - 1.5.1 L'expérimentation dans la musique savante
 - 1.5.2 Traits représentatifs de l'expérimentation dans la musique savante repris dans la tradition du rock

CHAPITRE II - Le chemin de l'expérimentation dans le rock

- 2.1 Du rock'n'roll au milieu des années 1960 : expérimentation ou bricolage ?
- 2.2 L'évolution du rock entre le milieu des années 1960 et le début des années 1970
- 2.3 L'expérimentation rock des années 1970 à nos jours : entre développement de l'ouverture culturelle et conscience historique

DEUXIÈME PARTIE PROFILS D'EXPÉRIMENTATEURS ROCK

CHAPITRE III - Frank Zappa

- 3.1 Éléments biographiques
- 3.2 *We Are the Other People* : Zappa comme représentant des « indéfinis »
- 3.3 *Cottage Industry* : Zappa entrepreneur
- 3.4 Les approches créatives de Zappa : quelques pistes analytiques
 - 3.4.1 Collage : *Brown Shoes Don't Make It*
 - 3.4.2 Rock « instrumental » : éléments d'analyse de la production zappaïenne des années 1973-1976
 - 3.4.3 Frank Zappa, expérimentateur du rock

CHAPITRE IV - *Rock In Opposition*

- 4.1 Éléments historiques
 - 4.1.1 Évolution d'une désignation
 - 4.1.2 *Rock In Opposition* : rock progressif ?
 - 4.1.3 L'unicité historico-méthodologique de *Rock In Opposition*
- 4.2 *È l'orchestra dei fischietti che dà la sveglia alla città* : *Rock In Opposition* comme laboratoire d'une utopie sociale
- 4.3 *You either give up or you embrace your failure as a virtue* : l'économie musicale issue de *Rock In Opposition*, entre choix et contraintes
 - 4.3.1 Pratiques, circonstances, idéologie : comment encadrer l'économie de *Rock In Opposition*
 - 4.3.2 Autonomie et partage
 - 4.3.3 Production, distribution, diffusion : une économie de subsistance, un réseau « invisible »
- 4.4 Henry Cow
 - 4.4.1 Analyse de *RIO*
 - 4.4.2 Les improvisations de Henry Cow et le rock
- 4.5 Stormy Six
 - 4.5.1 Analyse de *Le lucciole*

CHAPITRE V - L'expérimentation rock à l'heure actuelle : un héritage en péril

- 5.1 La diaspora d'une tradition
- 5.2 L'économie de l'expérimentation rock d'aujourd'hui
- 5.3 Yugen
 - 5.3.1 Analyse de *Cynically Correct*
 - 5.3.2 Yugen et *Rock In Opposition*

CONCLUSION

GLOSSAIRE

BIBLIOGRAPHIE

SITOGRAFIE

DISCOGRAPHIE

INDEX DES NOMS

INDEX DES ŒUVRES MUSICALES

ANNEXE Stormy Six : *Le lucciole* - Transcription

INTRODUCTION

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 ¹

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 que l'on peut faire avec la musique au-delà 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.

Les artistes faisant l'objet de ce livre appartiennent à cette dernière catégorie : tout en provenant du rock, ils sont universellement reconnus comme « expérimentateurs » 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 davantage approfondis, notamment son approche indifférenciée de tout matériau musical. En revanche, jusqu'à présent les groupes du collectif *Rock*

¹ Franco FABBRI, « Per una critica del fallacismo musicologico », dans *L'ascolto Tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milan, Il Saggiatore, 2017, p. 57-58.

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.

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. J'utiliserai des expressions telles que « expérimentation dans le domaine du rock » ou « expérimentateurs du rock », afin d'éviter les apories liées à la notion de « rock expérimental », qui ressemble trop à une énième étiquette de genre, par son caractère « objectif ».

Le premier but de ma recherche sera donc d'établir un modèle de l'expérimentation dans le rock et de vérifier s'il est légitime de considérer les musiciens et les groupes traités dans cet ouvrage comme des expérimentateurs du rock, et pourquoi. Ce type de recherche exige une approche pluridisciplinaire. Tout genre musical est « un ensemble d'événements musicaux (réels ou possibles) dont le cours est régi par un ensemble défini de règles socialement acceptées² ». Or, même si les pratiques musicales expérimentales dont je m'occupe ne peuvent pas être réduites à un genre proprement dit, il faudra les aborder non seulement en relations de leurs « événements musicaux », mais aussi les encadrer dans leur 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 des *cultural studies* 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

² Franco FABBRI, « A theory of musical genres : two applications », dans Simon FRITH, *Popular Music (Vol. III)*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 52.

discours, et donc il aura une tendance – tout à fait logique – à privilégier les outils qu'il maîtrise le mieux.

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 ³ », qu'il appelle justement le *primary text*) en l'isolant de l'ensemble des commentaires relatifs à la musique et à ses significations. D'autres auteurs incontournables méritent d'être cités, même si leurs apports pour les recherches de cet ouvrage 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 le 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 pourrai 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 les médias, 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 *contenu*, 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 et de l'économie.

Cette étude est organisée en deux parties. Dans la première partie, je me concentre sur les sujets d'ordre théorique et contextuel liés à la thématique de l'expérimentation dans le rock. Tout d'abord, il est question de comprendre

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

comment on peut associer la notion de rock à celle d'expérimentation musicale, et quels sont les enjeux théoriques liés à cette association. 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 ensuite la notion d'expérimentation musicale. Dans ce contexte, les musiques expérimentales savantes représentent un précédent incontournable, d'autant plus que tous les expérimentateurs traités dans cet ouvrage s'inspirent d'une façon ou d'une autre de ces répertoires. Suit une description du parcours historique des musiques où les approches qui peuvent être décrites comme expérimentales sont mises en œuvre dans le contexte du rock (chapitre II).

La deuxième partie du livre est consacrée à un choix d'artistes précis : Frank Zappa (chapitre III), *Rock In Opposition* (chapitre IV, où, en ce qui concerne les analyses musicales, je me concentrerai sur les groupes Henry Cow et Stormy Six), et Yugen (chapitre V). Dans chacun de ces chapitres je discute d'abord des sujets d'ordre contextuel (les relations entre les artistes en question, leur public, l'industrie musicale et les institutions culturelles, ainsi que la manière dont les positions idéologiques de ces artistes conditionnent leurs productions musicales), pour ensuite me concentrer sur le contenu musical, avec des analyses de morceaux choisis.

Ces chapitres constituent des « tableaux », et correspondent à des étapes précises de la chronologie discutée dans le chapitre II. À travers l'exemple de Frank Zappa, j'aborderai le rock états-unien entre la fin des années 1960 et la première moitié des années 1970 – l'époque où l'expérimentation « prend conscience de soi-même » ; avec *Rock In Opposition* je discuterai de la scène européenne entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 (c'est-à-dire à l'époque où l'expérimentation devient définitivement une approche *underground*) ; enfin, Yugen a été choisi en tant qu'héritier actuel d'une tradition qui reconnaît en Zappa et en *Rock In Opposition* des références incontournables, mais qui doit faire face à un contexte culturel, social et économique profondément changé par rapport à ceux décrits auparavant. Cette organisation par tableaux n'a aucune ambition d'exhaustivité. Plutôt que d'adopter une démarche encyclopédique – « les expérimentateurs de A à Z » – je m'inspire plutôt de la notion foucauldienne de *généalogie* : mon approche 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 téléologique⁴.

En ce qui concerne les analyses musicales, le morceau *Brown Shoes Don't Make It* illustre ce que l'on peut considérer comme un exemple typique du

4 Voir Michel FOUCAULT, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Suzanne BACHELARD *et al.* (dir.), *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUS, 1971 ; voir aussi, comme exemple d'étude conduite selon une perspective similaire à la mienne, Bernard GENDRON, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago : University of Chicago Press, 2002, p. 6.

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*, morceau du groupe italien Stormy Six, représente un exemple d'écriture inspirée par la tradition savante, tout en restant strictement liée à une pratique et à un mode de production d'origine 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 se superposent.

L'objectif principal de la deuxième partie du livre est de prouver que les musiques discutées ne peuvent pas être regroupées sous une catégorie unitaire, que ce soit du point de vue musical ou socio-économique : en d'autres termes, malgré l'existence d'approches expérimentales dans l'histoire du rock, je montrerai que l'idée du « rock expérimental » en tant que genre musical proprement dit ne peut être soutenue qu'au prix d'une interprétation forcée et maladroite des données analytiques.

Les sources principales pour les argumentations socio-économiques des chapitres III-V sont les témoignages directs des « protagonistes » des différents « tableaux » (artistes, producteurs, diffuseurs). En d'autres termes, je reporterai les argumentations – d'ordre sociologique, économique et culturel – des différentes personnalités choisies, en relation avec leur domaine d'activité. J'essaierai d'encadrer les propos subjectifs de ces acteurs dans le contexte plus vaste d'un domaine socio-économique et culturel en évolution.

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 tout à fait spécifiques. 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 dont je m'occupe – 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.

Sur la méthodologie des analyses musicales

Les morceaux choisis pour les analyses 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 garde toujours des liens avec la tradition du rock. Parfois ce lien est identifiable au niveau formel de la musique ; 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 musicale apparaît comme 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 contenu musical (en parlant de son niveau formel et de son niveau interprétatif) et celle du contexte. Pour les analyses qui vont suivre je suivrai une hiérarchie précise vis-à-vis de ces catégories. Comme il s'agit d'analyses musicologiques, le contenu 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 contenu. En ce qui concerne les aspects structurels et les aspects interprétatifs du contenu, 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 d'un même morceau, ou alors si l'on s'occupait de musiques où le travail de composition et celui d'exécution sont nettement distingués (comme dans la tradition classique).

Toujours en relation avec cette volonté de privilégier les éléments structurels du *contenu*, 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 de *popular music*. Au début des années 1990 déjà, 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. De façon très prévisible, la deuxième tendance est plus répandue parmi les musicologues, alors que la première est défendue plus souvent par les philosophes ou les sociologues⁵.

5 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 Theodore GRACYK, *Rhythm and Noise. An Aesthetic of Rock*, Durham et Londres : Duke University Press, 1996, p. 33 : « L'exactitude de la notation n'est pas suffisante pour accéder à la partie significative de l'histoire du rock ».

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 ⁶.

Or, il se trouve que le rôle de la notation dans les répertoires traités ici est plus important que 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 davantage 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 *contenu* 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 contenu 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 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 à d'autres éléments, tels que 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.

Les musiques en question, en raison de leur diversification, demandent au chercheur d'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

6 Monique ROLLIN, « À propos du rock et de la musicologie », dans Anne-Marie GOURDON (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 55-61 ; p. 57. Voir aussi Gérard LE VOT, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*, Paris, Minerve, 2017, p. 27-40.

analytiques les plus adaptés à ces facteurs ⁷. 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. En revanche, 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 des pistes analytiques différentes. Le répertoire discuté dans ce livre comprend les deux cas de figure (et d'autres encore) : ma stratégie d'analyse s'adaptera donc à la nature de chaque morceau.

⁷ 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.

CHAPITRE I

Les axes théoriques

Toute musique fait inévitablement l'objet de classements ; elle appartient – ou est perçue comme appartenant – à tel ou tel autre genre ou style. À son tour, l'appartenance à un genre musical est déterminante pour l'organisation des émissions radiophoniques, ou bien pour les programmations des salles de concert ou des festivals, ou encore pour les playlists d'applications telles que iTunes ou Spotify.

Cependant, les critères d'appartenance à l'un ou l'autre genre musical – les attributions et les significations sous-entendues par chaque genre musical – sont multiples. De plus, ces critères, attributions et significations ne sont pas limités au domaine musical proprement dit, mais impliquent des relations avec le contexte social, économique et historique autour d'une musique. En d'autres termes, des expressions telles que « jazz », « musique savante », « pop », mais aussi d'autres plus spécifiques (« post-punk », « grindcore », « prog metal »), font allusion à des représentations polymorphes⁸.

En raison de cela, et afin de pouvoir discuter d'expérimentation dans la musique rock, je me propose de présenter maintenant ce que ce terme de « rock » peut signifier, selon que l'on adopte une perspective esthétique, sociologique, économique. Cette discussion fournira, par ailleurs, l'occasion d'établir un état des lieux des principaux axes théoriques développés au sein des *popular music studies* à propos de la définition du rock.

1.1 Le choix du terme « rock »

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 en langue française. Contrairement au mot « rock » – lui aussi anglais mais adopté à

⁸ Voir, à ce propos, Lawrence GROSSBERG, « Another boring day in paradise : rock and roll and the empowerment of everyday life », dans Simon FRITH, *Popular Music (Vol. II)*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 321.

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 ⁹.

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. ¹⁰. 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 (telles que le jazz ou les musiques du monde).

Enfin, la raison principale du choix du terme « 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, les musiciens de *Rock In Opposition* et leurs héritiers actuels) se réfèrent 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 rock'n'roll ¹¹. Je choisis

9 Voir par exemple les trois premiers articles inclus dans Simon FRITH, *Popular Music (Vol. I)*, Londres et New York, Routledge, 2004, concernant respectivement le *Music Hall* (Peter Bailey), la *Ballad* (Dave Harker) et le *Classic Blues* (Leroi Jones).

10 Voir Philippe TEILLET, « Pourquoi un « pas de côté » ? », dans *Volume! 4 (2)*, 2005, p. 5-14.

11 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 Alain DARRÉ (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 17-30. Martin choisit, en revanche, 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. » (p. 18). Se plaçant dans une perspective plus axée

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 spécifiques¹².

1.2 Le contenu

Je vais à présent décrire le rock du point de vue de ses spécificités musicales, ce que j'appellerai dorénavant le *contenu*. Ce terme me permettra de distinguer de manière simple et synthétique la musique (*contenu*) et les éléments extra-musicaux (*contexte*). Je précise que, par contenu 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, lorsqu'ils sont 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 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 (voire qui sont que l'essence de) beaucoup de ces chansons que les auditeurs nomment "rock"¹³ ». Autrement dit, il est possible de regrouper des traits

dans le domaine sociologique que la mienne, Martin ne mentionne pas le rôle historique exercé par les répertoires afro-américains dans le développement de ce qu'il appelle les musiques populaires.

12 Parmi les études traitant la distinction entre rock et pop, voir par exemple : Simon FRITH, « Pop Music », dans Simon FRITH, (dir.), *Taking Popular Music Seriously*, Londres : Constable, 2007, p. 167-182.

13 Allan MOORE, *op. cit.*, p. 2. Voir aussi Johan FÖRNAS, « The future of rock : discourses that struggle to define a genre ? », dans Simon FRITH, *Popular Music (Vol. II)*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 111-125; p. 111-112 : « Il existe d'innombrables façons de définir le rock, mais 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

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 et ayant un rôle déterminant sur les caractéristiques structurelles de son contenu.

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 comme étant « simple et assez figée ¹⁴ », et souligne que chaque instrument dans cette formation recouvre normalement le même rôle : la mélodie principale est assignée à la (aux) voix ou partagée entre voix et guitare *lead* (qui généralement s'occupe aussi des riffs, des solos, etc.) ; les fréquences graves sont attribuées à la basse ; les fréquences médianes 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.

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.

composée collectivement. ».

¹⁴ Allan MOORE, *op. cit.*, p. 35-36.

Moore remarque aussi que le caractère répétitif (évident surtout dans le jeu de la batterie) est l'élément musical le plus important du rock¹⁵. Effectivement, la répétition dans le rock est souvent traitée comme un élément 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 répétées¹⁶.

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. Il est vrai que certains 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 liées à l'héritage afro-américain, 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 (1986) 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 ».

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

15 Allan MOORE, *op. cit.*, p. 37.

16 Voir Chris WASHBURNE et Franco FABBRI, « Riff », dans John SHEPHERD, 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, p. 592-593 : « 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. » (p. 592).

cause à effet. Dans le même 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 par rapport à 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.

Concernant les traits structurels des morceaux de rock, on peut remarquer une prévalence 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 des morceaux, à savoir les couplets, les refrains, les *intros*, les *outros*, les *bridges*, les solos, etc. Cette caractéristique formelle est liée à l'instrumentation ainsi qu'à l'approche esthétique et créative qui caractérisent cette musique. Chacun desdits blocs 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, 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, cette musique étant structurée autour de ce que le musicologue Vincenzo Caporaletti définit le « principe audio-tactile ¹⁷. ».

En partant de l'idée – élaborée par McLuhan – selon laquelle le *medium* 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) l'articulation des sons dépend, de manière décisive et singulière, de l'approche psychocorporelle que les musiciens ont par rapport à leurs instruments ou à 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 ¹⁸ : de cette manière, le fait de pouvoir mesurer et régler plus

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

18 Voir aussi Nicolas MEEÛS, « Bruit, son, son musical, note », dans *Musurgia*, 2006 : XIII/4, p. 5-16 : « 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. » (p. 14).

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 confiné le rythme 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 ou aux inflexions du timbre instrumental *en tant que tels* dans le jazz (et dans d'autres répertoires afro-américains et extra-européens) est à son tour la conséquence d'une approche qui se concentre sur le geste instrumental et vocal, et sur le timbre comme manifestation sonore de ce geste¹⁹ ; ces réalités ne peuvent être représentées que de manière très laborieuse par les moyens de la notation classique. Selon Caporaletti, si le *medium* 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 physico-gestuelle d'énergies sonoro-musicales, agissant de façon déterminante en vue de la structuration du texte musical. Ce *medium* marque, au sens esthétique, l'apparition du comportement aptico-corporel, de nature extra-textuelle, dans le domaine traditionnel de la Forme²⁰.

Si dans les traditions extra-européennes la musique reste dans un domaine oral à toutes les étapes de son existence, dans les musiques issues de la tradition afro-américaine 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

19 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 Philippe GONIN (dir.), *Focus sur le rock : perspectives analytiques et historiques*, Sampzon, Delatour, 2014, p. 77-89 ; p. 84 ; Bastien GALLET, « L'art sonore est un art des bruits, ou les écarts de la musique », dans Matthieu SALADIN (dir.), *L'expérience de l'expérimentation*, Dijon : Les presses du réel, 2015, p. 242-254.

20 Vincenzo CAPORALETTI, *La definizione dello swing. Il fondamento estetico del jazz e delle Musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni, 2000, p. 74 (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).

morceau enregistré n'est pas simplement une performance mais *la* performance, tout comme la partition d'une symphonie classique représente *le* modèle de toute exécution de cette symphonie.

Naturellement toute musique peut être enregistrée, mais l'intérêt privilégié, au sein de la tradition musicale afro-américaine, pour les enregistrements, 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, 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 partition²¹. 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 musical²². Dans les théories du musicologue italien, on retrouve un schéma dialectique très simple : les musiques traditionnelles (et donc la mémoire corporelle basée sur l'écoute et

21 Voir Vincenzo CAPORALETTI, *op. cit.* (2000), p. 121-135.

22 Voir Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, Philadelphia, Open University Press, 1990. L'auteur souligne – à vrai dire bien avant la publication des principaux ouvrages de Caporaletti – les limites et les rigidités de la pensée mcluhannienne : il 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.

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.

Cependant, les observations de Caporaletti introduisent plusieurs points d'intérêt pour une discussion autour du 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) ; en général toutefois, le rapport entre le musicien de rock et son instrument s'articule selon la médiation psycho-physique décrite par Caporaletti. 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 (tels que l'originalité de la conduite harmonique) typiquement mis en valeur dans les répertoires liés à la notation. Ce phénomène est aussi mis en évidence par la « codification néo-auratique » : grâce au caractère normatif de l'enregistrement, certains modes de jeu 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 pour le jazz par exemple, dans l'histoire du rock ces technologies ont été utilisées 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 instruments « normaux » lors d'une performance²³.

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.

23 Voir Bertrand RICARD, *La fracture musicale. Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*, Paris, 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. ».

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.
Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0458-8

© 2023 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com