



François Ribac

L'Avaleur
de Rock



LA DISPUTE

L'AVALEUR DE ROCK (intro et premier chapitre)

SOMMAIRE

Remerciements

Introduction

I. Une visite chez le disquaire

Le rock est au sous-sol

De plain-pied (classique et variétés internationales)

Dans les hauteurs (le jazz à l'étage)

Comment sont aménagés les espaces et classés les disques

Chaque genre possède sa propre définition de l'auteur

II. La valse des étiquettes (comment les noms viennent aux genres musicaux)

Qu'est-ce qu'une étiquette ?

Nouvelles étiquettes = nouvelles musiques

Les mille et un services de l'étiquette

Country music, une étiquette et son évolution

Retour sur les *indies*

La généalogie comme manifeste

Le label est une étiquette

L'usage du nom dans le monde techno

Diversité des usagers et mobilité des termes

Éthique et étiquette

Notre expérience esthétique

Musiques en 3 D

III. Le groupe comme référence

Le nom d'un groupe est une étiquette

L'unité par le costume

Qui fait quoi ?

L'influence du rock sur le jazz

Négociations et co-responsabilité

Ceux de « l'extérieur » : les fans du groupe Prefab Sprout et la justice anglaise

Les nouvelles technologies transforment la structure des groupes

Groupes de studio

Être un groupe à soi tout seul

Les unités mobiles et intelligentes de Robert Fripp

Les formations réduites, l'électro pop et la new wave

Le scratch et l'informatique changent une nouvelle fois la donne

Une évolution commencée quelques siècles auparavant
Les groupes sans personnel
Faire du rock c'est jouer en groupe
Le groupe comme famille

IV. Supports et transmission

Le disque : la carrière du groupe rock
Le fixateur et le répertoire
Encore le studio
Composer c'est enregistrer (et inversement)
Musicologie et enregistrement
Lecture, notation et écoute
L'enregistrement est un vocabulaire
Le disque comme "entrée en rock"
Le walkman et la mobilité des sons
La carte et le territoire
Le disque au centre des mondes hip hop et tekno
Les discours mentent-ils ? Ou, comment j'ai transformé *in extremis*
un mix raté en une sociologie compréhensive du goût pour les
vinyles
La décompression
Phantom of the Paradise (1974) de Brian De Palma : la captation
sauve de la mort
Transmissions : rock et synthèse électronique
Trois autres modes d'apprentissage : classique, traditionnel et jazz
Attention à ne pas absolutiser les différences entre les genres
musicaux
Institutions ?

V. Intermèdes

Sur le style

Les nouveaux courants musicaux
Du style à la culture

Sur l'autonomie

Le corps du performer
Le compositeur est-il un pur esprit ?
Questions d'argent et d'autonomie
Des musiques plus fonctionnelles que d'autres ?

VI. Émile, Marcel et les totems. Comment la musique nous rassemble

Classer, désigner, comparer
La force des choses (exposé du thème)

Plus un monde est grand et plus ses classements sont nombreux

Le clos et le dehors

La force du collectif

Pourquoi indique t-on sur les pochettes de disques la marque des guitares électriques ?

Qu'est ce qu'un genre musical ?

Représentations

La force des choses (reprise et fin)

REMERCIEMENTS

Il existe au moins un point commun entre une pochette de disque et un ouvrage sur la musique : ce sont les remerciements. Cet exercice n'est pas formel, il illustre parfaitement la thèse du sociologue Howard Becker selon laquelle toute activité est basée sur une chaîne de coopération. Il me reste donc à détailler les maillons de mes propres chaînes.

Je voudrais d'abord remercier mon père de m'avoir offert, pour la Noël 1972, un amplificateur et un micro-capteur que j'ai placé sur ma guitare folk *Framus*. Sans ces trois merveilleux objets et tous les larsens qu'ils m'ont permis, tout aurait été différent. Je ne serais probablement devenu ni musicien, ni compositeur et je n'aurais donc pas écrit ce livre. Même si cet hommage est rendu à titre posthume, je suis certain que tu apprécieras.

Je veux ensuite saluer tous ceux et celles qui m'ont encouragé à mener à bien ce projet. Merci à Enzo Traverso, Yves Sintomer, Guillaume Cassegrain, Jérôme Didelot, Jean-François Hersent, Michèle Cassegrain et Philippe Godard d'avoir pris le temps de lire le plan primitif. Je n'oublie pas Françoise Dupas et Patrice Budzinski qui accompagnent et guettent ce projet depuis deux ans, ni Éric Boistard, Gérard Deplans, François Boidron, Philippe Teillet, Damien Tassin, Olivier Goetz, David Fourier, Philippe le Guern, Catherine Rudent, Guillaume Sautereau (*Pop News*), Gérome Guibert, Rémy Chatton, David Fourier, Renaud Pion, Sylvaine Candille, Bernard Gueffier et Fabien Hein qui m'ont permis de tester mes idées.

En matière de musique, on ne peut rien faire si l'on ne connaît pas un excellent disquaire et, de ce point de vue, ma dette envers Laurent Ouvrard est immense. Nos discussions hebdomadaires du samedi (devenues désormais rituelles) ont constamment nourri ma réflexion. En mettant si généreusement à ma disposition sa prodigieuse culture rock (et sa collection personnelle de vinyles !) il m'a permis de découvrir nombre de styles ou d'artistes que j'ignorais et procuré des heures entières de délices. Sa contribution, notamment pour l'établissement de la discographie, a été déterminante.

Catherine Stein a trouvé dans sa librairie et ailleurs les livres introuvables que je lui réclamais pour mes recherches. Maintenant que j'ai fini ce livre, je vais enfin pouvoir lire tous les romans qu'elle me conseille depuis deux ans.

Je dois également exprimer ma reconnaissance à ceux et celles qui ont accepté le principe de longs dialogues exploratoires, qui, chacun à leur manière, m'ont ouvert des horizons inédits : Thierry Jousse et François Gorin, Andy Partridge de XTC, Martin Newell (*the greatest living english man*) Sean O'Hagan des Highs Llamas, DJ Toryep, Joël Hourbeight, Sylvain Siclier, Elisabeth Lage et Antoine Hennion. À ce dernier, je veux dire ma gratitude pour ses petits coups de pouce et son humour. Cathal Coughlan a fait de même et beaucoup plus. Nos

échanges de disques, nos longues conversations, notre collaboration artistique pour deux de mes opéras et notre amitié m'ont beaucoup apporté, au-delà de la rédaction de ce livre : *slán to fóill !*

J'espère avoir prochainement l'occasion de publier, *in extenso*, les transcriptions complètes de ces conversations, qui, toutes, ont été passionnantes.

Je salue également les revues *Mouvements* et *Volume !* qui m'ont permis de publier des articles ou des dossiers préparant ce livre et *La Dispute* qui a d'emblée cru à ce livre et patiemment attendu le manuscrit. Depuis les débuts de ce projet, la contribution de Jean-Marc Leveratto a été décisive. Il a lu et corrigé plusieurs fois mes textes. Ses conseils et sa confiance ont permis à ce travail d'exister.

L'enthousiasme et la disponibilité de Jean-Marie Guinebert ont également été capitaux, à chaque étape. La plupart de ses suggestions figurent dans ce livre et je lui dois également la découverte de bon nombre d'artistes, notamment en matière de techno.

Reste à conclure par l'hommage aux ami-e-s les plus fidèles, Jean Paul Gaudillière, Irène Jami, Joëlle Franenberg, Didier Doumergue, Denis Krief et François Prodromidès pour leur intérêt constant, leurs relectures et leurs encouragements.

L'apport d'Eva Schwabe à ce livre est, littéralement et musicalement, inestimable. Je lui dédie donc cet ouvrage et tous ceux que je pourrais réussir à mener à bien par la suite.

INTRODUCTION

Le rock est désormais une des formes dominantes de la musique populaire.

Mais comment l'appréhender ? L'objet de ce livre est, au moins partiellement, de définir les contours de cet espace.

Comme un certain nombre d'analystes, je considère que le rock appartient à la *musique populaire* : une *culture* qui comprend de nombreux secteurs, acteurs et techniques : pratique amateur et professionnelle, esthétiques variées, underground et industrie, groupes sociaux particuliers, intermédiaires, public et presse, médias, instruments, etc. Pour paraphraser l'historien des sciences Jean-Paul Gaudillière, *la musique populaire est moins une entité définie, justiciable de frontières nettes, qu'un processus de reconfiguration permanente des rapports entre les artistes, le public, les experts, l'industrie musicale et les techniques de reproduction sonore*¹.

À la façon de Simon Frith², j'aborde la culture populaire *comme un ensemble de pratiques concurrentes*, basées sur la distinction, les oppositions et les ruptures. C'est cette dynamique qui explique la multiplication vertigineuse des étiquettes et des genres musicaux. Par conséquent, c'est en mettant à jour le caractère propre de chaque style que l'on peut saisir son identité et sa place singulière dans la galaxie populaire. Parler d'une diversité c'est s'opposer à une vision réductrice du rock, qu'elle soit valorisante ou stigmatisante. Je récusé aussi bien la tentation «moderniste» qui présente le rock comme la seule musique authentique du XXe siècle, en exacerbant artificiellement ses particularités, que celle qui réduit cette nébuleuse à une simple production de l'industrie des loisirs.

J'ai fait mien le postulat selon lequel les «radicaux» et les « réactionnaires » ont en commun l'idée d'une *table rase* ³. À cette hypothèse, je préfère celle du tableau volé qui passe de main en main et dont l'examen aux rayons X révèle les couches accumulées. Comme toutes les musiques, les différents courants du rock sont des *hybrides*, ils empruntent à différents genres antérieurs et apportent leurs propres innovations. Mon métier de compositeur de théâtre (l'expression est de Kurt Weill) et ma passion du rock disposent tout particulièrement à l'ambivalence. Pour comprendre mes objets, j'ai privilégié la méthode comparatiste. Le jeu de miroirs entre le classique et la pop, entre jazz et populaire est donc ici une constante, il permet de montrer les proximités et les dissemblances et d'éviter les logiques binaires.

En général, ceux (et celles) qui effectuent des recherches dans ce domaine aiment ces musiques. Tel est mon cas ! Ce livre est le travail d'un musicien (instrumentiste et compositeur d'opéras) et d'un *fan* de rock, qualificatif que je revendique avec gourmandise. Mon point de vue

¹ Jean-Paul Gaudillière, *Inventer la biomédecine. La France, l'Amérique et la production des savoirs vivants*, La Découverte, Paris, 2002, p. 9.

² Simon Frith, *Performing Rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

³ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte et Syros, Paris, 1991 et 1997.

est conjointement celui d'un « acteur immergé » et celui d'un « faiseur de théories » qui s'efforce de dégager quelques perspectives. Depuis de nombreuses années je navigue entre plusieurs mondes : j'écris des opéras interprétés par une chanteuse de tradition brechtienne et par des artistes venus de la pop, j'évolue dans l'univers du théâtre en faisant référence à des disques de rock ou de jazz, je parle de dramaturgie à des DJ, etc. C'est donc aussi pour essayer de comprendre ma propre situation que j'ai entrepris cette recherche.

Je n'ignore pas que le terme de rock peut prêter à confusion. Je l'utilise à la façon d'une sorte de « mot-valise », une étiquette que j'emploie soit comme terme générique, ou plus restrictivement, pour désigner les genres musicaux apparus depuis la naissance du *rockabilly*⁴ jusqu'à nos jours : *surf music*, *soul music*, *pop-rock*, *rock psychédélique*, *folk-rock*, *punk*, *rock progressif*, *krautrock*, *hardcore*, *reggae*, *gothique*, *metal*, etc. De cette généalogie seraient alors exclus, au moins dans leurs formes originelles, les mouvements *hip-hop* et *techno* (que j'écris aussi *tekno* selon un usage courant). Néanmoins, dans la mesure où ces deux courants n'ont pas tardé à se re-mélanger avec le rock, il est fort probable que dans une ou deux décennies, les choses se seront considérablement modifiées.

Étant donné la nature profondément conflictuelle et instable de toute culture, il est de toute façon inévitable que le nom d'un domaine soit problématique et objet de querelles incessantes. Qu'ils portent sur des questions de pratique, de style musical, d'éthique ou de sémantique, tous ces affrontements nous démontrent que rien n'est uniforme et immobile dans les activités humaines⁵. Inutile donc de penser qu'un terme puisse faire consensus⁶. En ce sens, ce livre ne vise pas à donner une définition canonique du rock mais plutôt à s'interroger sur la façon dont s'y prend pour dire : « Ça c'est sûr, c'est du rock », « là c'est du rap » ou « là c'en est pas ! ». Cela étant dit, et malgré les divergences, il existe bien des *grammaires* communes. En effet, si les pratiques et les esthétiques diffèrent, les *méthodes* pour les définir sont bien souvent partagées. On

⁴ *Rockabilly* : forme de rock'n'roll popularisée par Elvis Presley en 1954, mélange de musique noire, *rhythm'n blues*, et de *hillbilly*, musique des fermiers blancs américains. Richard Peterson, « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », in Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de), *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, « Vibrations », Paris, 1991, p. 9-35.

⁵ Au moment où Simon Frith a écrit sa sociologie du rock (Simon Frith, *The Sociology of Rock*, Constable, Londres, 1978), il définissait le rock comme la (musique) pop(ulaire) pour les jeunes. Treize ans plus tard, dans un texte intitulé *Souvenirs* (Simon Frith, « Souvenirs, souvenirs », traduit de l'anglais par Antoine Hennion, in Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de) *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, « Vibrations », Paris, 1991, p. 247-262), il constatait (non sans humour) que le public du rock était plus large et comprenait même des « non-jeunes ».

⁶ Je n'emploie pas le terme de musiques « actuelles ». Ce terme n'est guère employé que par les institutions publiques en France et a le grave défaut, outre son indifférenciation, de signifier à toutes ses musiques leur absence de passé : or, il n'existe pas de culture sans généalogie.

Le terme de « musique amplifiée », forgé par Marc Touché a beaucoup plus de pertinence notamment parce qu'il prend acte du rôle majeur de l'électricité et de l'amplification dans toutes ces musiques. D'autant que l'électricité ne se réduit pas uniquement à des techniques (instruments, reproduction sonore) mais nous parle aussi d'états, d'un certain type d'énergie, d'une *dépense*, d'une façon de partager et de vivre le son. Cf. Marc Touché, *Mémoire vive I*, Le Brise Glace-Association musiques amplifiées, Annecy, 1998.

peut même penser que c'est cette méthodologie commune qui favorise les nouveaux mélanges stylistiques (que les *flyers* appellent très justement des cocktails) et permet aux amateur-e-s (tous ceux et celles que la musique passionne et qui s'y impliquent) de circuler d'un genre à l'autre.

N'importe comment, pour définir le « tout » il faut préciser ce qu'il contient. Une fois le *genre* rock posé, la définition des styles reste impérative. Il s'agit de rendre visible la façon dont les styles émergent, ce qui les anime et comment ils le disent. Après avoir dégagé certains caractères généraux de la culture rock, je me suis par conséquent efforcé de *séparer* et de préciser les évolutions historiques et techniques. C'est la raison pour laquelle je m'intéresse régulièrement à des styles précis : *lo-fi*, *rock progressif*, *kraut-rock*, *indé*, *techno*, *hip-hop*, *pop* et, naturellement, à certains groupes.

Puisque j'ai employé plus haut le terme d'amateurs, je dois préciser que cet ouvrage n'est pas une sorte d'histoire du rock, dans le sens d'une histoire des œuvres majeures ou des courants musicaux. Si je mentionne, et très largement, des groupes ou des disques à forte notoriété c'est parce je pense que ces artistes et ces musiques sont *l'expression visible* de façons partagées de faire la musique ou de l'apprécier, au delà de la sphère professionnelle. N'oublions d'ailleurs pas que depuis cinquante ans les nouveaux courants naissent à *l'écart* de l'industrie et que le monde du rock ne se limite pas aux seuls artistes. Symétriquement, il est bien évident que ces groupes ou ces œuvres ne sont pas de purs reflets et contribuent à transformer les choses, les techniques et les esthétiques du rock.

L'objectif est donc double : cerner ce qui unifie et sépare, saisir les liens (*legato* !) et les différences. Cette symétrie est constante dans ce travail et on la retrouve dans la conclusion du livre.

Je n'ai pas cherché à « décrypter » des pratiques, à dévoiler des principes cachés ou encore à rattacher telle musique à tel groupe social ou ethnique. Je parle peu d'industrie, de produits, de rock-stars, de look, d'idoles de la jeunesse, de sous-cultures, de drogues, etc. J'ai résolument cherché à approcher les choses autrement, en m'éloignant de certains clichés. Les outils de la sociologie de l'art ou des techniques m'ont permis d'aborder les choses sous un angle inédit pour moi. Alors qu'originellement je souhaitais défendre la validité esthétique du rock, j'ai sensiblement bifurqué et je me suis finalement concentré sur les *façons dont on attribue de la qualité*. Pour résumer, je dirais que je suis passé du plaidoyer à l'observation attentive. Cela m'a amené à réintroduire, en plus des artistes et des œuvres, des figures et des objets habituellement absents des traités d'esthétique ou de musicologie : intermédiaires, producteurs, techniciens, marchands, labels, journalistes, amateurs, fans, savoirs-faire, supports, machines, instruments. Il faut remarquer que, par contre, les biographes des groupes et les artistes rock mentionnent bien et depuis longtemps tous ces f-acteurs, même si on peut discuter la façon dont beaucoup les traitent.

J'ajoute que j'ai accordé une importance toute particulière à *l'expérience*. Cela signifie que, d'une part, je me réfère à mon propre parcours de musicien et de jeune apprenti rocker et que, d'autre part, je pars régulièrement des *sensations* de l'individu pour analyser des situations. La façon dont le goût, l'activité et les justifications qui les accompagnent, se construisent et s'énoncent m'ont passionné. Les modes de perception de la musique et les *critères d'appréciation* que nous mettons en œuvre ont leur vérité, ils nous indiquent des logiques et des compétences, en un mot une *expérience construite*. Il n'y a aucune raison de douter de l'intérêt de cet aspect de la connaissance. Plusieurs chapitres abordent, à partir d'exemples concrets, la nature de ce que nous vivons avec la musique et comment nous (nous) en rendons compte. Dans la mesure où c'est notamment par l'intermédiaire de la langue que nous *évaluons* notre plaisir (et nos aversions) je me suis régulièrement attardé sur les mots et les expressions. Il me semble en effet que la polysémie du vocabulaire nous parle aussi de la diversité de nos activités et de nos attachements.

J'ai mobilisé différents types de savoirs : ouvrages de philosophie, de sociologie, de musicologie, romans, histoires de la musique ou des techniques, fanzines, sites internet, revues, presse spécialisée, articles de journaux, programmes de concerts, pochettes de disques, illustrations, vidéo et films, souvenirs et anecdotes collectées. Les ouvrages mentionnés dans la bibliographie sont ceux que j'ai consultés ou cités. Les sites internet et les périodiques sont cités dans le cours du texte.

Le *Dictionnaire du rock* de Michka Assayas occupe cependant une place particulière puisque j'en ai fait un de mes principaux informateurs. Tout au long de la rédaction de ce livre, il ne s'est pas passé un jour sans que je le consulte, annote, manipule. Je l'ai vraiment épluché de long en large et emmené partout avec moi pendant trois années. Il m'a fait rêver aux (innombrables) artistes que je ne connaissais pas et m'a donné envie de les écouter. Au fur et à mesure des découvertes discographiques (miracle, déconvenue, indifférence, surprise, intérêt), j'ai appris à me repérer dans cette immense somme et à décrypter les goûts de ses rédacteurs⁷. Si j'ai décidé d'en faire un des matériaux centraux de ce travail c'est parce que ce que l'on appelle communément le courant *indie* (indépendant) s'y exprime à haute voix. Le *Dictionnaire* m'apparaît donc comme une sorte de porte-parole. Je ne l'utilise pas seulement comme source d'information

⁷ Michka Assayas (sous la direction de), *Dictionnaire du rock*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 2000. Comme tous les ouvrages de ce genre, le *Dictionnaire du rock* n'est évidemment pas sans défaut. Un lecteur assidu repère des lacunes, des genres oubliés, des erreurs manifestes et même quelques recopiations de pochettes de disques ou d'ouvrages américains. Mais ces lacunes ne peuvent finalement pas être véritablement reprochées aux rédacteurs. Pour faire un dictionnaire du rock, on ne peut guère compter que sur sa propre collection de disques et sur les ouvrages déjà existants. Les manques du *Dictionnaire* ne font finalement que refléter l'incomplétude des sources disponibles et le travail qui reste à faire du côté des archives. Elles sont bien évidemment aussi le reflet des goûts de l'équipe qui a rédigé cette somme. Que ceux ou celles qui trouveront le même genre d'erreurs dans ce livre veuillent bien me le signaler. (francoisribac@wanadoo.fr)

mais aussi comme un vaste monde cohérent d'idées que j'analyse et commente. J'espère que les lecteurs (trices) comprendront cette ambivalence.

Outre le commentaire d'écrits et d'illustrations, les disques tiennent évidemment une place de choix dans ce livre d'autant qu'ils constituent une voie d'accès capitale à la musique. Quoi de plus normal que de parler musique à partir d'une écoute attentive des enregistrements ? La musique s'écoute et on ne saurait limiter une réflexion sur le rock à la discussion de textes. On trouvera, en index, une discographie sélective qui reprend, pour l'essentiel, les groupes et artistes cités. Ces références figurent, en grande partie, dans ma propre discothèque. En matière de rock la Bibliothèque Nationale est en effet souvent *at home* et chez les ami-e-s.

Comme je l'ai dit plus haut, l'écriture de ce livre s'est nourrie de nombreuses rencontres et d'entretiens. Ceux avec DJ Toryep, Andy Partridge, François Gorin et Antoine Hennion sont largement reproduits ou résumés.

La plupart des sources (bibliographiques, documentaires ou musicales) proviennent de France, des îles Britanniques, des États-Unis et d'Allemagne.

Tout d'abord, j'ai commencé par porter mon attention sur les *étiquettes* et les usages qu'en font les différent-e-s protagonistes. L'étiquette a en effet deux facettes. Elle sert à nommer les différents genres musicaux, les groupes ou d'artistes aussi bien qu'à définir des pratiques communes, des règles. Elle donne corps à tout un monde d'objets et de signes et réunit des assemblées. À travers l'étiquette se révèle *la représentation de la musique et des personnes qui s'assemblent autour*. Sa nature dynamique permet de comprendre la nature conflictuelle et évolutive de la musique populaire et partant, comment les nouveaux courants émergent.

À partir de là, il était logique de s'intéresser à la façon dont on se réunit pour pratiquer ces musiques, selon les époques et les styles. Je me suis tout spécialement intéressé au *groupe* rock, à son fonctionnement, et à la façon dont l'automation (dans les studios d'enregistrement, les scènes et les lieux de répétition) avait peu à peu modifiée ses formes pour aboutir aux bouleversements du *rap* et de la *techno*. Ce faisant, on se rend compte que les divergences stylistiques s'appuient simultanément sur des accords (des *arrangements* diraient des sociologues américains) entre personnes. Toujours cette fameuse symétrie...

Si l'on considère les technologies comme des facteurs déterminants dans les mutations, on s'intéresse fatalement aux *supports*. Une des formes majeures de positionnement au sein de la musique populaire est en effet le rapport au disque. L'écoute et l'observation des disques permettent donc de préciser les usages de la technique par les « enregistreurs » et les auditeurs. D'une certaine façon, il s'agit

« d'ethnographier » le disque, devenu un objet central de toute musique. S'interroger sur les méthodes de fixation revenant finalement à parler de la mémorisation (et de la transmission) de la musique.

Par ailleurs, tout amateur d'art sait bien à quel point *la manière* est capitale. Selon le *Littré*, le mot signifie simultanément *façon d'être, façon d'agir* et *procédé*. En observant la façon dont on *fait* du rock, je m'intéresse nécessairement aux différentes esthétiques du rock, aux styles et aux artistes «incontournables». Cela m'amène à deux intermèdes ; une discussion de la notion de *style musical* et quelques réflexions sur l'autonomie.

Le livre s'achève par une sorte de retour en arrière, à la lumière de deux textes fondateurs de la sociologie sur les classifications. On y découvre que la « sauvagerie » du rock'n'roll est une idée pas si bête et qu'effectivement l'étiquetage n'est pas réservé aux magasins. Les «fétiches», les «cultes» et les «idoles» apparaissent alors comme des objets essentiels dans la construction du goût musical.

En définitive, l'objet principal de ce livre consiste à s'interroger sur la *valeur du rock*. Le titre, *L'Avaleur de rock*, implique logiquement qu'il est nécessaire d'en avaler beaucoup pour s'en faire une idée mais, trèves d'illusions, le domaine est malgré tout bien trop immense pour être circonscrit en une seule fois⁸. Il faudra y revenir. Mais n'est-ce pas exactement ce que nous faisons avec nos meilleurs disques ? Nous y revenons sans cesse.

⁸ Il y a au moins trois pistes que je n'ai que très peu abordées :

— La place centrale de l'électricité dans toutes ces musiques.

— Le rôle de mouvances rock et tekno dans les grands mouvements d'opinion et leurs relations avec l'industrie musicale ; des années soixante au « monde connexionniste » (Cf. Luc Boltansky et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.) dans lequel nous vivons.

— La relation entre les types d'assemblées et les formes musicales.

Ces trois thèmes constitueront la matière de futures recherches.

Chapitre I. UNE VISITE CHEZ LE DISQUAIRE

Considérer le rock comme une des formes de la musique populaire oblige à définir, le plus précisément possible, ces deux notions. La première condition pour élaborer une approche *positive* de la musique populaire, je veux dire qui facilite sa compréhension, consiste à distinguer soigneusement les divers styles musicaux, afin d'éviter les généralités abusives.

Pour cela, j'ai décidé de débiter mon enquête par la visite d'un grand magasin de disques, situé dans un quartier étudiant de Paris (France) où j'ai mes habitudes, et d'y procéder à une observation empirique. Quel est l'espace dédié à chaque grand domaine ? Quels sont les différents genres ? De quoi est composée la musique populaire et comment est-elle classée ? Quelle est la spécificité du rock, au sein de ce domaine ? Apprenti sociologue, j'effectue ma première étude de terrain un après-midi, en semaine.

J'entre dans le magasin et tout de suite, premier constat : il n'existe pas de rayon « musique populaire ».

Le magasin est partagé en cinq espaces répartis sur trois niveaux ;

1. Rock (sous-sol),
2. Variétés internationales (rez-de-chaussée),
3. Cinéma -vidéos et DVD (rez-de-chaussée),
4. Classique (rez-de-chaussée),
5. Jazz (mezzanine).

Le rock est au sous-sol

Je me dirige donc vers le sous-sol, au rayon rock. Le terme *rock* est ici générique et inclut de nombreux sous-genres. Le sous-sol est divisé en trois régions distinctes, nettement délimitées.

En bas de l'escalier se trouvent d'abord les rayonnages *pop-rock-folk* et le *hard-rock* (avec le *heavy* et les différentes sortes de *metal*). On y reconnaît immédiatement les graphismes caractéristiques de ces genres. Au centre de cet espace, des disques compacts (CD) en promotions (*mid-price*) sont disposés sur des stands. Il s'agit principalement de rééditions des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt. Disons de la *rock-music*.

Hormis les promotions et quelques présentoirs dédiés à des labels, *tous les disques sont classés dans les bacs par groupe ou artiste*,

En furetant dans les bacs, je remarque rapidement quelques nouveaux arrivages ou des références qui ont disparu. Il m'arrive de passer plusieurs heures dans ce magasin, totalement immergé dans mes recherches, avec ma *want-list* dans la poche, un aide-mémoire régulièrement mis à jour, où sont inscrits les titres d'une bonne centaine de disques. J'avise une rareté, mais, discipliné, je continue mon inspection « scientifique ».

En prenant un large couloir, je croise les étagères dédiés au *reggae* (et à ses ancêtres *rock steady* et *ska*), puis un grand présentoir intitulé *R&B* (*soul-*

music, funk, rythm'n blues) à côté duquel se trouve le *rap*, un rayon imposant. Il est devenu courant d'utiliser l'étiquette *R'n'B* pour désigner tous les courants qui figurent dans ces deux rayons.

Derrière un comptoir, une vendeuse (la seule du sous-sol) renseigne deux adolescents qui cherchent une chanson entendue à la radio et dont ils ne connaissent ni le titre, ni l'interprète.

J'arrive dans une vaste pièce partagée en deux espaces. À droite, les *musiques électroniques*. Adossées à un long mur, des pancartes orientent le visiteur : *house-music, dance, transe, intelligent-techno, ambient, electronica, down-tempo, trip-hop, jungle, drum&bass, breakbeat, big beat*, etc. On trouve également des bacs réservés à des labels (*Warp, Ninja Tune, Playhouse, Mille Plateaux, Svek, Musiques hybrides*, etc.) et des compilations réalisées par des DJ ou des labels. Celles-ci comprennent des musiques de tous styles, y compris non électroniques. C'est une particularité du rayon et de la musique *techno*. Nombre de DJ se considèrent comme (et sont) des passeurs⁹.

À gauche, (à l'opposé ?) se trouve le rayon des indépendants (les fameux *indies*). J'ai toujours été intrigué par cette étiquette. Elle date environ du début des années quatre-vingt et s'est progressivement imposée dans les grandes surfaces spécialisées.

À l'origine, le terme désignait des groupes apparus après la vague punk anglaise de 1977, distribués par des compagnies de disques indépendantes, à l'image des pionniers anglais *Rough Trade* ou *Cherry Red*. Mais le *Kraut-rock* (le rock allemand des années soixante-dix) a aussi élu domicile dans ce rayon, ainsi que certaines « locomotives » actuelles comme le groupe *Radiohead* ou la chanteuse *Björk*. Les deux derniers sont pourtant produits et distribués respectivement par *EMI* et *Polygram*, des *global-trusts* pas tout à fait « indépendants ». J'analyse plus en détail le courant *indies* à l'issue de cette visite.

Deux volumineux présentoirs séparent les mondes *indies* et électroniques. Là aussi les disques en promotion surchargent le meuble. Un coin est réservé à des nouveautés recommandées par les responsables des rayons,

⁹ Extrait d'un entretien réalisé, par moi-même, le 21 octobre 2002 avec DJ Toryep :

« DJ T : Je crois que chaque auteur a envie un jour ou l'autre que ses disques soient écoutés par un grand nombre... Ce qui est sûr, pour l'instant, c'est que j'essaie encore de faire découvrir des musiques peu programmées et de fouiller partout où je peux pour trouver de nouvelles choses. »

On peut mettre ces propos en relation avec ce que déclare José Padilla, DJ d'Ibiza, connu pour ses compilations aux auteurs de *Global Tekno* :

« L'une des raisons pour lesquelles j'ai mis *Penguin Cafe Orchestra* dans ma première compilation, c'est que j'avais entendu un DJ de Valence, Paco, le jouer ici à Ibiza. Il a joué ce morceau, je ne pouvais pas y croire. Les premières *ectasy* circulaient sur l'île, et tout le monde dansait sur des violons ! Tu te rends compte ! Voilà ce qui a toujours compté pour moi : les gens qui peuvent danser sur du *Penguin Cafe Orchestra* et trouver ça génial ; sans betas, sans effets. J'ai mis tellement de temps à trouver ce morceau en maxi, tu ne peux pas imaginer. »

[Leloup (J.Y), Renoult (J.P), Rastoin (P.E) 1999 p. 133]

(*Penguin Cafe Orchestra* est une formation anglaise des années quatre-vingt à la confluence entre rock et musique répétitive.)

Qu'il s'agisse de compilations, ou de mix en direct, les DJ assument une fonction très proche de celle d'un programmeur de radio. DJ Toryep a d'ailleurs longtemps travaillé dans des radios. Juste retour des choses...

on y trouve aussi des coffrets thématiques ou rétrospectifs, chers mais appétissants.

Dans chaque sous-division du sous-sol (*rock-pop-folk-heavy metal, rap-soul-reggae, indies-électro*), les vendeurs connaissent bien leur affaire. Je m'entretiens parfois de longs moments avec ceux que je connais. En général, ils sont sympathiques et disponibles. Comment choisir ses interlocuteurs ? Il y a bien sûr leur cordialité, mais leurs goûts (que j'identifie rapidement) et leurs compétences sont, pour moi, les critères fondamentaux. Pour reprendre une expression du sociologue Antoine Hennion, *mes vendeurs* sont mes « principaux informateurs »¹⁰, ce sont eux qui régulièrement me révèlent des trésors insoupçonnés et mettent de côté des raretés. Si d'aventure, une de mes questions concerne un disque situé hors de son rayon, le vendeur exprime alors son désintéret, voire son dédain et me conseille d'aller voir « ceux d'en face ». Il m'arrive en effet régulièrement de chercher vainement une référence dans le rayon *indies* pour finalement qu'un vendeur m'annonce, sur un ton d'évidence, « non, c'est au rayon *pop-rock* »... Le contraire est également vrai. Parfois le vendeur soupire d'un air las et je comprends, à demi-mots, que le chef de rayon n'est pas une lumière.

Ayant fait le tour du sous-sol, j'attrape l'escalator et je remonte à la surface. En montant j'aperçois en bas à droite des bacs remplis d'occasions non classés et d'autres promotions.

De plain-pied (classique et variétés internationales)

Je suis de retour dans le hall d'entrée du magasin et j'avise d'un coup d'œil le rez-de-chaussée. On peut écouter au casque une douzaine de disques (de Tom Waits à Placido Domingo) disposés sur des étalages promotionnels. Leur prix est réduit et attractif mais je continue mon inspection et me dirige vers le très grand espace, situé à l'opposé des portes d'entrées du magasin.

Je longe, sans m'arrêter, les cassettes vidéos et les DVD (hors sujet) et en bifurquant sur ma droite, j'aborde le rayon classique, situé en retrait. Ici l'atmosphère est plus feutrée, les clients se déplacent avec discrétion et le niveau sonore de la musique de fond est sensiblement moins fort que dans le reste du magasin. Le sol est garni de moquette, ce qui n'est pas le cas des autres secteurs. Le rayon principal est circulaire, adossé le long des murs, il entoure toute la pièce principale.

Les disques sont classés *par compositeur et par ordre alphabétique* d'Adam de la Halle à Zemlinsky.

Une sorte de couloir étroit mène à une petite rotonde où sont disposés des disques de musique baroque, des récitals de solistes et des coffrets d'opéras. Cette partie est un peu chaotique, visiblement délaissée par les responsables du rayon. De toute façon, le baroque, l'opéra et même la musique contemporaine sont, pour l'essentiel, disponibles dans le rayon

¹⁰ Voir là dessus mon entretien avec Antoine Hennion, Ribac (F) 2003c

principal ¹¹. Il y aussi des présentoirs avec des promotions et des nouveautés.

Je m'éloigne de ce rayon, bifurque à droite et débouche dans une très vaste salle, les *variétés internationales*. Je suis un peu moins à l'aise, à cause de l'affluence et parce que le lieu m'est moins familier. Ce qui frappe d'emblée, c'est l'extrême diversité stylistique de la deuxième salle populaire et son hétérogénéité. Bien au-delà du « maquis techno », c'est dans cette salle que l'on trouve le plus d'étiquettes et de classifications. Autour du terre-plein central dédié à la *chanson* et à la *variété internationale*, de multiples rayonnages sont disposés le long des murs : *nouvelle chanson réaliste*, *musiques du monde* (avec des sous-genres tels que *musique brésilienne*, *musique africaine*, *raï*, *musique celtique*), *comédies musicales*, *new-age*, *easy listening*, *musiques de films*, *chansons pour la jeunesse*, etc. Comme les *indies* au sous-sol, certaines catégories, comme les *musiques du monde* et la *world-music*, n'ont pas vingt ans. Le premier terme désigne plutôt les musiques traditionnelles extra-occidentales et le second les *musiques métissées* (électrifiées) des cinq continents. D'autres styles ont changé de famille de référence et leurs contours se sont élargis. Le *flamenco*, par exemple, était anciennement classé avec les *musiques folkloriques* alors qu'il est désormais rangé avec la *world music*.

Que de dissemblances et d'accumulations ! En face du polyphoniste corse se trouve la compilation de Barbra Streisand, la chanteuse réaliste française est à côté du reggae nigérian, les orchestres de gamelans balinaï frayent avec le musette et les fanfares militaires américaines. Les vocabulaires et les instrumentations sont variés à l'extrême : quarts de ton des ouds algériens, sons multiphoniques des chanteurs Mongols, mesures asymétriques de l'Inde, boîtes à rythmes et ordinateurs portables (*lab-top*) du DJ pakistanais, partitions du big-band de *salsa*, gammes hongroises et synthés *new-age*. Ici aussi, des labels ont des emplacements réservés, notamment les collections de musiques traditionnelles éditées par *Radio-France* ou le Musée de l'Homme. Certaines références sont classées par pays ou zone géographique mais, sans que cela soit vraiment systématique. Face à cette diversité des étiquettes, il n'est pas facile de s'orienter. Certains artistes eux-mêmes semblent flotter entre divers ports d'attache. Ne trouvant pas un artiste (Arto Lindsay), je suis contraint de quémander l'aide d'un vendeur, qui, après avoir consulté sa base de données, me conseille de retourner... au sous-sol ! Lindsay est bien brésilien mais classé dans le rock.

Dans les hauteurs (le jazz à l'étage)

Un peu tourneboulé, j'avise un petit escalier en colimaçon qui mène à une mezzanine. Nous sommes au rayon jazz, un unique vendeur diffuse *mezzo*

¹¹ Dans *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* d'Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, on trouve une véritable sociologie du rayon classique d'un grand magasin de disques. Ils ont pareillement constaté l'isolement du rayon classique et sa situation en retrait du magasin [2000 p. 77 à 104].

voce de la musique des années cinquante. Les CD sont rangés par musicien-n-e-s de A à Z. Dans un coin, quelques bacs un peu malingres : les *crooners*, le *blues* ou le *jazz-fusion* (jazz-rock et dérivés). Ici ou là, des coffrets consacrés à des artistes ou des labels, sont répartis sur des étagères. Dans cet espace réduit confiné, le mélomane est rapidement jaugé par le vendeur, un peu comme au rayon classique...

Ma visite est maintenant terminée. Après être passé à la caisse régler quelques achats (eh oui...), je rentre au bureau pour tirer quelques premières conclusions de ma visite.

Comment sont aménagés les espaces et classés les disques

Ma première observation concerne l'organisation de l'espace.

a) Dès mon entrée dans le magasin, j'avais constaté qu'il n'existait pas de rayon intitulé « musique populaire » et noté que celle-ci était répartie (dispatchée dans le langage du *merchandising*) en plusieurs zones. Ces zones sont, elles-mêmes, segmentées en genres et sous-genres, ce qui est beaucoup moins le cas dans le classique ou le jazz. Dans ces deux rayons, il y a bien des présentoirs thématiques mais l'espace est surtout dévolu à un *corpus principal*.

On peut cependant noter un contraste entre la salle des *variétés internationales*, ouverte aux quatre vents, et celle du *rock*, située à l'écart et organisée en pièces distinctes.

b) Plus un domaine semble homogène et lisible et plus l'espace qui lui est consacré est *borné* et *relégué à l'écart*. Nous sommes bien en présence de trois « niches esthétiques » : le rock, le jazz et le classique¹². Dans les pièces entièrement cloisonnées, le jazz et le classique, un personnel spécialisé maîtrise l'entièreté du domaine.

À contrario, dans les rayons *variétés internationales* ou *rock*, les vendeurs sont responsables de « segments ». Vu l'abondance des références, il leur est évidemment impossible d'acquérir un savoir complet sur l'ensemble d'un domaine.

c) La superficie attribuée à chacun des domaines semble refléter les parts de marché respectives de chaque domaine.

Ma deuxième observation porte sur le mode de classement des disques.

Si l'on compare le classement du rayon classique avec celui du sous-sol, de la mezzanine et du rez-de-chaussée, la différence est manifeste : d'un

¹² Ce cloisonnement étanche entre la musique classique (ou savante) et les autres musiques n'est pas spécifique aux magasins de disques. On le retrouve notamment à l'université et dans la presse. Néanmoins, début 2003, les pages culturelles du journal *Le Monde* ont commencé à proposer des sélections de disques de tous les genres (classique, baroque, rock, jazz, chanson etc). Auparavant, seuls les genres « non-classiques » étaient mêlés.

côté, il s'agit d'un classement alphabétique *par compositeurs* et de l'autre d'un classement où *l'interprète prévaut*.

d) Dans le rayon classique, les disques sont classés par compositeur et par ordre alphabétique, indépendamment du style, du genre, de l'époque et de l'interprète.

Il n'y a qu'un genre unitaire, et qui s'intitule précisément musique classique. Cette règle est également suivie par la presse spécialisée (pour les critiques de disques) et dans les dictionnaires d'histoire de la musique (classique)¹³.

La prééminence du compositeur est évidente et se retrouve également dans la présentation visuelle des CD : les compositeurs sont toujours mentionnés à parité avec l'interprète et le plus souvent, très lisiblement. Lorsque cela n'est pas le cas, cela concerne surtout des répertoires « traditionnels » comme les chants de Noël ou les folk-songs, répertoires plus populaires, justement. Si ces disques sont quasiment considérés par les vendeurs des rayons classiques (et par les « puristes ») comme des musiques de « divertissement » cela est certainement dû à l'absence de compositeur. Dans la nuit populaire, tous les compositeurs sont noirs.

Dernier point, les auteurs de livrets d'opéra ou de textes ne sont pas répertoriés en tant que tels. Inutile de chercher *La Flûte Enchantée* à D comme Da Ponte, il faudra regarder à M comme Mozart. *Prima la musica, dopo la parola...*

e) À l'opposé, dans les salles dédiées à la musique populaire et au jazz, le classement s'effectue principalement *par interprète*. Si l'auteur des textes ou le compositeur d'une musique ne sont pas leurs propres interprètes, l'œuvre auquel ils collaborent n'est pas répertoriée sous leur nom. Jean-Jacques Goldman peut bien composer pour Céline Dion un album complet, il s'agit d'un disque de Dion. Il en est de même pour un récital jazz ou pop. *Ella Fitzgerald chante Gershwin* ou *Harry Nilsson chante Randy Newman* seront classés respectivement à Fitzgerald en jazz et à Nilsson en pop. La mise en page des pochettes est à l'opposé du classique : si Phil Ochs interprète une chanson de Bob Dylan, ce dernier ne sera qu'exceptionnellement mentionné sur le recto ou le verso du CD.

f) Cependant, dans la grande « salle populaire » les méthodes de classement sont plus variées qu'ailleurs. Les compilations thématiques (par exemple : *chansons à boire*), les musiques associées à une activité comme les musiques de films ou les disques de relaxation dérogent à la règle commune. Parfois, les musiques de films sont classées par compositeur, *selon la réputation* (par exemple : *les plus grandes partitions*

¹³ L'examen d'un numéro du *Monde de la Musique* (n° 274, mars 2003) confirme cette similitude. La section consacrée aux critiques de disques « classiques » comprend quarante pages (p. 64-104). Elle s'intitule « CD de A à Z » sans mention particulière. Pour chaque chronique, le nom du compositeur est imprimé en gras et en lettres capitales. Les critiques de disques, classées par compositeur, occupent vingt-six pages. Les pages restantes sont divisées en deux sections de respectivement six et huit pages. La première est consacrée aux récitals d'instrumentistes ou d'ensembles et la deuxième aux anthologies. Comme dans le magasin, les disques consacrés à des compositeurs sont bien plus nombreux que les récitals et les anthologies.

d'Enio Morricone ou de Maurice Jarre). Pour les musiques traditionnelles, le classement est encore plus flou et incertain. Une fois le pays localisé, l'amateur trouvera son disque par des entrées très diverses. Ainsi, si vous cherchez un disque de Teiko Kikuchi (un excellent joueur de koto à mon avis), vous le trouverez au rayon Japon, section koto. Si vous souhaitez acquérir le nouveau Ravi Shankar, il sera classé à S, dans le bac musique indienne. Plusieurs entrées sont possibles, ce peut être l'instrument, la collection de disques, l'interprète (quand il a une forte notoriété) ou le sous-genre (par exemple : Opéra de Pékin dans le genre Chine).

Plus on s'éloigne des musiques occidentales, plus l'interprète s'estompe et plus le genre ou la fonction servent à répertorier.

g) Le rayon jazz est un hybride. Tout comme le classique, il possède une nomenclature d'artistes classés par ordre alphabétique qui répertorie des individus. Mais, comme dans les variétés ou le rock, la recherche s'effectue par interprète, fût-il compositeur (trice). Toutefois, le jazz possède une particularité remarquable : l'interprète est le plus souvent instrumentiste¹⁴. Dans le magasin de disques, le jazz confirme son statut de « plus savante des musiques populaires ».

Chaque genre possède sa propre définition de l'auteur

C'est donc bien le statut de l'auteur (et conséquemment celui de l'interprète) qui diffère selon que l'on se trouve dans le classique, le jazz ou les musiques populaires. (Par auteur, je désigne indifféremment l'auteur de textes et/ou de musiques).

Dans la majorité des salles du magasin, l'interprète (qu'il soit auteur ou pas) prime alors que dans le classique, c'est le compositeur qui, dans tous les cas, domine¹⁵. Si l'on formule les choses autrement, on peut dire que dans la nomenclature classique, celui qui ne joue pas prévaut, alors que pour les autres musiques (jazz incus) c'est exactement l'inverse : le faire (to perform) importe plus que l'écrit.

a) Le classique et le jazz ont en commun de répertorier principalement des individus (respectivement compositeurs ou instrumentistes). Dans le classement des musiques populaires, on recense non seulement des individus mais aussi des groupes (par exemple : The Beatles). C'est particulièrement évident au sous-sol. Il en résulte qu'un artiste rock, souhaitant affirmer sa qualité d'auteur et sa singularité, se présentera volontiers au public sous son propre nom (ex Lou Reed), ou associé à un groupe d'accompagnateurs (par exemple : Nick Cave and the Bad Seeds).

b) Si l'on s'en tient aux disques disponibles dans les rayons du sous-sol, la règle dominante est que *l'artiste (ou le groupe) interprète et compose sa*

¹⁴ Du reste, les vocalistes ou les ensembles de *be bop* transcrivaient pour la voix des solos des maîtres instrumentistes, Charlie Parker, Miles Davis, Clifford Brown etc...

¹⁵ Pour les mélomanes classiques, il n'en est pas exactement de même. Le disque a permis de fabriquer un corpus d'interprètes pour le classique qui s'ajoute à celui des compositeurs. Le disque génère une tradition d'interprétation, il en fixe l'histoire. Nombre d'amateurs de classiques achètent des disques pour, ou au moins à cause, de leurs interprètes [là-dessus Hennion (A), Maisonneuve (S), Gomart (E) 2000].

musique et écrit ses textes ¹⁶, ce mariage du concepteur et de l'interprète n'est pas l'apanage du rock et de ses nombreux dérivés (Georges Brassens faisait de même), mais il s'est généralisé depuis le milieu des années soixante. Cette coïncidence n'a pas toujours existé, Elvis Presley ou Jerry Lee Lewis n'écrivaient pas leurs chansons. Aux États-Unis, jusqu'aux débuts des années soixante, même les interprètes ne comptaient pas tant que ça. Les *charts* (classements des meilleures ventes) *répertoriaient les chansons les plus diffusées dans les juke-boxes placés dans des lieux publics*. La règle était de mettre sur le marché plusieurs versions d'un même air. Aussitôt qu'un air « marchait », les maisons de disques les faisait enregistrer à d'autres interprètes pour tacher d'encaisser les dividendes. Les compagnies discographiques étaient fréquemment éditrices des chansons qu'elles publiaient¹⁷. Si j'avais visité mon magasin de musique à cette époque (disons entre 1940 et 1958), le classement des disques populaires aurait certainement été *par titre de chansons*¹⁸. Richard Peterson rappelle qu'à la fin des années cinquante, ce sont des orchestres-maison, comprenant un ou deux chanteurs, qui interprétaient à la radio les « tubes » les plus diffusés dans les juke-boxes. On pensait alors que la diffusion à la radio d'une version particulière d'un succès dissuaderait le public d'acheter les disques.

Pour cette raison, Bing Crosby avait explicitement fait interdire que l'on diffuse ses disques à la radio ¹⁹.

Ce sont les Beatles qui incarnent symboliquement ce passage à l'ère des auteurs-*performers*, lorsque l'interprète (de variété ou de rock'n'roll) devient un créateur autonome et ambitieux²⁰.

Tout cela, pour rendre manifeste une évidence : *le client du sous-sol ne dissocie pas l'auteur* (dans le sens où je l'ai défini plus haut) *de l'interprète quand il achète un disque*. Comme le remarque Howard S. Becker

« Dans la musique rock, ces deux activités [Becker parle de la composition et de l'interprétation] sont en principe le fait d'une seule et même personne. Les chanteurs-interprètes, d'une certaine envergure, composent toujours leur musique. D'ailleurs, les groupes rock qui jouent la musique des autres

¹⁶ Cette norme concerne aussi la pratique amateur du rock. N'oublions pas que les musiques rock ne se réduisent pas aux répertoires disponibles dans les magasins de disques mais impliquent des millions de musicien-n-e-s amateur-e-s.

¹⁷ Ward (E) 1986, p. 50

¹⁸ Cet état de fait était intimement lié au poids de l'éditeur (*publisher*) dans le monde de la musique [Ward (E) 1986, p. 50]. L'éditeur gagnait de l'argent en faisant interpréter une chanson dont il possédait les droits.

¹⁹ Peterson (R) 1991, p. 3 à 35]

²⁰ Je me suis souvent demandé de quel ordre était la différence entre Petula Clark et les Beatles. Le hit *Down town* de 1964 aurait certainement pu être composé par le duo Lennon-Mac Cartney, enregistré dans les mêmes studios, avec le même ingénieur du son et le même arrangeur. Il y a bien des différences d'interprétation, d'engagement vocal et une orchestration où la guitare électrique, essentielle chez les Beatles de 64 est absente. Mais une des différences majeures, c'est que *Petula Clark n'était que l'interprète de chansons* écrites par d'autres. D'autre part, *elle ne chantait pas dans un groupe*, mais était accompagnée par des musiciens de studio.

Lors de mes entretiens avec Sean O'Hagan (High Llamas), il a plusieurs fois mentionné cette chanson.

passent pour de pâles imitateurs et un nouveau groupe ne s'affirme qu'à partir du moment où il interprète ses propres compositions. Les deux activités sont distinctes (interprétation et composition ne sont pas simultanées, comme dans le jazz)²¹ mais elles relèvent du faisceau de tâches d'une seule et même personne. »

[Becker (H.S) 1988 p. 36]

Dans le *Dictionnaire du Rock*, Michka Assayas confirme, on ne peut mieux, ce point de vue, lorsqu'il affirme à propos des Rolling Stones :

«Jusqu'à *Satisfaction*, les Stones ne sont qu'un excellent groupe d'interprètes, et non de créateurs. À partir du moment où ils composeront leurs propres chansons, ils atteindront, comme les Beatles, à l'universel. » [Assayas (M) 2000 p.1616]

Autrement dit, pour Assayas, l'universel s'exprime par la création d'une musique originale. L'interprétation d'un répertoire déjà existant ne suffit pas. Pour créer il faut composer. *La grandeur vient du singulier*.

Ces observations sur le *statut de l'auteur* s'accordent avec ce que Becker nomme « la différenciation entre agents de soutien et artistiques ». Selon lui, chaque activité artistique (un « monde de l'art ») s'appuie sur une chaîne de coopération dans laquelle agissent divers agents de soutien. Ceux-ci garantissent que les tâches nécessaires pour la conception, la réalisation et la diffusion d'une œuvre sont accomplies. Pour Becker, la définition de l'artiste est basée sur une hiérarchie explicite entre les différentes activités qui permettent à une œuvre d'exister et de trouver son public :

«Certaines de ces activités, fournir des matériaux ou des financements, ou organiser la distribution, l'exposition ou la vente par exemple, sont définies par tous les acteurs comme des activités de soutien qui peuvent être assurées par n'importe quelle personne compétente. D'autres, la composition musicale ou l'exécution, l'écriture, la mise en scène ou le jeu de l'acteur, la peinture d'une toile ou la prise d'une photographie, sont vues comme des activités artistiques qui ne peuvent être conduites que par des individus ayant des dons particuliers, et que l'on appelle les artistes »

[Becker (H.S) 1999 p.100].

Becker remarque également que selon les genres musicaux, il existe également une différence de statut entre les différentes *fonctions artistiques* :

«Dans certaines formes de musique, comme la musique symphonique, le compositeur est considéré comme l'un des collaborateurs les plus importants, alors que dans d'autres

²¹ Ce que veut dire Becker, c'est que, dans le jazz, l'improvisation est une sorte de composition « en temps réel ». Cette thèse est généralisée par Derek Bailey dans son ouvrage de 1992, *Improvisation*. Celui-ci considère qu'à la racine de toute création musicale, il y a préalablement une improvisation. Il rappelle aussi l'importance de l'improvisation dans la carrière de grands solistes du XIXe siècle comme Liszt ou Chopin. Plus près de nous, il faut rappeler que le compositeur italien Scelsi a enregistré des improvisations au piano, qu'il a ensuite transcrit.

[Source : entretiens avec Franck Mallet 1987]

formes, comme le jazz, le compositeur d'un air n'a fait que fournir une base sur laquelle les *vrais artistes* vont improviser»
[Idem] (c'est moi qui souligne)

La différence entre « personnes compétentes » et « individus ayant des dons particuliers » est, dans l'exemple de Becker, posée entre compositeurs et interprètes. *Cette différence se module en fonction du genre musical.* Moins la fonction est perçue comme primordiale (du point de vue artistique), plus celui (ou celle) qui l'assume est considéré(e) comme secondaire et par conséquent relégué(e) dans l'anonymat. Si j'écris une pièce pour orchestre symphonique, il est très rare que je m'intéresse aux trente-six violonistes de l'orchestre. La plupart du temps, ils restent anonymes, pour le compositeur, les solistes les chefs invités²² et, bien entendu, le public. Si les violonistes de l'orchestre sont d'un bon niveau (autrement dit professionnels) ils sont parfaitement interchangeables.

Becker considère que la valorisation de certains agents exprime plus une convention qu'une réalité matérielle.

« Cette différenciation entre agents de soutien ou artistiques et public, n'est pas inscrite sans la nature des matériaux d'une forme d'art donnée ; elle est au contraire totalement conventionnelle. »

[Idem]

L'attribution d'une valeur ajoutée à telle ou telle fonction révèle plutôt les normes en vigueur dans un genre que l'importance réelle de l'acteur (dé)valorisé. Malgré les différences de valeur qui sont attribuées aux agents, Becker insiste sur le fait que l'artiste ne peut pas réaliser son projet sans la participation de tous les agents impliqués dans la chaîne. Cette conception se fonde sur la réalité matérielle de l'activité artistique et son pragmatisme est inattaquable. Il est par exemple impossible à un sculpteur de réaliser une sculpture en bronze sans la collaboration et le savoir-faire du fondeur, de la même manière, un concert rock mal sonorisé ou une symphonie classique mal exécutée rendent impossible une audition correcte. Sans compositeur, sans parolier, sans maison de disque, sans accompagnateurs, sans magnétophone, Céline Dion ne pourrait pas enregistrer de disques. En bref, rien ne peut être réalisé sans la coopération et le savoir de chacun des membres de la chaîne, quelle que soit la valeur qu'on leur attribue dans le monde de l'art où ils officient. À cela on peut ajouter que l'on doit disposer des bons outils pour mettre en œuvre son programme.

Nous retrouvons ces différences dans toute l'étendue du magasin, du plus « savant » au plus « populaire » et les méthodes de classement des disques nous renseignent sur les agents valorisés (ou non) dans chaque domaine.

²² En règle générale, si le chef souhaite s'adresser aux cordes, il s'adresse prioritairement aux chefs de pupitre.

Les chefs de pupitres de cordes (violons I et II, alti, violoncelles, contrebasses) et des vents (flute, hautbois, clarinette basson, trompette, cors, trombones) sont mieux rénumérés que leurs collègues « du rang ».

Il est intéressant de remarquer que les différentes échelles de valeur sont partagées, elles ne concernent pas que le magasin.

Il y a donc une certaine forme d'accord entre les « esthéticiens », les journalistes, les amateurs et le commerce.

Il est clair que des échelles de valeurs existent dans les mondes rock et s'appliquent à tous les agents (pour reprendre la terminologie de Becker). Non seulement certaines fonctions artistiques sont plus valorisées que d'autres (le chanteur au détriment du batteur par exemple) mais des hiérarchies (c'est bien de cela dont il s'agit) existent pareillement dans les activités considérées comme peu ou pas artistiques : techniciens, administratifs, managers, tourneurs, journalistes, producteurs, etc. Les débats sur le rôle des agents dans la chaîne de coopération ne sont pas des discussions réservées aux sociologues. Ils sont permanents dans l'univers rock. Quand un critique conteste le talent d'un groupe en attribuant tous les mérites artistiques d'un disque au producteur, c'est exactement de cela dont il parle ; il dénie au groupe la place (et donc la valeur) qui lui est normalement octroyée dans les conventions du genre en l'attribuant à un autre. Quand le même critique salue un groupe qui se produit lui-même et réalise ses arrangements de cordes, il lui accorde un mérite supplémentaire.

En résumé, la valeur attribuée à telle ou telle fonction, qu'elle soit technique ou artistique, varie selon le genre et les époques. Ce principe est aussi valable dans le(s) rock(s).