





# AVANT-PROPOS

En 1951, Leo Mintz, propriétaire d'un magasin de disques à Cleveland, constate que parmi les clients achetant des disques d'artistes noirs figurent de plus en plus de jeunes Blancs. Pour profiter de cette tendance, il sponsorise une émission de radio locale consacrée au rhythm and blues et convainc Alan Freed, un DJ sur le déclin, d'en être l'animateur. L'émission prend vite le nom de *The Mooon Dog House Rock'n Roll Party*. Si l'émission est la première qui comporte ce vocable, l'expression était très familière dans la communauté africaine américaine depuis plusieurs années.

Dès le début des années 1920, le verbe "to rock and roll" (se balancer et rouler) est utilisé aux États-Unis comme une allusion pudique à la pratique du sexe. Il est typique de l'utilisation d'expressions à double sens pratiquée par les Noirs pour parler des sujets interdits par les Blancs depuis le temps de l'esclavage. Le mot rock est très présent dans le blues dès le début du xx<sup>e</sup> siècle. Dans le Mississippi des années 1930, les petites églises ne pouvaient s'offrir ni orgue ni piano et se rabattaient sur des instruments de musique plus abordables comme les guitares, les cuivres et la batterie pour prêcher l'Évangile (gospel) dans un nouveau style de spirituals appelé "reeling and rocking". Selon les régions et malgré un contexte de ségrégation, les influences européennes et africaines du gospel, du blues, du jazz, du country and western et du hillbilly se fondent en différents styles proches, joués par des Blancs et des Noirs, qui rendent impossible une classification simple. À partir de 1955, le rock est confondu par le grand public avec la musique que l'on entendait dans le film *Blackboard Jungle* (Graine de violence) avec le "Rock around the Clock" de Bill Halley and the Comets, premier succès du rock and roll écrit par un Blanc. Le rock and roll désigna d'abord une danse et une grande mode débridée qui secouèrent l'Amérique en 1957. Peu à peu, le mot "rock" devint le terme générique de la musique populaire américaine et britannique, puis occidentale.

À l'origine opposé au mot "pop" (équivalent anglo-saxon de la variété et décrivant la musique du grand public), le terme de "rock" sous-entendra bientôt en Occident une appartenance à une culture supposée parallèle, marginale et authentique, à la fonction tribale et identitaire. Le rock est avant tout un phénomène social sans précédent. Ce sentiment d'appartenance à un style ou à une culture a souvent pris le pas sur la musique elle-même. Après le vedettariat des acteurs de cinéma ou les grands noms de

---

la chanson dans les années 1920-1950, le rock a introduit une forme de culte moderne, initiatique, véhiculée par des rites qui, pour la première fois, osèrent afficher une identité en rupture violente avec les modèles de la société occidentale. Le rock a propagé les espoirs de plusieurs générations à vivre plus librement, de façon plus idéaliste, en rejetant des traditions jugées désuètes. Cette aspiration fut partiellement exaucée, si l'on en juge l'évolution fulgurante des mœurs au cours des années 1950, 1960 et 1970. Après une phase plus cynique, ces orientations libertaires se sont répétées, recyclées et métamorphosées au cours des années 1980-1990 : dans un climat assombri va s'accroître une grande diversification des genres et des identités.

# Autour des notions populaire/savant



- "Le rock and roll a une odeur de fausseté. Il est dans l'ensemble chanté, joué et écrit par des crétins, utilisant une répétition presque débile et des paroles fourbes, lubriques, en bref sales ; il finit par être la musique martiale de tout délinquant sur cet hémisphère" (Frank Sinatra, *The New York Times*, janvier 1958).
- "La principale cause du développement de la syphilis semble être la folie collective contagieuse qui s'empare des jeunes pour le rock and roll. La promiscuité aidant, les adolescents perdent tout contrôle. Les hurlements de chats écrasés que contiennent certains de ces airs incitent les jeunes à une sensualité précoce" (Magazine québécois *Dis-Q-Ton*, "Le rock and roll, source de maladies vénériennes?", avril 1959).
- "Je préfère regarder les mouches s'enculer plutôt que d'écouter cette musique. Je trouve débile la canonisation de cette musique, stupide l'institutionnalisation de la révolte. On ne peut pas apprécier ce bruit quand on connaît le jazz et la musique classique" (James Ellroy, *Le Monde*, 21 janvier 2010).
- "La musique rock et ses dérivés, en particulier aujourd'hui la techno, sont les vecteurs de passions élémentaires qui, dans les grands festivals, développent un caractère culturel, jouant même le rôle d'un anti-culte par rapport au culte chrétien. Pris dans le mouvement de la foule, soumis à l'ébranlement du rythme, du bruit et des effets de lumière, les participants se sentent pour ainsi dire libérés d'eux-mêmes. Dans l'extase provoquée par l'annihilation de toute barrière et la chute de toute inhibition, ils déchaînent en quelque sorte les forces élémentaires de l'univers, dans lesquelles ils finissent par se faire engloutir" (Benoît XVI, *Esprit de la liturgie*).

Idées reçues nombreuses qui font la distinction entre musiques savantes et populaires :

La musique savante se distingue par le rôle qu'y joue un certain savoir, partant la transmission de ce savoir

## 1. Autour des notions populaire/savant

---

La musique populaire tire son identité de ses producteurs et de son public

La musique savante est écrite, la musique populaire ne l'est pas, sauf sous forme chiffrée et parcellaire

La musique savante est plutôt complexe

Toutes ces définitions, extrêmement critiques envers cette musique populaire qu'est le rock, se positionnent dans la lignée des écrits du philosophe et musicologue Adorno. Alors qu'Adorno encense une partie de la musique savante contemporaine (Schoenberg notamment), il place la musique populaire au rang d'un outil des classes dominantes qui contribue à l'aliénation des masses et pervertit la musique. La musique populaire serait donc une musique commerciale au service de la toute puissance de l'industrie culturelle : "Une sociologie critique de la musique devra rechercher dans le détail pourquoi, aujourd'hui, autrement qu'il y a encore cent ans, la musique légère est mauvaise, doit être mauvaise sans exception" (*Introduction à la sociologie de la musique* 1962). Cette position dénie toute qualité esthétique, sémantique et sociale aux musiques populaires. Pourtant, la musique populaire, si elle peut susciter passivité et obéissance, peut également véhiculer des messages de contestation virulente. Par ailleurs, toute musique savante a aussi une valeur marchande et s'inscrit dans le champ de l'industrie de la culture, même si les succès sont moindres par rapport au champ de la musique populaire. Sous ces critiques se cache l'ancienne dichotomie entre vision apollinienne de l'art et vision dionysiaque de l'art. Le musique pure peut se réduire à des structures abstraites complexes que l'on ne peut maîtriser que par une écoute reposant sur le plus pur intellect, alors que la musique impure repose sur des effets immédiats sensuels sur les corps et les esprits qu'elle subjugué.

### 1 LA musique populaire, c'est quoi ?

La musique populaire (à ne pas confondre avec la "pop", qui est un genre spécifique de musique populaire) s'oppose traditionnellement à la fois à la musique traditionnelle et à la musique savante.

Si ces termes de populaire et de savant sont utilisés de manière courante, les choses s'avèrent plus complexe qu'il n'y paraît et la frontière entre ces deux genres de musiques est en réalité souvent mince, et de plus en plus difficile à situer depuis la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. L'exemple du jazz montre parfaitement comment ce critère est fragile : il a appartenu aux trois catégories au cours de son histoire. Issu de musiques traditionnelles reposant sur la culture orale (negro spiritual, blues), musique populaire quand il fusionne avec les musiques légères européennes, puis musique savante (be bop, hard bop).

### 1.1 Le critère quantitatif

Le rock serait la musique appréciée par le plus grand nombre. Il s'agit du critère le plus facile à mesurer et le moins ambigu.

Sur un total de 326 millions d'unités (albums) vendus aux États-Unis en 2010, tous supports confondus, les musiques rock/pop au sens large du terme (hors jazz, musique classique, country et rap) représentent plus de 55%. Si on peut souligner qu'effectivement dans leur ensemble le rock et la pop constituent une puissance économique majeure, un nombre considérable de styles ou d'artistes dont le rôle historique ou l'intérêt esthétique ne doivent pas être négligés n'atteignent, en particulier lors de la publication initiale, que des publics confidentiels et spécialisés : c'est le cas par exemple des premiers albums du Velvet Underground (The Velvet Underground and Nico, Verbe, 1967) ou de Robert Wyatt (Rock Bottom, Virgin, 1974), pourtant aujourd'hui considérés comme des œuvres majeures et influentes. C'est l'agrégat de ces nombreux publics minoritaires qui, en parallèle au poids commercial que représentent les ventes d'Elvis Presley, des Beatles, des Eagles ou de Led Zeppelin, assurent la popularité quantitative du rock.

### 1.2 Le critère qualitatif

C'est un critère beaucoup plus délicat, qui soulève des questions d'ordre idéologique. Serait populaire toute musique appréciée par certaines classes dites "populaires". C'est-à-dire ? Le peuple ? Une classe sociale, une communauté linguistique ou ethnique ? Un groupe homogène ? Les pauvres ? Une musique pour le peuple, produite par le peuple ? Le terme exprimerait alors un jugement de valeur et déboucherait sur la condamnation et le mépris. Dans le cas du rock, le mépris et la condamnation s'observent dans trois domaines : le domaine social (la musique des classes ouvrières urbaines), le domaine racial (la musique de la jeunesse africaine-américaine), le domaine spatial (la musique des régions rurales du sud des États-Unis ou des villes de la périphérie nord de l'Angleterre).

Ces sources de mépris se recoupent et s'appliquent en outre à une catégorie plus générale, celle de la jeunesse, longtemps ignorée avant que l'on ne découvre son formidable pouvoir commercial.

Une musique pour les jeunes. Une troisième définition pourrait être générationnelle : elle date des énormes succès des ventes de disque de rock and roll des années 1950 auprès des teenagers qui accèdent à une nouvelle indépendance économique au sortir de la seconde guerre mondiale. La musique populaire serait la musique des jeunes exécutées pour ou par les jeunes. Même si cette définition a une part de vérité certaine, elle est aussi fautive : on n'arrête pas d'écouter cette musique parce que l'on devient plus âgé. Il paraît réducteur de la cantonner à une tranche d'âge.

Sex Pistols, *Never Mind The Bollocks, Here's the Sex Pistols*, "God Save The Queen" (1977)

"God Save the Queen" est le deuxième single du groupe de punk rock britannique The Sex Pistols. Il sortit le 27 mai 1977 pendant le vingt-cinquième anniversaire de l'accession au trône de la reine Élisabeth II (Silver Jubilee) en 1977 et atteignit la deuxième position du hit-parade britannique. Les paroles, tout comme la pochette, faisaient polémique à l'époque, et la chanson fut retirée des ondes de la BBC, de l'Independent Broadcasting Authority (Autorité de diffusion indépendante) qui régulaient l'Independent Local Radio (Radio Locale Indépendante), ce qui dans les faits lui interdisait toute exposition médiatique.

### 1.3 Le critère essentialiste

Serait populaire une musique possédant des caractéristiques spécifiques qu'il serait possible de décrire comme populaire.

Le rock est tout d'abord une musique qui se transmet par voie orale. La première définition, historique, repose sur une différenciation par la transmission de ces musiques, orale pour la musique populaire et écrite pour la musique savante. Si cette définition était vraie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle est totalement fausse aujourd'hui. C'est vrai aussi bien du côté de la musique savante (œuvres électro-acoustiques fixées sur bandes et non par l'écrit) que du côté de la musique populaire (à partir du XIX<sup>e</sup> siècle se créent de nombreux genres populaires qui fonctionnent sur la culture de l'écrit comme opérette, musiques de danse et chansons de café concert ; autour d'eux un marché de la partition dynamique).

Pierre Henry, *Variations pour une porte et un soupir* (1963)

*Variations pour une porte et un soupir* est une pièce de musique concrète en vingt-cinq mouvements, conçue et réalisée par Pierre Henry et créée le 27 juin 1963 à l'Église Saint-Julien-le-Pauvre à Paris. L'œuvre a été composée sur magnétophones avec des enregistrements réalisés par le compositeur à partir de trois corps sonores : la bouche pour l'émission de soupirs (inspirés/expirés), des portes dont il tire une grande variété de grincements et un flexaton (instrument fait d'une lame d'acier flexible, fixée à un manche, et frappée par deux boules de bois retenues par des sortes de ressorts ; le son est clair et est surtout accompagné d'un *glissando* caractéristique dû aux flexions de la lame résonante). Les *Variations* ont d'abord été commercialisées sur vinyle dans une version en seize mouvements.

De plus, le rock serait populaire parce qu'il utilise des formes musicales simples, faciles à apprendre et à produire. En témoigne la célèbre injonction de la revue punk *Sniffin'Glue* en 1977 : "This is a chord, this is another, this is a third. Now form a band". Pour jouer du rock, il suffirait d'un apprentissage rapide et de la maîtrise d'un nombre réduit de codes. Par ailleurs, le rock serait une musique reposant plus sur des émotions immédiates, fugitives, de la colère à la nostalgie, et sur l'excitation du moment que que des processus intellectuels élaborés ou des constructions et des techniques de composition complexes.

L'argument ne tient pas non plus. Il arrive que les musiciens composent des pièces complexes, faisant appel plus à l'appréciation abstraite qu'à l'émotion. L'instrumenta-



tion peut être très riche, sa rythmique difficile.

### Godspeed You! Black Emperor, *Lift Your Skinny Fists Like Antennas To Heaven*, "Sleep" (2000)

Godspeed You! Black Emperor est un groupe de post-rock canadien basé à Montréal (Québec). Créé en 1994, le groupe tire son nom d'un documentaire japonais en noir et blanc de Mitsuo Yanagimachi décrivant les exploits d'une bande de motards, les Black Emperors. Cette même année, le groupe auto-produit *All Lights Fucked on the Hairy Amp Drooling*, une musicassette distribuée à seulement trente-trois exemplaires. De deux membres initialement, le groupe est passé à une quinzaine sur la période 1995-1998, puis se fixe à neuf. C'est seulement en 1999 avec la sortie de *Slow Riot for New Zero Kanada* que le groupe sort de l'anonymat, grâce au soutien de John Peel et après avoir fait la couverture du célèbre magazine britannique NME. Entre 2002 et 2010, le groupe reste inactif, puis se reforme : il entame une tournée en Europe et aux États-Unis, puis sort, dans le contexte de la Révolution érablé, l'album *Allelujah! Don't Bend! Ascend!*.

Le groupe est généralement classé comme appartenant au mouvement post-rock, même s'il est difficile de le ranger dans une case, tant il présente un large éventail d'influences allant du rock progressif au punk et de la musique classique à l'avant-garde. Ses productions consistent généralement en un nombre restreint (deux à quatre) de morceaux durant de dix à trente minutes divisés en mouvements, parfois mentionnés sur la pochette. Les instruments utilisés ont varié en fonction du nombre de membres, mais la musique est restée fondée sur guitare électrique/guitare basse/cordes/percussions, avec des utilisations occasionnelles de glockenspiel ou de cor d'harmonie. Ouvertement et activement anticapitaliste, Godspeed You! Black Emperor communique peu avec les médias, particulièrement avant 2002. Ainsi, le dernier album, lorsqu'il était pré-commandé, était accompagné d'un carré rouge et d'une épingle, symbole de l'endettement étudiant et du combat contre la hausse des frais de scolarité au Québec. Sur la pochette vinyle du même album est d'ailleurs écrit "Fuck le Plan Nord. Fuck la Loi 78. Montreal right now forever".

## 2 Les notions savant/populaire au prisme de l'histoire

D'un point de vue historique, la pertinence de ces deux notions est toute relative. Aux États-Unis par exemple, les distinctions musicales sont surtout d'ordre fonctionnel : musiques religieuses/musiques profanes, musiques pour danser/pour manger, musiques pour cérémonies officielles/musiques pour fêtes privées.

Les compositeurs de musique classique empruntent au jazz, à la chanson, aux bruits machinistes de la société moderne.

À l'inverse l'histoire du rock se caractérise par une intensification des échanges avec les musiques dites savantes. Philip Glass reprend David Bowie (Symphonie n°1 Low, 1992), le Kronos Quartet enregistre Jimmy Hendrix et Sigur Ros, Sting public un album d'airs de John Dowland, *Songs from the Labyrinth*, où il est accompagné au luth par Edin Karamazov.

Les interactions s'étendent à d'autres formes artistiques, aux arts plastiques ou au cinéma. Des plasticiens montent sur scène (Yoko Ono par exemple), des artistes majeurs réalisent des pochettes de groupe (Peter Blake pour *Sgt. Petter Lonely Heart's Club Band des Beattles*, Parlophone, 1967), les cinéastes intègrent à des moments cruciaux de leurs films des oeuvres de rock qui y jouent un rôle essentiel (Wim Wenders dans *Les Ailes du désir* ou Francis Ford Coppola dans *Apocalypse Now*).

Par ailleurs, le rock a repris à son compte les impératifs qui régissent les pratiques savantes, qu'il s'agisse comme chez les Doors de l'exacerbation romantique du moi, de la démarche avant-gardiste chez Laurie Anderson ou de la fragmentation post-moderne pour Sonic Youth et Frank Zappa.

### 3 De nouveaux paradigmes

#### 3.1 Le critère passif/actif

Le critère actif/passif permet d'apprécier les formes culturelles selon leur degré d'investissement corporel. La corporalité y est érigée en catégorie analytique opératoire. Selon cette lecture, le rock serait du côté de l'actif. Le corps, celui du musicien comme celui du spectateur ou de l'auditeur, y est présent et expressif. Le rock s'appréhende comme musicking, c'est-à-dire activité, performance corporelle où s'investissent à part égale le musicien et l'auditeur. La frontière entre producteur et récepteur y est peu marquée. La participation du spectateur est sollicitée, encouragée, favorisée par la prédominance du rythme mais aussi par l'abandon physique et la liberté corporelle mis en scène par les artistes.

En revanche, d'autres formes, pratiques ou lieux culturels, caractérisés, en phase de production comme de réception, par un fort degré de contrôle physique, une restriction des manifestations corporelles et une maîtrise de l'expression vocale seraient plus à considérer comme des formes de la passivité, sans qu'aucune connotation négative ne soit attachée au terme. Le musicien a souvent droit à une expressivité physique, une liberté corporelle qui n'est pas tolérée du public : voir Keith Jarrett, à l'instar de Glen Gould, murmure façon audible le thème de la musique qu'il joue, c'est un silence et une immobilité absolus qu'il exige des auditeurs au point d'interrompre ses concerts si les raclements de gorge se font trop fréquents.

#### Verdi, *Nabucco*, "Va Pensiero" (1842)

*Nabucco* est un opéra en quatre parties de Giuseppe Verdi sur un livret de Temistocle Solera, créé le 9 mars 1842 à la Scala de Milan. Il évoque l'épisode biblique de l'esclavage des juifs à Babylone symbolisé par le chœur de la troisième partie, le "Va pensiero" des Hébreux auxquels s'identifiait la population milanaise alors sous occupation autrichienne.

Œuvre symbole de l'unification de l'Italie il est donné sous la direction de Riccardo Muti le 12 mars 2011 au Teatro dell'Opera di Roma en présence du président de la République italienne et de Silvio Berlusconi, président du Conseil à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de l'Unité italienne. La représentation donne lieu à de vives réactions de la salle, sur lesquelles rebondit le chef d'orchestre en accordant de manière tout à fait exceptionnelle un *bis* du chant, en demandant à l'assistance de se joindre au chœur.

### 3.2 Le critère marge/centre

Selon un récit canonique bien connu, une pratique minoritaire, dé-ou ex-centrée (pour des raisons esthétiques, ethniques, sexuelles, économiques, morales) réussit à séduire une fraction du public. Dans le cas du rock, il s'agit de quelques adolescents en quête de signes identitaires qui leur seraient propres. Là aussi les nouveaux publics se constituent autour de nouveaux artistes en rupture avec les codes et conventions en cours. Ces amateurs finissent par atteindre une masse critique suffisante pour que le style quitte son caractère marginal d'origine et se rapproche du centre. A ce stade, tout s'emballe. Suivant les époques, représentants du pouvoir ou médias de masse s'en emparent et les publics les plus conservateurs, les plus traditionalistes, les moins excentrés, y sont alors exposés. La forme perd le caractère confidentiel qui avait séduit la minorité initiale. Celle-ci, ou la génération qui suit, se tourne vers une nouvelle forme marginale et le processus se répète.

Ce critère confirme l'intensité des échanges et des interactions entre les styles. L'industrie culturelle profite de la présence de minorités de goûts et des petites structures de production indépendantes qui les accompagnent pour découvrir et tester sans risques les nouvelles tendances que ces petites structures ne pourraient conduire à maturité par manque de moyens financiers ou de capacités organisationnelles. Ainsi, les petites maisons de disques indépendantes ne s'opposent pas aux majors : en compensant les lourdeurs de leur centralisme, elles en facilitent l'accès aux musiciens, qui ne se privent par après un premier succès de signer sur un gros label. Il en résulte une modification de la relation entre centre et périphérie. Les notions de rébellion, d'authenticité et de transgression traditionnellement associés à la marge y perdent en crédibilité.

Marge et centre finissent donc par ne plus être des cadres opérants : on est tout autant dans la marge en écoutant Henry Cow qu'en jouant Buxtehude, tout autant dans le centre en adulant Pavarotti qu'en étant fan de Madonna, tout autant dans l'entre-deux et le glissement en affichant son intérêt pour Arvo Pärt et les Arctic Monkeys. Sting l'a bien compris, qui a cherché à retrouver une légitimité rock de marginal, de rebelle décalé et aventureux en chantant Dowland plutôt qu'Elvis et en se faisant accompagner par le luth plutôt que par la guitare électrique.

### 3.3 Cultures de masse/culture traditionnelle

Reste alors la possibilité d'observer les formes culturelles au prisme de la problématique culture de masse/cultures traditionnelles. Les premières seraient dépourvues d'ancrage spécifique, contrairement à l'enracinement spatial et temporel qui caractérise les secondes. Le rock est-il marué par le déracinement, le transnational, l'atemporel ou, au contraire de for

Le sage ordonnancement qui nous fait placer la country et le reggae dans le camp du populaire et le gagaku ou Vivaldi dans celui du savant vole en éclat ; à sa place nous

irons déposer Bob Marley et les Quatre Saisons au sein des cultures de masse, tandis qu'un musicien de gagaku ou de bluegrass se rejoindront dans les pratiques traditionnelles. Si l'étiquette de masse appliquée au rock trouve sa légitimité, il peut paraître paradoxal d'insérer le rock dans les cultures traditionnelles. Pourtant, à bien des égards, c'est ainsi qu'il fonctionne, selon des traditions façonnées par 60 ans d'attachement à des pratiques régionales, des développements esthétiques et des cultures spécifiques que les nouvelles générations revisitent avec vénération ou respect.

Nous espérons par conséquent avoir pontré que les catégories du savant et du populaire sont peu opérantes, avec leurs limites, leurs ambiguïtés et leurs jugements de valeur. Les nouveaux paradigmes peuvent les remplacer, du moins en compléter le fonctionnement simpliste, et en pallier les défauts. Ils observent les formes culturelles et les pratiques artistiques en tenant compte de leur complexité et de leur ambivalence.

Par conséquent, la musicologie des musiques populaires est une discipline légitime, même si elle est assez rare en France à l'heure actuelle (nous avons en la matière un gros retard par rapport aux pays anglo-saxons). Très peu de gens s'intéressent à ces musiques avec des compétences de musicien (en dehors de ceux qui la font, qui en général ne cherchent pas la distance analytique) et négligent ainsi des choses aussi importantes que les influences, les courants, les ruptures stylistiques ou encore la texture du son. Aussi le propos de ce cours consistera-t-il aussi à décrire les logiques musicales à l'œuvre dans les musiques populaires d'aujourd'hui et à les replacer dans un contexte socio-culturel plus large.

# Aux sources du rock AND roll

2

## Bibliographie

### Ouvrages généraux

- *Doo-wop : The Forgotten Third of Rock'n Roll* (Iola, 1992).
- Bouchey P., *Le Guide du rock* (Paris, 1989).
- Gillett C., *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*, (London, 1996).
- Hennion A., *Rock : de l'histoire au mythe* (Paris, 1991).
- **Pirenne, C., *Une histoire musicale du rock* (Paris, 2011).**
- Tamlyn G., *The Big Beat : Origin and Development of Snare Backbeat and other Accompanimental Rhythms in Rock'n roll*, (University of Liverpool, 1998).

### Analyse musicale du rock, de la pop, et des courants avoisinants

- *Reading Pop : Approaches to Textual Analysis In Popular Music*, dir. Richard Middleton (Oxford, 2000).
- Brackett D., *Interpreting Popular Music* (Cambridge, 1995).
- Moore A., *Rock : The Primary Text : Developing a Musicology of Rock* (Buckingham, 1993).
- Middleton R., *Pop Music and the Blues* (London, 1972).
- Middleton R., *Studying Popular Music* (Milton Keynes, 2000).

### Éclairage sur certains procédés du rock AND roll, grâce à des ouvrages sur le jazz

- Balen N., *L'Odyssée du jazz* (Paris, 2009).
- Baudoin P., *Jazz mode d'emploi* (Paris, 2006).
- Schuller G., *L'Histoire du jazz* (Paris, 1997).

### Introduction

Le rock doit ses origines à de nombreuses musiques, jusqu'alors toutes très catégorisées, limitées chacune à un public ou des interprètes très définis : d'un côté des "musiques de noir", de l'autre les "musique de blanc". C'est la fusion de ces styles qui deviendra le rock and roll.

Au début des années 1960, le folkloriste Alan Lomax, qui à la suite de son père a collecté les musiques traditionnelles du monde entier et de l'Amérique en particulier, dresse un tableau comparatif des musiques américaines noire et blanche. Il y note que dans la musique blanche le chant est en général assuré par un soliste et que l'audience écoute en silence, là où la musique noire prône les chœurs et laisse libre cours aux claquement de main. Dans la musique blanche, le chanteur se tient droit, la tête légèrement penchée vers l'arrière. Le chanteur noir lui se meut de façon sinueuse, il danse la chanson. Alors que le chanteur blanc restreint les expressions de son visage, le chanteur noir exprime au contraire l'histoire et l'atmosphère de la chanson. La chanson blanche a un objectif social : elle amuse, moralise et instruit. La chanson noire relie les gens dans une communauté de travail ou une communauté de croyance. Dans la chanson blanche, la sexualité est traitée par allusion. Elle est évoquée directement dans la chanson noire. On apprend la chanson blanche en passant d'abord par le texte et on doit s'y conformer exactement. On entre dans la chanson noire par la mélodie, et l'improvisation est possible. Enfin à l'origine *a capella*, la chanson blanche s'est vu accompagnée d'instruments à cordes simples, guitare, banjo, violon, alors que la chanson traditionnelle, depuis l'origine, s'est accompagnée par la rythmique des claquements de mains et des battements de pieds, avant d'adopter des instruments à corde.

Aux États Unis s'opère un métissage musical, au coeur de la carte génétique du rock and roll et des musiques qui suivront, et peut-être y a-t-il dans cette matrice identitaire ouverte la puissance de séduction dans laquelle une génération entière reconnaîtra sa soif de liberté et de changement.

### 1 Du côté de la "race music"

Dès les années 1920 la musique noire américaine, qualifiée alors de "race music", donne à entendre des éléments que l'on retrouve dans le rock and roll. Jusqu'en 1949 les enregistrements des groupes noirs sont classés dans le *Billboard*, magazine hebdomadaire américain consacré à l'industrie du disque, sous l'intitulé "Race". Avec le succès de la musique des petits groupes, le terme fut remplacé par un plus neutre "rhythm and blues".

### 1.1 Le blues, nothing but a good man fellin' bad"

Le blues est de toute évidence la source majeure du rock, directement parce qu'il marqua les pionniers comme Presley et irrigua toute la musique des années 1960, indirectement parce qu'il influença la country music, autre grande source du rock.

Le terme "blues" vient de l'abréviation de l'expression anglaise "blue devils", qui signifie "idées noires". Il est également dérivé de l'ancien français et signifie "histoire personnelle" (cf. le terme actuel "bluette") : pour tous les bluesmen c'est avant tout une chanson à la première personne du singulier. Le blues dérive d'une tradition musicale apportée par les esclaves noirs sur le sol américain et qui se trouva confrontée à la tradition musicale des Occidentaux, anglo-saxonne et puritaine. Un des éléments occidentaux majeurs de cette rencontre a été le cadre religieux qui a structuré l'apport africain et augmenté l'importance donnée aux paroles. Après la Guerre de Sécession apparaissent les "songsters" (Mance Lipscomb ou Mississippi John Hurt par exemple) qui continuent à jouer un répertoire mixte, noir et blanc, tel que les orchestres des plantations les jouaient. Peu à peu, la communauté noire va commencer à développer ses propres valeurs musicales et le blues finit par se structurer à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Quelles sont les principales caractéristiques du blues ?

- La musique n'est pas considérée comme l'apanage exclusif de l'artiste, quoiqu'il existe des musiciens professionnels. Elle est davantage une activité de groupe, d'où l'importance de la forme participative du type question/réponse.
- Le rythme est particulièrement exploité. Le blues repose sur un rythme ternaire syncopé (accentuation d'un temps faible qui se prolonge sur un temps fort, produisant l'effet de rupture). Si le rythme peut être plus ou moins rapide, le blues est traditionnellement joué assez lentement.
- Les voix à grains sont privilégiées, ainsi que les morceaux dont la tessiture est étroite, ce qui n'empêche nullement les variations de type saut d'octave ou utilisation de la voix de tête. Les bluesmen ont beaucoup exploré le timbre : ils ont notamment été les premiers, pendant les années 1950, à employer des amplificateurs pour la guitare et l'harmonica. Les voix fortes et graves des chanteurs jouent également beaucoup sur le timbre.
- Le vibrato est très employé : c'est un effet qui consiste à provoquer une variation rapide de la hauteur de la note. Comme tous les effets de nuance, le vibrato apporte une expressivité particulière selon la façon dont il est effectué : vite ou lentement, de façon fluide ou saccadée. Le vibrato est un élément essentiel du son blues, que cela soit pour les voix ou sur des instruments tels que la guitare. Pour cette dernière, divers moyens ont été utilisés, surtout les moyens mécaniques



qui modifient légèrement la longueur de la corde vibrante. Plusieurs techniques existent donc, qui donnent chacune des effets sonores légèrement différents : faire vibrer les doigts de la main gauche, ou le manche de la guitare lui-même, ou encore grâce aux différents systèmes de cordier vibrato. La technologie et les effets de mode ajouteront plus tard d'autres éléments au son blues : guitares dirty et saturées des Rolling Stones, effets psychédéliques employés par Jimi Hendrix ("feedback", distorsion "fuzz", "effet leslie ou UniVibe").

- Il n'y a pas de limitation aux deux modes majeurs et mineurs. Le blues traditionnel est formé à partir d'une cadence de trois accords, qui se répètent sur douze mesures ("twelve bar blues"). Ces accords, désignés par les chiffres romains I-IV-V, sont les premiers, quatrième et cinquième de la gamme majeure correspondant à la tonalité du morceau. Les sonorités les plus communément employées sont les accords de septième. Dans ses formes un peu plus élaborées, le Blues recourt fréquemment à des accords de neuvième, voire à d'autres types d'accords. La gamme blues traditionnelle est simplement une gamme pentatonique mineure à laquelle on a ajouté une note. C'est cette dernière (la quinte diminuée) qui donne la couleur blues au morceau, d'où son nom de "blue note" ("note bleue"). Il s'agit peut-être d'une tentative d'adaptation d'une gamme propre à la musique traditionnelle africaine, peut-être également est-ce relié aux musiques amérindiennes, notamment Cherokees, qui proviennent très largement des musiques de l'Asie du Sud Est.

Bien que le blues puisse être interprété sur tout type d'instrument, certains sont traditionnellement plus utilisés que d'autres :

- La guitare : guitare acoustique pour le blues traditionnel ou, à partir des années 1950, guitare électrique branchée à un amplificateur.
- L'harmonica, acoustique ou utilisé avec un microphone et un amplificateur.
- Le piano et autres instruments à clavier comme l'orgue Hammond (dès les années 1960 et 1970) ou le piano électrique (à partir des années 1970).

C'est par l'intermédiaire des noirs lettrés sachant lire et écrire la musique que le blues va se répandre dans les grandes villes du Nord. Apparaît donc d'abord un blues urbanisé modifié par les éditeurs et les arrangeurs pour ne pas trop se démarquer de la structure habituelle des chansons. C'est la première résistance devant une forme culturelle spécifiquement noire. Ce blues est communément dénommé "classique". Son importance est indéniable dans la mesure où il révèle l'importance du public noir et ouvre le marché des "Race Records", c'est-à-dire des enregistrements faits par et pour



les noirs. Des firmes comme Paramount commencent à déléguer des "field units" pour trouver des artistes.

La première star du blues et bombe discographique est le texan Blind Lemon Jefferson (1897-1929) qui rencontre son premier grand succès avec *Long Lonesome Blues* (1926). Né dans le Texas, "Mister Jeffries" est l'exemple parfait du bluesman rural itinérant, jouant dans les bars ou les parties de campagne, partout où l'occasion se présente. C'est un grand parolier, prouvant ainsi que le blues n'est pas seulement un mode d'expression folklorique, puisant dans un fond commun d'expressions toutes faites et polies par le temps. À cet égard, il faut bien noter l'importance du passage de la ballade à la troisième personne aux morceaux lyriques à la première personne, qui marque la transition songsters/bluesmen. Ses thèmes sont très variés : la prison, l'errance, la mort, l'enfance et le sexe.

Blind Lemon Jefferson, "Black snake moan"

Le vrai berceau du blues est le delta du Mississippi, avec des artistes comme Robert Leroy Johnson (1911-1938). Johnson était un guitariste et chanteur de blues américain. Bien qu'ayant commencé à enregistrer seulement trois ans avant sa mort, Robert Johnson est devenu une légende et une grande source d'inspiration pour des artistes tels que Jimi Hendrix, Jimmy Page, Bob Dylan, Brian Jones, Keith Richards ou encore Eric Clapton). En 2003, le magazine *Rolling Stone* l'a classé cinquième meilleur guitariste de tous les temps.

Robert Johnson, "Love in Vain Blues"

w

C'est l'important concert *From Spirituals to Swing*, donné le 23 décembre 1938 à Carnegie Hall et organisé par John Hammond, qui va révéler le blues et lui donner droit de cité. Le concert, dédié à Bessie Smith qui était morte un an auparavant, rassemble un casting extraordinaire de plus de quarante artistes pour une soirée exclusivement de musique noire américaine.

Grâce à l'électrification, les guitaristes de blues vont ensuite développer la notion de solo, joué note à note. Il reviendra au texan T. Bone Walker de populariser ce style dans le cadre du blues, à la fin des années 1940. T. Bone Walker naît à Linden dans le Texas, d'origine africaine et cherokee et de nationalité américaine. Sa famille déménage vite dans le sud de Dallas. Il y rencontre Blind Lemon Jefferson qui l'initiera au blues. D'abord danseur de claquettes dans les vaudevilles, également pianiste, il devient vite un solide guitariste, chanteur et compositeur. Son style est cerné dès 1942 sur les enregistrements *Mean Old World* et *I Got a Break* avec le pianiste Freddie Slack. On

## 2. Aux sources du rock and roll

---

peut y entendre quelques-uns des premiers solos de guitare électrique du blues. En 1947, il triomphe avec sa nouvelle composition, le blues lent *Call It Stormy Monday*, premier gros succès du blues où la guitare électrique est au premier plan. Il est reconnu comme un des meilleurs guitaristes dans le domaine du blues, ayant influencé entre autres le célèbre B. B. King. Avec lui s'ouvre l'ère nouvelle du guitariste soliste, appuyé par une section rythmique pouvant inclure une deuxième guitare, une conception qui sera la base du rock. Walker utilisait en outre beaucoup d'effets spectaculaires : guitare derrière la tête ou dans le dos, jambes écartées au maximum. On trouve là l'amorce d'une attitude scénique typiquement rock and roll, que reprendront les guitaristes blancs.

T. Bone Walker, "Call It Stormy Monday"

C'est à Chicago, où l'exode rural amène 154 000 noirs entre 1940 et 1950, que le blues explose réellement. Sous l'impulsion de Lester Melrose, un producteur blanc, la série Bluebird chez RCA consacre l'électrification et les arrangements plus modernes. Apparaît le personnage de Muddy Waters (1915-1983), l'un des plus grands bluesmen de l'après-guerre qui ramène dans le cadre urbain le *feeling* sombre, primitif du blues rural. Ses enregistrements pour le label des frères Chess sont le meilleur témoignage de son immense apport tant au blues qu'à la musique en général. Il réalise l'équilibre idéal entre la tradition du delta et la puissance de l'électricité. Sa tournée anglaise de 1958 montra un géant immense et possédé et suscita un grand scandale. Son œuvre laisse des traces chez les Stones par exemple.

Muddy Waters, "Rock me"

Par conséquent, l'apport du blues au rock a été double. Du point de vue de la forme, le rock est au départ une simple extension du blues. Plus importantes encore sont les perspectives nouvelles que le blues a ouvertes au niveau des thèmes de l'interprétation : importante de la sexualité et du corps, investissement inégalé du chanteur dans son chant. Ces deux caractéristiques fonderont le rock.

### 1.2 Le boogie woogie

La fureur du boogie woogie remonte à 1938 ; elle est très importante pour comprendre la naissance du rock. Le boogie existait depuis le début du siècle et correspondait à l'expression pianistique du blues à tempo rapide. Le boogie provenait du ragtime, mais il s'en distinguait par une nette simplification et une prédominance des lignes de basse : il fallait se faire entendre dans les bordels et les camps de bûcherons.

Clarence Pine Top Smith est le premier à avoir enregistré ce genre sur piano. Le principe est simple : à la main gauche les pianistes répètent de manière incessante de petits motifs qui suivent la ligne harmonique du blues, au rythme invariable (subdivision du temps en deux parties "eight to the bar" ou "walking the basses"). Le succès persistera pendant tous le siècle et fera le succès de pianiste comme Fats Domino, Little Richard, ZZ Top, AC/DC.

Pine Top Smith, "Boogie woogie"

Si dans un premier temps ce furent les grandes formations de western swing qui incorporèrent le nouveau rythme à leur mélange déjà riche, après-guerre les petites formations s'en emparèrent et c'est ainsi que naquit le "hillbilly boogie", cousin germain du rock and roll. Le tir fut ouvert par Arthur Smith et son célèbre *Guitar Boogie*, enregistré en 1945 et gros succès pour la marque MGM en 1948.

Arthur Smith, "Guitar Boogie"

Tennessee Ernie Ford a également œuvré dans le genre : son *Catfish boogie* (1950) est déjà formellement du véritable rockabilly avec une basse slap et une batterie accentuant en backbeat. Même si les textes, histoires de cueillette et de chasse sont peu porteurs d'excitation.

Tennessee Ernie Ford, "Catfish Boogie"

### 1.3 Le rhythm and blues

A la fin des années 1940, le temps des grands orchestres de jazz touche à sa fin. Beaucoup de musiciens entreprennent une sorte de réduction stylistique du swing. Ainsi naît le rhythm'n'blues, qui se caractérise par une base de boogie, la présence de chanteurs puissants et de saxophones hurleurs. L'accent est également sur l'aspect rusé, citadin de la vie. Une tendance se fait jour parmi ces groupes qui consiste à insuffler un peu du feeling gospel à des morceaux profanes. Le chant devient donc plus intense. Les morceaux rapides deviennent du rock. L'impact est énorme en ce que ces morceaux posent à la fois les bases du rock et de la soul music.

Le lien avec le rock est si direct que bon nombres de titres enregistrés entre 1945 et 1954 semblent appartenir directement à la tradition du rock and roll. Ce qui rapproche le plus ces deux genres, c'est la composition des groupes : une formation comprenant un batterie, une basse, une guitare, un piano, un chanteur/et ou un saxophone (sorte

## 2. Aux sources du rock and roll

---

de big band du pauvre), ce qui ne tombe pas sous le sens à un moment où le folk blanc est dominé par des instruments acoustiques et le jazz avec des cuivres. En réalité, la véritable spécificité de ce genre est raciale : c'est de la "race music" jouée par des Noirs pour une audience de Noirs. Le genre a son propre marché, réglementé par de petites firmes de disques dont les patrons sont presque toujours des Blancs. Sa diffusion confirme cet aspect : delta du Mississippi, Alabama, Georgie, Tennessee, Floride, puis elle suit la migration des populations noires dans les grandes métropoles, si bien qu'à la fin des années 1940 les principales firmes sont localisées à Los Angeles, Chicago et New York.

Ray Charles, "Baby Let Me Hold Your Hand"

### 1.4 Les musiques afro-américaines

À côté de ces genres influents, le rock and roll emprunte quelques techniques propres aux musiques afro-américaines. Le riff, une brève phrase musicale répétée en ostinato, est de celles-là : il semble apparu dans les marching bands de La Nouvelle Orléans, mais c'est au début des années 1930, dans la tradition du jazz orchestral des big bands, qu'il commence à se répandre, avec un ou plusieurs riffs généralement exposés par des sections d'anches (clarinettes, saxophones), des cuivres (trompettes, trombones), voire les deux ensembles. Dans le rock, ces riffs seront exposés par la guitare, le saxophone ou les chœurs.

Duke Ellington, "Take the A Train"

Ainsi, la nouvelle génération des Noirs qui arrive après guerre dans le monde de la musique invente peu à peu une forme nouvelle : le rock, qui vient se placer à côté du blues et du rhythm'n'blues. Le public blanc connaît ces répertoires. Ils sont vendus, diffusés et émis par des circuits autonomes auxquels ils ne peuvent et ne veulent avoir accès. Seuls quelques esprits éclairés et ceux que leur condition sociale réduit à partager le sort des Noirs prêtent une oreille enthousiaste à ces sonorités. Il faut cependant attendre que les Blancs reprennent cette musique à leur compte pour qu'elle prenne conscience d'elle-même et qu'elle commence à se constituer en genre distinct avec son propre système de référence.

### 2 Les musiques rurales blanches

Leur de leur arrivée en Amérique, la plupart des immigrants se fixent dans des régions qui leur offrent les plus grandes opportunités économiques. Ils s'y regroupent en formant de nouvelles communautés ethniques qui tantôt s'intègrent à leur environnement américain, tantôt ajournent leur assimilation à la supposée culture nationale anglo-saxonne. Dans certaines régions, les cultures régionales européennes vont perdurer si longtemps qu'elles survivront à leur disparition sur le continent européen.

### 2.1 LA COUNTRY

La country naît dans les monts des Appalaches du mélange de nombreux courants musicaux : les diverses traditions anglo-irlandaises, la musique des noirs que l'exploitation du charbon a attirés dans ces montagnes, et celle des émigrants d'Europe de l'est et de l'Italie. Cette première musique est tout d'abord dénommée "hillbilly music", c'est-à-dire musique de paysans. L'expression est utilisée avec une connotation plutôt péjorative, élément de plus parmi la culture dégénérée du Sud avec le KKK, la prohibition, les violences raciales et les sectes religieuses. Elle est jouée par des orchestres où prédominent le violon, les "string bands".

Tout comme le blues, la country est une musique populaire, expression de la communauté blanche du sud des Etats-Unis. Au niveau proprement musical, les différences s'expliquent par la prépondérance de la tradition occidentale : les mélodies seront moins étroites, les voix plus claires, les formes plus classiques (valse, polka, etc.). C'est surtout au niveau du choix et du traitement des thèmes que la country va se démarquer du blues : là où ce dernier privilégie une vision de type métaphorique, elle se référera plus directement à la réalité. Cette caractéristique peut se comprendre dans la mesure où les Blancs ruraux du Sud appartiennent au groupe des dominants et que leur rapport au réel n'a pas à passer par des voies détournées pour s'exprimer. La forme traditionnelle qu'est la ballade le montre bien, en ce qu'elle traduit un univers stable, tout comme les pièces instrumentales, invitations à danser n'exprimant jamais la douleur ou la sensualité. Enfin les valeurs de la communauté blanche, bien définies et bien défendues, constitueront un pivot autour duquel les thèmes des chansons s'articuleront : mariage, famille, attachement au terroir.

C'est Nashville, la capitale du Tennessee, qui sera le lieu où cette tradition va s'élaborer et se fixer. À la radio, la programmation d'émissions consacrées exclusivement à ces genres débute dans les années 1920, et parmi une multitude d'initiatives locales, celle qui rencontre le plus grand succès est le Grand Ole Opry. Tous les vendredis et samedis soir, une radio de Nashville retransmet un spectacle au cours duquel des artistes country se produisent en direct et en public. Son succès est tel qu'il est intégré au réseau national de la NBC en 1939. La musique country s'imisce ainsi dans les foyers et le Grand Ole Opry devient, pour une frange importante de la population, un rendez-vous obligé qui vaudra à Nashville ses galons de "Music City USA".

Deux grandes figures seront Bill Monroe et Roy Acuff, qui se caractérisent par leur

## 2. Aux sources du rock and roll

---

conservatisme et apparaissent comme les garants d'une authenticité qui avait tendance à disparaître.

Roy Claxton Acuff (1903-1992) est un chanteur, auteur/compositeur/interprète, violoniste et homme du monde du spectacle. Il a été le roi de la musique country durant cinquante ans, jouant sur scène pratiquement jusqu'à sa mort. Dans sa jeunesse, il a souffert d'insolation, ce qui l'a empêché d'atteindre son rêve et de devenir joueur de baseball professionnel. Il apprend le violon et rejoint un spectacle musical qui faisait un arrêt dans sa ville, Nashville, ne désirant travailler qu'après le coucher du soleil. Dans ces spectacles, il joue un numéro composé de vieilles chansons chantées avec un accompagnement joué par des instruments à cordes, des hymnes et quelques chansons populaires. En 1933, il forme le groupe Tennessee Crackerjacks, qui deviendra l'année suivante les Tennesseans, puis les Smoky Mountain Boys. Ils commencent à faire des apparitions au Grand Ole Opry de Nashville où Acuff se démarque comme artiste solo au sein du groupe. Des succès remarquables où l'on peut entendre sa voix aiguë et sèche datent de cette époque : "Night Train to Memphis", "Fire Ball Mail" et "Wreck on the Highway". Dans les années 1940, on le voit aussi jouer dans des films. En 1942, il fonde sa propre maison de disques : sa compagnie va grossir jusqu'à devenir la plus grande compagnie de country au monde. Sa popularité est telle qu'il fait campagne pour le poste de gouverneur du Tennessee en 1944 et en 1948.

Roy Acuff, "Night Train to Memphis"

Avec le temps, ces musiques rurales sont regroupées sous l'appellation country et génèrent des variantes stylistiques et régionales. En termes idéologiques et commerciaux, le "country and western" est la plus influente de ces variantes. Grâce à des singing cowboys popularisés par les western hollywoodiens et les spectacles télévisés, l'Amérique profonde se découvre de véritables héros. Cette image folklorique devient l'expression d'une idéologie conservatrice représentant les traditions culturelles des vrais Américains.

Gene Autry, (1907-1998) est le plus célèbre de tous les cow-boys chantant d'Hollywood. Son œuvre enregistrée s'étend de 1929 aux années 1960 et comprend, à côté de morceaux aujourd'hui bien désuets, nombre de belles réussites. Ses premières œuvres abondent en blues à la façon de son idole Jimmie Rodgers.

Gene Autry, "The Call of the Canyon"

Patsy Montana Ruby Rose Blevins (1908-1996) était une chanteuse américaine de musique country, dont sa chanson, "I Want to Be a Cowboy's Sweetheart", se vendit à plus d'un million d'exemplaires.

Patsy MONTANA, "I WANT to Be Cowboy's Sweetheart"

C'est à Johnny Cash (1932-2003) qu'il reviendra de compromettre le country and western avec le rock and roll. Ce chanteur, guitariste et auteur-compositeur de musique country américain qui a aussi pratiqué les styles rock and roll, rockabilly, blues, folk ou encore gospel, était connu pour sa voix de baryton caractéristique et ses basses profondes. Son comportement et ses vêtements sombres lui ont valu le surnom de "Man in Black". Une grande partie de la musique de Johnny Cash, en particulier celle de sa fin de carrière, fait écho aux thèmes de la douleur, de l'affliction morale et de la rédemption. Avec quatre vingt-dix millions d'albums vendus en près de cinquante ans de carrière, il est considéré comme une figure majeure de la musique américaine.

Johnny Cash, "The Rock Island Line"

Dès que furent prouvées les possibilités commerciales de la musique traditionnelle, on se mit en quête des artistes originaux dont les plus importants furent découverts en 1927 : la Carter Family et surtout Jimmie Rodgers.

La Carter Family était formée au départ d'Alvin Carter et de sa femme, Sara. Le duo se produisait régulièrement en Virginie. Maybelle, la belle-sœur de Sara, se met à jouer avec eux et le duo devient un trio : Alvin chantait occasionnellement et Sara et Maybelle jouaient de la guitare, de l'autoharpe et assuraient la plupart des parties vocales. Fatigués de jouer localement, les Carters entendent dire qu'un producteur, Ralph Peers, cherchait de nouveaux groupes de musique : en 1927, les Carters partent pour Briston, Tennessee, pour passer une audition devant M. Peers, qu'ils réussissent, et enregistrent six pistes pour la compagnie Victor Talking Machine. C'est un tel succès que Peers leur propose d'aller à Camden (New Jersey) pour une deuxième séance d'enregistrement, lors de laquelle ils enregistrèrent bon nombre de leurs succès. En 1943, et suite au divorce de Alvin et de Sara, la Carter Family se sépare, pour se reformer entre 1952 et 1956 avec les enfants. Les deux soeurs se réunissent en 1966 et enregistrent un album pour le label Columbia. La Carter Family est considérée, à juste titre, comme un des piliers de la musique country moderne, célèbre notamment pour ses arrangements de chansons folk traditionnelles, souvent glanées par Alvin lors de pérégrinations dans les Appalaches.

The Carter Family, "Carter's Blues"

Jimmie Rodgers (1897-1933), né dans le Mississippi, incarne l'image de l'artiste malheureux. Il travaille dès l'âge de quatorze ans comme porteur d'eau pour la Mobile and

Ohio Railroad Company. Ce travail est d'ordinaire révolu aux Noirs et c'est ainsi qu'il rentre en contact avec la tradition vocale du blues. D'une santé très fragile, le voici en minstrel dans un show itinérant. Il investit ses gains dans son propre spectacle, mais une tempête le ruine et il doit mettre son banjo en gage pour retourner auprès de sa famille et assister à l'enterrement de sa deuxième fille. En 1924, il apprend qu'il est atteint de tuberculose. Il se consacre alors à son métier d'artiste. En 1927, il enregistre pour Victor à New York ; le succès est immédiat. Il meurt en 1933. Son chant est très retenu, très pudique, même quand il évoque des moments douloureux de sa vie. La mise en forme classique des paroles contribue à atteindre cet équilibre précieux entre émotion et plaisir esthétique.

Jimmie Rodgers, "Waiting For A Train"

### 2.2 Western swing

Autre style, le western swing, musique orientée vers la danse, version blanche du Kansas city swing. Le western swing est une musique de jubilation qui reprend les astuces développées par les orchestres de swing pour assurer l'allégresse générale, cris, encouragements prodigués au soliste, chœurs en réponse au chant. Au Texas et en Oklahoma, la fin des années 1930 est marquée par une synthèse des musiques rurales avec le swing. Ce western swing va devenir une des musiques de danse les plus populaires, influençant notamment Bill Halley qui appartenait au groupe Four Aces of Western Swing.

Son principal représentant est Bob Wills (1905-1975), né au Texas où il apprend le violon et commence à jouer. Il est largement influencé par la musique noire et va tenter de combiner musique traditionnelle, jazz et blues. Mais sa musique se heurte à une forte opposition : d'une part elle est considérée comme une musique immorale jouée dans de grandes salles surpeuplées où un public moins prude que celui des montagnes trouvait là l'occasion de danser un peu trop sensuellement au goût des traditionalistes ; et d'autre part les instruments nouveaux qu'il utilisait (batterie ou guitare électrique) scandalisaient les amateurs d'old time.

Bob Willis, "New San Antonio Rose"

### 2.3 Bluegrass

A la même époque, Bill Monroe développait le bluegrass qui se caractérise par un mélange d'airs euro-américains rendus sur des rythmes afro-américains très syncopés.



Le nom de son groupe, Bill Monroe and His Blue Grass Boys finit par désigner les répertoires des artistes jouant des airs similaires.

**Bill Monroe** (1911-1996) est un musicien, auteur/compositeur/interprète et son propre principal agent artistique qui est à l'origine du développement du style de musique bluegrass. Sa carrière va durer plus de soixante années pendant lesquelles il travaille avec de nombreux musiciens et les encourage à créer leurs orchestres et à développer leurs propres intuitions musicales. Virtuose de la mandoline qu'il utilise pour suggérer les mélodies grâce à une technique qu'il a lui-même développée, sa manière d'utiliser cet instrument a une influence considérable dans la définition et le développement du bluegrass. Ses fans lui décernent, dès les années 1960, le titre de "père du bluegrass".

Bill Monroe, "Blue Moon of Kentucky"

### 2.4 Le honky tonk

De même que les big bands des années 1940 laissent la place à de plus petites formations pour donner le rhythm'n'blues, de même l'autre espèce de dinosaures musicaux qu'étaient les grandes formations de western swing laissèrent la place à des groupes de quatre à cinq membres qui jouèrent ce qu'on appela le "honky tonk". Ce style garde les acquis musicaux du western swing mais innove dans les thèmes abordés. En effet, la guerre avait changé les mentalités et une certaine innocence avait disparu à jamais. Le honky tonk désigne à l'origine une sorte de bar point de ralliement des travailleurs de l'industrie pétrolière du Texas et de Oklahoma où la bière coule à flot, où les bagarres sont fréquentes et les filles faciles. Rien d'étonnant dès lors si les chansons commencent à aborder des thèmes jusque là tabous, comme l'alcool, le sexe, le divorce ou l'infidélité, reflétant une société dont les valeurs sont en train de changer.

**Hank Williams** (1923-1953) illustre parfaitement ce courant. Né dans l'Alabama, l'homme appartient au club des destins tragiques. Son univers déchiré se retrouve dans ses chansons les plus émouvantes, où sa voix brisée, l'évidente sincérité de l'interprétation, sa crédibilité sont autant de points de repère d'une vraie définition de la country. Sa musique est très proche du rock, mais elle reste de la country en ceci qu'elle est toujours résignée. Là où le rock rendra évidente l'idée d'une autre vie possible, d'un plaisir à prendre dans l'immédiat, la country médite son acceptation de la vie et cherche l'oubli dans l'alcool ou dans la consolation de la religion. Dernier point, Williams a un propos d'adulte là où le rock est une musique réservée aux adolescents. En 1953, il meurt dans la voiture qui l'emmenait à son prochain concert.

HANK WILLIAMS, "Lovesick Blues"

Par conséquent, dans l'Amérique de l'après-guerre, la country music est omniprésente. Ces musiques rurales sont interprétées sur des instruments de fortune et sur des instruments européens traditionnels comme le dulcimer, le violon, puis le banjo, la guitare acoustique et la steel guitar. Il n'est pas étonnant par conséquent de retrouver parmi les ancêtres du rock and roll des formations comportant l'un ou l'autre de ces instruments. D'autres traits musicaux des répertoires country s'imposent aussi dans le rock and roll : le recours à des voix naturelles, une certaine rigueur formelle, l'utilisation de sons nets et clairs, ainsi qu'une forme de virtuosité instrumentale.

### 3 LA VARIÉTÉ AMÉRICAINE

Lorsque Elvis interprète "Love me Tender", il est évident que sa référence est les crooners : beaux jeunes gens, propres sur eux, entonnant d'une voix douce, suave et virile des chansons d'amour au contenu policé. Au début des années 1950, ces crooners sont la voix de l'Amérique : Nat King Cole, Eddie Fisher, Frank Sinatra trustent les hits parades et incarnent le succès de la tradition dite de Tin Pan Alley (quartier de New York où les éditeurs de musique ont pignon sur rue, là où se composent et se publient une partie des musiques de Hollywood, des comédies musicales de Broadway et à la variété). Ce répertoire comprend quelques caractéristiques constantes : des paroles consensuelles, des rythmes et des harmonies simples, un orchestre mixé à l'arrière-plan qui laisse un maximum d'espace au chant, de jolies mélodies à l'ambitus restreint, des tempi lents et un accompagnement réalisé par un orchestre plutôt que par un groupe.

FRANK SINATRA, "I've Got You Under My Skin"

### 4 Les musiques religieuses et les chants de travail

D'autres répertoires sont importants, qui correspondent aux deux piliers essentiels de la vie en société, sont également aux sources du rock and roll : la musique "agricole" et la musique religieuse.

Aux États-Unis à cette époque, l'économie est largement tributaire du secteur primaire. Malgré une mécanisation rapide, la récolte du coton et du maïs réclame une main d'œuvre abondante et ces travaux sont rythmés par un répertoire de chants de travail dont on peut se faire une idée précise grâce aux enregistrements réalisés par Alan Lomax et publiés par la Library of Congress. La plupart des futures stars du rock and roll sont en contact avec ces chants : les parents de Jerry Lee Lewis vivent de la cueillette du coton et d'une distillerie clandestine.

Une autre facette du bagage musical de ces rockers vient d'une source plus étonnante encore : les pratiques religieuses. Dans un Sud bigot, la religion est un vecteur d'éducation, mais aussi un moyen d'accepter des conditions de vie difficiles. Les églises du sud sont dominées par de multiples variantes du protestantisme, et dans la plupart des cas la liturgie laisse une large place aux manifestations les plus extraverties de la foi. C'est le cas par exemple du Pentecôtisme pour les paroisses blanches. Dans les paroisses noires, on interprète des gospel songs dont les rythmes évoquent le jazz, les ostinati, le boogie-woogie et le blues. Presque tous les grands rockers ont appartenu à l'une ou l'autre de ces églises. Elvis Presley suit ses parents lorsqu'ils assistent aux cérémonies du culte sanctifié de la First Assembly of God. Ce fond religieux a deux conséquences : d'une part il imprègne le rock and roll par le biais de comportements vocaux et scéniques extravertis ; d'autre part il empoisonnera la vie des rockers tiraillés entre leur éducation religieuse et les très profanes tentations du rock. Toutes ces églises sont très manichéennes, ce qui fait que certains des grands rockers sont habités en permanence par la notion de péché. Chanter le rock and roll c'est opter pour la musique du diable.

En conclusion, une étude des sources du rock and roll montre que le genre est un genre bâtard, ce qui permet de comprendre la perplexité d'Elvis face aux parterres d'adolescents de pâmant devant ses ondulations du bassin. Pour lui, il s'agit de comportements familiers, mais pour une partie des spectateurs appartenant à la classe moyenne, cette sécularisation des pratiques religieuses est révolutionnaire.

### Transition : le cas Bill Halley

Bill Halley (1925-1981) avait tout pour être le mythe fondateur du rock : il aligne une impressionnante série de morceaux qui se démarque suffisamment du hillbilly boogie pour être du rock and roll : *Rock This Joint* en 1952 et *Rock around the clock* en 1954.

Bill Halley est originaire du Michigan et n'appartient donc pas de plein droit à l'univers de la country, intimement lié au sud. Cela n'empêche pas qu'il en aima la musique et particulièrement le western swing. Après avoir eu une période rockabilly au début des années 1950, il opta pour une instrumentation plus proche du rhythm and blues en s'adjoignant un saxophoniste. C'est ainsi qu'il passa au rock and roll avec *Rock around the Clock*. Après ce succès, son statut lui fut assuré et il l'exploita pendant toute sa carrière, présent en Europe quand le rock and roll déclinait aux USA, puis lors des concerts de "Rock and roll revival", comme celui de Wembley au début des années 1970.

Halley et son producteur Dave Miller avaient en commun la même démarche de métissage des traditions noires et blanches et sentaient que la jeunesse américaine était en demande de quelque chose de nouveau. À la fin des années 1940, Haley est autant un chanteur yodelant dans la tradition de Jimmie Rodgers qu'un amateur de boogie. Il

annonce clairement sa volonté de ne pas de limiter à un genre précis en précisant que son groupe, les Saddlemen, est "the most versatile band in the land". Cette versatilité est justement la raison qui ne le fait pas rentrer dans le mythe fondateur : le rock a besoin d'une dévotion totale à sa cause, d'une sorte d'identité entre l'interprète et sa musique. En outre, Bill Halley ne possède ni le charisme de Presley ni la fureur de Little Richard, et n'incarne ni la jeunesse d'Eddie Cochran ou la fragilité de Gene Vincent. Plus encore par son itinéraire, il apparaît avec un passé et non comme un adolescent découvrant dans le rock le moyen rêvé d'exprimer son mal de vivre. Halley a cependant eu l'immense mérite d'aller au bout de l'exploration formelle que menait la country en direction des formes noires : il a dépassé le hillbilly boogie et joué franchement du rockabilly et du rock, mais en édulcorant les textes et en gommant les allusions au sexe, il ne franchit pas la ligne que Presley dépassera hardiment et naïvement.

Bill Halley, "Rock Around The Clock"

# Le bref essor du rock and roll

3

Si les formes musicales étaient disponibles dès le début des années 1950, ce sont les bouleversements sociologiques de l'après-guerre qui vont permettre au rock de s'épanouir. La jeunesse attendait que ce qui la préoccupait, c'est-à-dire la reconnaissance d'un espace qui lui était propre, trouve une forme d'expression. C'est ce désir qui fonde le rock and roll. Celui-ci va émerger en deux temps. Entre 1954 et 1957, il apparaît comme un bouleversement incontrôlé de la musique en place, est surtout le fait de labels indépendants, est bi-racial (Presley et Little Richard) et se développe suivant deux grands axes : le "rock plaisir" (une musique purement festive) et le "rock violence" (une musique qui porte le désir de changer le monde). À partir de 1958 en revanche, le rock passe sous le contrôle des grandes maisons de disques et perd peu à peu son pouvoir provocateur : le rock devient une mode que le twist parviendra à détrôner.

## I Le contexte historique et social

### 1.1 Les Etats-Unis dans l'immédiat après-guerre

En 1954, le général Eisenhower est président des Etats-Unis. L'Amérique est alors considérée comme le symbole de la liberté et du bonheur retrouvés. Pourtant, la guerre froide bat son plein, attisée par la menace permanente d'un conflit nucléaire avec l'URSS. La phobie du communisme suscite une véritable chasse aux sorcières, menée par le sénateur Mac Carthy. Les intellectuels en sont les premières victimes. Ce qui n'empêche pas un courant romantique de souffler entre New York et San Francisco. C'est le temps des beatniks, des anges de la désolation, des clochards célestes et des récoltés : Jack Kerouac, James Dean, Marlon Brando, Jackson Pollock, Robert Frank. Ils se ressemblent tous : T-shirts, blousons de cuir, allure décontractée, curiosité en éveil, sourire provocateur, fragiles, possédés, libres. Derrière la route littéraire de Kerouac ou photographique de Frank se profile un pays en proie à sa vacuité, à son immobilisme, n'attendant plus rien, sans avenir, sans espérance. La promesse du bonheur, garanti par la Constitution, a trouvé sa réalisation dans un délire consumériste et une petite existence réglée d'où sont exclues des activités telles que la danse, les relations sexuelles

### 3. Le bref essor du rock and roll

---

ou les virées à moto. Ainsi prospère la société blanche, résignée, satisfaite et méfiante, à l'égard de ses voisins, les Noirs notamment.

Cent après après la fin de la guerre de Sécession, les Noirs n'ont en effet toujours pas obtenu la plénitude de leurs droits civiques. Les États du Sud pratiquent encore la ségrégation dans les lieux publics et les écoles. Le niveau économique de leurs communautés, qu'elles soient urbaines ou rurales, est extrêmement bas. Isolés culturellement, les Noirs ont inventé des idiomes, notamment dans le domaine musical, et créé des systèmes de distribution indépendants : labels de disques, circuits de concerts, radios locales. C'est à leur écoute que la jeunesse blanche découvre une musique bien différente des ritournelles de Frank Sinatra.

#### 1.2 LA NAISSANCE des "teenagers"

En 1955, l'adolescent moyen dispose d'un véritable pouvoir économique, souvent accompagné d'une frénésie consumériste au moins comparable à celle de ses parents. Puisqu'il constitue un nouveau marché, on l'inonde de produits fabriqués spécialement à son intention : perfecto et T-Shirt de Brando, Thunderbird ou Corvette des séducteurs hollywoodiens, bandes dessinées de chez Marvel, films et disques. Les 45 tours apparaissent, l'électrophone portatif (le fameux Teppaz) permet de s'approprier un univers sonore qui dépendait jusque là du bon plaisir du père de famille dans la pièce commune. Les chansons vont devenir le moyen d'expression de teenagers dont elles reflètent les états d'âme. Le rock a laissé son empreinte dans l'inconscient de toute une génération. Avec son énergie brute, sa décontraction et sa générosité, il lui a permis de sortir de la grande glaciation de l'après-guerre. En un sens, il a, en célébrant la jeunesse et ses aspirations, préparé l'arrivée au pouvoir de Kennedy, en novembre 1960.

## 2 Le contexte musical

### 2.1 Le slap de basse

L'utilisation agressive de la basse, jouée en frappant les cordes, permet d'ajouter des effets de percussion dans la section rythmique, dans laquelle on croit entendre des sons de percussion que l'on pourrait attribuer à une batterie). Le slap ou slapping est une technique de jeu instrumental qui permet de produire des sons percussifs sur un instrument non prévu pour cela à la base. En ce sens c'est une technique de jeu étendue. Mise au point sur la contrebasse, cette technique est surtout connue pour être utilisée sur une guitare basse, afin de produire un jeu percussif mais des techniques au nom similaire mais de réalisation totalement différentes existent aussi pour le saxophone, la clarinette ou la flûte par exemple. Certains instrumentistes spécialisés parviennent même à le réaliser sur le hautbois ou le basson. Le slap consiste à frapper d'un coup sec et rapide les cordes graves de la basse (mi et la en général, mais parfois utilisé sur la

corde de ré) avec la deuxième phalange du pouce. Le pop, utilisé pour cordes aiguës (ré et sol), consiste à tirer puis relâcher rapidement la corde afin de la faire claquer contre le manche. Ces mouvements de base sont combinés à des techniques à l'autre main (notes mortes, hammer-on et pull-off ou encore slide).

Elvis Presley, "That's All right mama"

## 2.2 Le slapback

Il s'agit d'un écho court utilisé sur les voix et les guitares. La technique était bien connue et utilisée dans la musique concrète (Pierre Schaeffer) et par des compositeurs comme Stockhausen par exemple. Le principe consistait à mixer, avec un magnétophone à bande, le son direct avec un retour monitor ; le décalage de quelques centimètres entre la tête d'enregistrement et celle de lecture induisait quelques dixièmes de seconde de retard ; l'écho à bande était né. Des pédales d'effet électroniques pour guitare reproduisent aujourd'hui cet écho court qui permet d'obtenir un son rockabilly des plus réalistes.

## 2.3 Le progrès des instruments

Le progrès des instruments doit ses origines à l'évolution des techniques comme l'invention de la guitare électrique vers 1925.

La principale innovation de l'époque est l'apparition de la guitare solid-body dont Fender est le créateur, avec ses modèles Stratocaster et Telecaster, que les musiciens utiliseront pour son faible poids et son coût réduit (invention de la fabrication en grande série des guitares électriques, jusqu'alors plutôt haut de gamme). Les guitares "demi-caisse", telles les Gibson ESxx, Gretsch 61xx ou Epiphone étaient utilisées par les musiciens de jazz, mais aussi tout de même par quelques rockers et musiciens formés à l'ancienne école : Scotty Moore, Eddie Cochran, Cliff Gallup, Chuck Berry.

La contrebasse va être remplacée progressivement par la basse électrique créée par Fender en 1952, la "Telecaster Bass", dont l'évolution deviendra la basse électrique la plus utilisée dans l'histoire de la musique jusqu'à nos jours : la Fender "Precision Bass". Viendra quelques années plus tard (fin des années 1950) la Fender "Jazz Bass", utilisée également par des artistes aussi divers que John Paul Jones de Led Zeppelin ou Jaco Pastorius.

## 2.4 Une plus grande diffusion de la musique

L'apparition du microsillon 45 tours/mn et 33 tours/mn, la généralisation de la radio et de la télévision, les enregistrements multiples vont permettre de diffuser plus



### 3. Le bref essor du rock and roll

---

largement la musique. L'invention du transistor a permis l'apparition de récepteurs de radio portatifs. Auparavant, les récepteurs de radio à lampes siégeaient dans la pièce principale de la maison. Ils étaient chers, de forte taille et n'étaient généralement pas manipulés que par le chef de famille qui par la même occasion choisissait le programme. L'avènement des récepteurs portatifs à transistors a permis aux adolescents blancs de posséder eux-mêmes un appareil et de pouvoir écouter en cachette de leurs parents, à cause de la ségrégation sociale, dans leur chambre les programmes de radio diffusant de la musique jouée par des artistes noirs.

#### 2.5 Disc-jockeys

C'est au sein des multiples stations de radio dotées de moyens modestes qu'apparaît une des figures essentielles du rock : le disc jockey. Il est celui qui les conduit vers le succès en choisissant de les programmer et de les défendre. Au début des années 1950, ils sont des centaines à travailler sur des radios indépendantes. Les genres programmés sont bien segmentés, mais les radios à l'audience la plus forte, écoutées par un public mixte, programment des titres de rhythm and blues. Un exemple de DJ fameux est Alan Freed. Il est l'archétype du DJ enthousiaste, impliqué, hystérique. La bonne société américaine en fait son ennemi numéro 1, mais Alan Freed s'avère longtemps intouchable en raison de sa popularité, sans égal dans le monde de la radio.

#### 2.6 Hit-parades

"Il a fallu des gens comme Elvis Presley ou Gene Vincent pour ouvrir la voie à ce type de musique. Je remercie Dieu de nous avoir envoyé Elvis, cela m'a permis de descendre de la route" (Little Richard).

À partir de 1956 le rock and roll devient un phénomène énorme. En termes de ventes et d'occupations des hit parades, il est aussi rapide que complet. Le champion toutes catégories est Elvis dont le premier LP éponyme se place au sommet des hit parades dès le début de l'année 1956. *Don't be Cruel* s'impose dans les trois catégories de l'époque pop, rhythm'n blues et country and western. Mais les hit parades révèlent les goûts des adolescents ou des post-adolescents. Le goût de l'époque reste éloigné des sonorités du rock and roll. Un bon exemple en est offert par le hit parade de *Billboard* de 1958 qui recense les 45 tours les plus vendus toutes tendances confondues au cours de la semaine : le rock n'y est présent que de manière très marginale.

Elvis Presley, "Don't be Cruel, Hound Dog"

L'histoire du rock est souvent celle de l'histoire des marges des musiques populaires. D'une part, ce qui triomphe, y compris durant la vogue du rock and roll, c'est la



variété. D'autre part, ce sont les artistes blancs qui ouvrent la voie aux artistes noirs et qui offrent la possibilité à la frange la plus curieuse du public blanc de revenir aux sources. C'est ainsi que *Tutti Frutti* entre pour la première fois dans les hit parades après sa reprise par Elvis à la télé en février 1956.

### 3 Trois figures mythiques

#### 3.1 Elvis Presley

"Ce jeune mec arriva avec un pantalon rouge, une veste verte, une chemise et des chaussettes roses, et un grand sourire aux lèvres. Il se tint derrière le micro pendant cinq minutes, je crois, avant de faire un mouvement. Puis il a tapé un coup sur sa guitare et a cassé deux cordes. J'avait joué pendant dix ans sans casser plus de deux cordes au total! Il était donc là avec ses deux cordes pendantes et il n'avait encore rien fait, mais ces petites lycéennes hurlaient, s'évanouissaient et se précipitaient sur la scène. Alors il a commencé à se démener avec sa guitare" (Bob Luman).

"Elvis était plus important que la religion dans ma vie. Alors un garçon, à l'école, a dit qu'il avait un disque de quelqu'un nommé Little Richard qui était meilleur qu'Elvis - on avait l'habitude d'aller chez ce garçon après l'école et d'écouter des 78 tours d'Elvis...Le nouveau disque était le *Long Tall Sally* de Little Richard. Quand je l'ai entendu, ça a été si bien que je ne pouvais pas parler. Vous savez comme on peut être retourné. On se regardait les uns les autres, mais je ne voulais rien dire contre Elvis, même en pensée. Comment est-ce qu'ils pouvaient arriver dans ma vie tous les deux? Alors quelqu'un a dit : "c'est un nègre qui chante". Je ne savais pas que les nègres chantaient. Ainsi Elvis était blanc et Little Richard était noir. Ce fut un grand soulagement. Merci mon Dieu, ai-je dit, il y a une différence entre les deux". Mais j'y ai pensé pendant des jours à l'école, à ces étiquettes sur les disques d'Elvis et de Little Richard. Une jaune, une bleue, et je pensais : la jaune contre la bleue" (John Lennon).

Elvis Presley (1935-1977) est celui par lequel la mythique histoire du rock a débuté. Né à Tupelo dans le Mississippi d'une famille appartenant à ce qu'on appelle le "white trash", les blancs pauvres, proches des noirs en ce qui concerne le niveau de vie, il aura une enfance choyée, baignant dans une atmosphère de piété. La famille Presley déménage en 1948 et s'installe à Memphis dans le Tennessee.

Le lundi 5 juillet 1954 à Memphis, en fin d'après-midi, Elvis entre en studio avec le guitariste Scotty Moore et le bassiste Bill Black. Leur projet initial consiste à enregistrer deux classiques de la pop américaine mais aucune prise ne donne satisfaction. Au cours d'une pause, Elvis se lance dans une interprétation enlevée d'un titre écrit par le bluesman Arthur Crudup une dizaine d'années plus tôt : "That's All Right" sera la face A de son premier 45 tours. Deux semaines plus tard, le 19 juillet, le producteur Sam Philipps édite la chanson sur son label Sun avec en face B une version d'un classique du bluegrass : "Blue Moon of Kentucky". En décembre 1955, la fortune d'Elvis est

### 3. Le bref essor du rock and roll

---

estimée à 20 millions de dollars.

Elvis Presley, "Blue Moon of Kentucky"

Plus qu'un style nouveau, c'est un coup de couteau dans les habitudes musicales du moment. Il s'agit d'un jeune blanc qui prend un morceau de musique noire, se met à l'étreindre, à jouer avec, à assumer toute la sensualité qui l'habite, en y prenant un plaisir visible, sans se rendre compte que c'est moralement blâmable et socialement inacceptable : "Je descendis de scène et mon manager me dit que les gens hurlaient parce que je tortillais les jambes. Je retournais sur scène pour un rappel et plus j'en faisais plus les gens devenaient fous". L'une des raisons de l'impact de Presley et du rock est cette apologie du plaisir immédiat. Alors que la génération précédente considérait qu'il fallait payer pour les choses, le rock et la vie de Presley montrent que l'insouciance est une vertu. Evidemment, l'establishment se déchaîne contre lui, étant entendu que l'Amérique de la ségrégation n'admettait pas cette musique de nègres.

Presley signe en 1954 chez Sun qu'il quittera dès 1955 pour RCA. En 1955, il est pris en main par un vieux routier du spectacle, le colonel Parker. Sous sa direction, il délaissera progressivement le rock pour se consacrer au cinéma. Dès le début de sa carrière musicale, il ne cache pas son désir d'être une vedette comme James Dean. Son arrivée chez RCA marque le début du gauchissement de sa musique : c'est la fin de la spontanéité, le début d'un empatement dans l'instrumentation qui ne fera que s'amplifier pour culminer dans les années 1960. En 1956, *Don't be cruel, Hound Dog* est classé 1<sup>er</sup> en 1956 dans les trois classements pop, rhythm'n'blues et country. En 1956, Hollywood lui tendit les mains : *Love me tender* est le premier d'une longue série, avant les navets des années 1960.

Après son séjour à l'armée, Presley entame son virage musical dont le premier point est *It's Now or Never*, une reprise de *O Sole Mio*. Lennon disait qu'Elvis était mort à l'armée. Il n'avait pas tout à fait tort. En réalité, pendant son absence, beaucoup de choses ont changé. A la suite de scandales, de renoncements et de morts, le mode du rock s'était rétréci, laissant la place aux twist et aux teenage idols. Elvis s'adapta, quittant le rock pour devenir un protagoniste du mythe américain. Avant que la décadence des hamburgers, de la cortisone et des cachets ne le rattrape.

L'apport de Presley est immense. Il crée tout d'abord la figure du rebelle qui se met en place grâce au cinéma et à la vertu particulière que celui-ci a de gommer la frontière du réel. Il suffit de se reporter à des films tels que *La Fureur de vivre* ou *Géant* : les adolescents y trouvèrent la mise en évidence de conflits qui les préoccupaient et donc la confirmation qu'une attitude de rejet et de malaise pouvait s'assumer. James Dean et Marlon Brando créèrent des personnages que les rockers incarnèrent et animèrent. Plus encore, le mythe du rock se révèle à partir du moment où se développe une codification des gestes et des attitudes, impliquant répétitions et références. C'est Presley qui la

fonde en donnant au rock conscience de lui-même. Cette codification est une part importante de l'histoire du rock.

Pour les Européens, cette image mythique américaine sera source de fantasmes, d'autant plus importants qu'ils vont à leur tour générer une approche différente du rock. La vision déformée qu'auront des artistes comme les Beatles reviendra frapper les USA dans les années 1960 et susciter un nouvel engouement pour une forme qui était pourtant toujours disponible dans le pays d'origine.

### 3.2 Little Richard

"Nous ne savions pas chaque nuit d'où il allait arriver. il se jetait sur scène de n'importe où, et vous n'auriez pas été capable d'entre autre choses que le hurlement du public. Il pouvait apparaître et se diriger vers le piano. Il pouvait aller dans le public. Son charisme était vraiment une chose nouvelle pour le monde du spectacle. Richard était totalement hors de ce monde sauvage et il donnait aux gens qui voulaient hurler une occasion d'y aller et de hurler au lieu d'essayer d'être cool" (Barnum).

De son vrai nom Richard Wayne Penniman, *Little Richard* est né en 1935 à Macon en Géorgie et fut attiré très tôt par la musique. Il chante dans diverses petites formations de gospel avant de se retrouver dans l'étonnant univers des shows itinérants. On le retrouve sur le nom de Princess Lavonne, travesti en femme. Pour ajouter à sa marginalité, il était homosexuel. Il signe en 1955 avec le label indépendant Specialty, pour sa période la plus féconde. Sous la houlette du talentueux producteur Bumps Blackwell, il enregistre une série de titres qui connaîtront un grand succès : *Tutti Frutti* (dont le texte, trop graveleux, avait dû être amendé), puis *Long Tall Sally* et *Rip It Up*. En 1957, au cours d'une tournée australienne, il décide de renoncer au rock et de devenir pasteur. Le public noir l'abandonne peu à peu, jusqu'au revival des années 1970.

Little Richard, "Tutti Frutti"

Little Richard fut le meilleur représentant de l'excitation du rock des origines, intense, excessif, proche de la folie et de la transe. La propension à l'excentricité, son mépris des limites l'amène à incarner cette imprévisibilité qui distingue le rock des autres genres. Ses apparitions publiques demeurent mémorables : avec les yeux soulignés d'une épaisse couche de khôl et les cheveux dressés sur la tête à la Pompadour, Little Richard, debout sur un piano, s'abandonne totalement, ponctuant ses chansons d'un cri légendaire ("Woo!"). Lors de ses prestations se crée un espace particulier où tout devient possible, espace de transe et de catharsis.

#### 3.3 Chuck Berry

Chuck Berry (1926) est né à Saint Louis dans le Missouri. Il exerce diverses professions, dont celle de coiffeur, avant de rejoindre le groupe du pianiste de blues Johnny Johnson qui devient rapidement le Chuck Berry Combo, et d'aller tenter sa chance à Chicago. Influencé par le blues west et les jazzmen comme Nat King Cole, il sut investir cet héritage dans le genre nouveau qu'il contribua à créer et dont il fut le meilleur parolier. Il chantera l'innocence des années 50 (*You can never tell*), l'adolescence qui passe (*Baby doll*) l'Amérique comme terre promise (*The Promise Land*), la réussite magique et l'intégration (*Go go go*). Un parfum country ajoute à la richesse de ses arrangements. *Maybellene*, son premier 45 tours pour Chess en 1955, annonce la longue série de titres définissant la guitare rock telle que la comprendront les groupes anglais des années 1960, Stones en tête (*Roll over Beethoven*). Sa carrière est brisée en 1959 par une série de procès et une condamnation qu'il reçut en 1961 pour détournement de mineure, bien que l'affaire ne fût pas d'une clarté exemplaire. Il quitte Chess en 1966 et revient en 1970 avec l'excellent album *Back Home*, mais le ressort s'était brisé.

Chuck Berry, "Roll over Beethoven"

Chuck Berry illustre parfaitement le double phénomène, caractéristique de ces années-là : un mouvement des jeunes blancs vers l'univers noir, et parallèlement un mouvement des jeunes noirs vers le rêve américain qui leur semble alors à portée de main. Des titres comme *The Promised land* montre à quel point chez Berry l'idée d'un monde à conquérir est primordiale. Autant d'images que partageaient les adolescents de cette époque qui voient dans le rock une musique qui en finit avec la résignation. C'est pourquoi dans un premier temps la rébellion ne fut pas acte de violence, mais aspiration au plaisir libérateur, en même temps que reconnaissance des adolescents en tant que groupe défini, uni par une communauté d'envies et de dégoûts (cf. *Sweet Little Siwteen*). On comprend ce qui a pu séduire les publics européens, Stones en tête : Berry transmet une vision idéale d'une Amérique rock, adolescente, noire et blanche. Berry est touché par le sentiment douloureux du temps qui passe et il se réfère à un hiver adolescent comme à un havre, à un paradis dont il ne faut pas perdre le chemin

Check Berry, "Johnny B. Goode"

Le morceau a été publié par les frères Chess en 1958. Le titre est à double sens. Même si la chanson est écrite pour Johnnie Johnson, Johnny c'est lui. Le B. est l'initiale de Berry et Goode le nom du guitariste imaginaire. Il s'agit d'une chanson autobiographique à peine voilée narrant la vie d'un guitariste qui démarre dans la misère pour atteindre les sommets de la gloire. La chanson commence par une introduction de douze mesures comportant un riff d'anthologie à deux cordes suivi par l'entrée d'un groupe composé d'une basse

acoustique, d'une batterie et d'un piano. Cette introduction est suivie par une forme simple alternant couplets et refrains comptant chacun douze mesures. Après le second refrain, deux couplets instrumentaux servent de support au solo de guitare puis un dernier refrain vient conclure la chanson. L'harmonie ne compte que trois accords : tonique (fa M), sous dominante (si b 7), dominante (do M). Le rythme est un 4/4 dont les croches sont marquées très précisément par la guitare, mais avec une souplesse plus certaine à la batterie, ce qui crée en partie la puissance propulsive du titre. Cette structure très commune génère un chef d'oeuvre. Sans la moindre préméditation, Chuck propose une composition dont les paramètres sont d'une évidence absolue et d'une singularité extrême. Qu'il s'agisse du texte, de l'utilisation de la guitare du son de groupe, de la conduite rythmique, du riff, de la mélodie, de l'urgence de l'interprétation, tout tombe sous le sens tout en étant neuf et évident.

### 3.4 Les étoiles de la globalisation

Cette litanie de vedettes n'est pas complète. Telle qu'elle est établie, elle révèle que l'histoire du rock and roll et du rock en général dépend de notre mémoire occidentale. Vu sous d'autres angles culturels, il y a d'autres héros. Ainsi, pour les Chicanos du sud des Etats Unis, le véritable héros du rock and roll est **Richie Valens**, qui y ajoute des influences latines à l'origine de grands succès internationaux.

#### Richie Valens, "La Bamba"

"La Bamba", qui date de 1958, chanson folklorique américaine interprétée dans la région de Veracruz dès le 18<sup>e</sup> siècle, en est un bon exemple. Valens s'en empare, garde la langue et y ajoute une instrumentation rock, un riff facile (do M, fa M, sol M) et en fait l'un des titres les plus influents de l'histoire du rock. La chanson qui n'est placée qu'en 345<sup>e</sup> position du palmarès des 500 plus grandes chansons de tous les temps du magazine *Rolling Stone*, a inspiré bon nombre d'artistes, de *Like a Rolling Stone* de Dylan à *Twist and Shout* des Beatles, en passant par *Badlands* de Springsteen. Accessoirement on le retrouve dans la *Maracena* ou *Le Lion est mort ce soir*.

## 4 Rock and roll

L'apparition du vocable "rock and roll", son adoption et sa diffusion rapide ne doivent pas laisser croire que divers styles musicaux ont fusionné en un style apprécié universellement. Le rock and roll défini comme une "musique populaire mêlant variété, rhythm and blues, country and western, et destinée à un public d'adolescents radicalement mixe" n'est qu'une définition. Dans de nombreux cas, la proportion des ingrédients est variable. On peut distinguer quatre tendances différentes : rock and roll mainstream, le rockabilly, le soft rock et le doo-wop.

### 4.1 Rock and roll mainstream

C'est dans le rock and roll mainstream que l'influence des musiques noires est la plus perceptible. La filiation est si directe que le rock and roll pourrait être considéré comme une actualisation de pratiques antérieures :

### 3. Le bref essor du rock and roll

---

- Sa filiation la plus directe est formelle et harmonique. *Rock around the clock*, *Tutti Frutti* ou *I got stung* sont des blues. La forme du blues en douze mesures reste la pierre d'angle du genre.
- Le soutien harmonique de ces blues est réalisé par un accompagnement souvent joué à la contrebasse. Il constitue un des éléments les plus emblématiques du rock and roll. Il est plus mélodique que dans la variété et le country, mais il fournit l'assise de l'harmonie. La mélodie est développée à partir des notes arpégées des accords. Se constitue une petite figure mélodique à partir des notes de l'accord, avec parfois l'ajout d'une ou autre note étrangère.
- La troisième caractéristique musicale est un tempo rapide, et parfois très rapide, supérieur à 180 à la noire.
- La quatrième caractéristique réside dans le traitement de l'accentuation : en musique populaire, dans une mesure à quatre temps, le premier ("downbeat") et le troisième sont plus marqués ; les deux autres sont les "backbeats". Dans de nombreuses chansons de rock and roll, les temps faibles sont plus accentués que les temps forts. Le conflit entre ce que l'oreille attend et ce qu'elle attend constituerait l'une des raisons de l'attractivité rythmique du rock.
- Les performances vocales sont également inspirées du rhythm and blues. Une part de la réputation du genre vient de ses chanteurs ("shouters").
- Le phrasé rythmique de nombreux titres est également très caractéristique. En général le rock procède par groupes de quatre mesures de quatre temps, soit seize pulsations (hypermètre). Dans cet ensemble, les dernières pulsations forment une cadence, ou une respiration qui crée un moment de repos mélodique. L'existence de ce repos se justifie parce que la musique populaire est de la musique vocale et il faut ménager un espace pour que le chanteur reprenne son souffle. Le modèle de construction le plus commun du phrasé est 2 et 2, deux mesures d'activité mélodique suivies par deux mesures de repos mélodique (cf. *Roll Over Beethoven*). Dans le domaine du folk, le ratio plutôt utilisé est le 3 plus 1. Comme le folk est moins rythmique, les voix doivent y porter un fardeau plus lourd pour établir une continuité entre les hypermètres.
- Enfin, l'immense majorité des textes d'une banalité affligeante. Le rock ne se prend pas la tête, il ne se veut pas donneur pas de leçons. Le genre revendique le fait que l'amour, l'amitié, les divertissements légers soient la grande affaire de l'adolescence. C'est un constat qui surprend vu le milieu difficile d'où viennent les rockers. Pas de dénonciation de la ségrégation, de la vie difficile, de message communautaire, le seul désir de toucher le cœur et les tripes des jeunes gens.

## 4.2 Rockabilly

La grande majorité des artistes blancs vivent dans un contexte plus imprégné de country and western. Ce dosage d'influence dans lequel la musique rurale blanche domine va donner naissance au rockabilly. Le genre se distingue par moins d'expression brute, moins de sauvagerie, moins de sons durs, mais par une forme de retenue qui vaut au rock sa première controverse entre authenticité et commerce. Il s'agit en réalité davantage de questions de culture personnelle et d'éducation, car le contexte de cette musique est similaire :

- Les chansons suivent souvent des schémas en 8 ou 16 mesures hérités du country and western

Gene Vincent, "Be Bop A Lulla"

- La pulsation est plus légère et moins anticipée, et il en va de même pour la ligne de basse, qui relève plus de l'accompagnement que de la ligne mélodique.
- L'instrumentation est très similaire, et les mélodies chantées de manière plus intelligible.

Le rockabilly s'impose comme une alternative plus acceptable, d'autant que ses interprètes semblent plus raisonnables que les êtres sauvages qui hurlent le rock and roll (cf. pochette des Everly Brothers).

## 4.3 Softrock

"Musicalement c'était nul. Le soft rock n'avait absolument aucune exigence de qualité. C'est même sa médiocrité qui le rendait séduisant" (Nik Cohn, 1969).

C'est son rapport avec la musique de variété qui fonde sa douceur : tempi lents, voire soporifiques, absence de backbeats marqués et focalisation de la recherche de belles mélodies. Malgré des liens évidents avec la musique de variété, le soft rock contient des éléments du rock clairement identifiables :

Paul Anka, "My Way"

- Recours aux rythmes ternaires

Elvis Presley, "I want you"



### 3. Le bref essor du rock and roll

---

- Le second trait est harmonique : quatre accords chiffrés se succèdent en une suite commune (par exemple en do M : do mi sol, la do mi, fa la do, sol, si ré. Ensemble de 32 mesures regroupées en quatre groupes de huit (AABA).

Le soft rock s'impose comme le complément naturel, une alternance sentimentale nécessaire, à l'existence du rock au roll mainstream. L'alternance nécessaire : physique et sentimentale. Deux caractéristiques de cette production très abondante : la première c'est que de nombreuses figures du soft rock sont des Italo Américain ; la deuxième est son ancrage géographique, originaire du nord-est des États-Unis, Philadelphie en particulier. La diffusion du genre est assurée par l'émission télévisée *American Bandstand*.

Frankie Avalon, "Venus"

#### 4.4 Doo wop

Le soft rock était prioritairement destiné à un public d'Euro-Américains mais les Afro-Américains n'étaient pas en reste. Depuis la fin des années 1940 ils possédaient leur propre musique de variété qui n'obtiendra son nom de baptême que dans les années 1980. Ce retard d'appellation, extrêmement rare dans l'histoire de la musique, s'explique sûrement parce que la communauté noire ne voyait dans cette musique qu'une excroissance de répertoires antérieurs et parce que la communauté blanche n'y prêtait pas grand intérêt.

Les racines vocales tiennent des harmonise dites "barbershop", une pratique originale remontant à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans des échoppes de barbiers dans lesquelles on chantait *a capella* des mélodies évoluant par mouvement parallèles de quintes, quarts ou tierces ("close harmony singing"). A ceci on peut ajouter la filiation du gospel pour l'aspect dramatique des interprétations et du rhythm and blues pour les aspects rythmiques et instrumentaux. Pour le reste, cette musique est proche du soft rock et se caractérise par un balancement entre les modes majeur et mineur qui lui donne un aspect en demi teinte.

Les chanteurs pullulent dans ce genre (les "V groups"). On peut citer parmi les plus connus les Orioles (*It is too soon to know*) ou les Platters. (*Only you*).

The Platters, "Only you"

#### 4.5 Du rock plaisir au rock violence

Dans la brèche ouverte par Presley s'engouffre une nouvelle génération d'artistes, tant à Memphis que dans le reste des États-Unis. Avec eux le rock franchit une nouvelle



étape : il devient une musique violente et le cuir noir commence à être une tenue de scène.

Avec des morceaux comme le *Blue Suede Shoes* de Carl Perkins, l'affirmation de soi est sous-tendue d'agressivité : on revendique une identité qui ne soit pas le simple mimétisme du monde des adultes et on proclame l'intention ferme de la défendre.

Carl Perkins, "Blue Suede Shoes"

Eddie Cochran aura plus que tout autre cette voix déchirée, peut-être la plus sauvage du rock, qui commence à exprimer la frustration et la hargne d'une insatisfaction d'autant plus forte qu'elle est sans objet apparent). Outre cette vision plus aiguë du monde adolescent, Cochran s'imposera par une image violence, une figure d'archange en cuir noir. Sa mort prématurée en 1960 en fait le James Dean du rock.

Eddie Cochran, "Summertime blues"

Son ami Gene Vincent incarna quant à lui une autre image de victime. Il ne s'agit plus d'un destin mort né, mais d'une longue souffrance. Son destin et celui de Cochran, côté cuir noir oblige, marqueront le début d'une ère nouvelle où le rock, avec ses martyrs, revendiquera plus nettement sa marginalité et sa violence.

Gene Vincent, "Be Bop A Lula"

## Du rock and roll à la pop

La floraison du rock and roll est intense mais brève. À partir du début des années 1960 une mutation de la forme de base s'effectue au détriment de l'esprit rock qui habitait les premiers artistes. On pourrait presque souscrire à la théorie d'un complot qui vise à éliminer les vrais rockers, tant la série noire est impressionnante. Le courant rock, plus populaire que jamais, est brisé à la suite d'une série de scandales orchestrés par les forces conservatrices. À la fin des années 1950 si sa popularité est importante, elle décline suite à la disparition ou à la réorientation des certaines de ses figures emblématiques. Plusieurs animateurs de radio, accusés de percevoir des pots-de-vin de marques de disques diffusant le rock, sont sommés de revendre les parts qu'ils détiennent dans les sociétés de productions phonographiques et d'éditions. Le DJ Alan Freed, s'estimant honnête, refuse de s'exécuter ; il est brisé par un procès et meurt, malade et ruiné, peu de temps après. Elvis Presley part pour l'armée. La carrière de Jerry Lee Lewis est détruite par un scandale de mœurs, Chuck Berry, visé pour avoir fréquenté une jeune

### 3. Le bref essor du rock and roll

---

Blanche a des ennuis avec le fil, Little Richard part se faire pasteur, Eddie Cochran se tue dans un accident de taxi qui rend Gene Vincent infirme et Buddy Holly se tue en avion. L'état de grâce qui entourait le rock aura duré moins de cinq ans.

Un autre facteur a joué à plein : la crainte que le genre ne soit qu'une mode passagère. Pour beaucoup, la plus grande inquiétude était que cette mode ne disparaisse et avec elle tous les interprètes identifiés comme rockers. Pour se diversifier, certains s'orientent donc vers la variété. Les années 1960 tournent la page. Le rock de cette nouvelle époque, durant la période Kennedy, est édulcoré, avec les teens idols, dont toutes ne sont pas sans talent, allant du meilleur (Ricky Nelson) au pire (Fabian). Bientôt arrive la mode du twist, plus sage encore.

Ricky Nelson, "Hello Mary Lou"

Fabian, "Tiger"

#### **S.I** Les vestiges des ANNÉES 1950

En 1950 le tsunami du rock and roll ne produit plus que des vaguelettes, à l'instar des chansons mièvres d'Elvis comme *It's Now or Never*. La disparition des principaux représentants du rock and roll mainstream ne conduit pas à la disparition de tous les genres du rock : le rockabilly, le soft rock et le doo wop restent des valeurs sûres.

Elvis Presley, "It's Now or Never"

#### **S.I.I** Rockabilly

Pour les principaux représentants du rockabilly, le changement de décennie s'accompagne d'un changement de firme de disques avec des fortunes diverses. Un bon exemple est celui de Roy Orbison, qui passe d'un label indépendant (Sun Records) à un autre label indépendant (Monument) et marque le début d'une période de gloire. Associé à l'auteur compositeur Joe Melson, il compose une longue série de succès dont "Only The Lonely", "Running Scared", "Crying" puis après une tournée européenne en compagnie des Beatles, le "Oh Pretty Woman". Ces succès peuvent s'expliquer par la combinaison d'un répertoire traditionnel (la voix qui change en fonction du style de musique) et singulier (construction formelle atypique de ses chansons).

Roy Orbison, "Oh Pretty Woman"

### S.1.2 Soft rock

Un simple coup d'oeil aux hit parades suffit pour se convaincre du triomphe du soft rock et de la variété. A l'image du colonel Parker qui était convaincu qu'un répertoire policé était le meilleur garant vers un succès de masse, les industriels de la culture se montrent plutôt satisfaits de la mort du rock and roll. Le show business est marqué par le retour en grâce des compositeurs et des producteurs travaillant pour de nouvelles figures plus ou moins interchangeables.

"Chaque jour on se pressait dans nos toutes petites cellules où il y avait à peine assez de place pour un piano, une banquette et une chaise pour le parolier si on avait de la chance. Vous vous asseyiez et vous écriviez en entendant quelqu'un dans le bow à côté qui composait une chanson semblable à la vôtre. La pression dans le Brill Building était réellement terrible parce que Donny jouait les compositeurs les uns contre les autres. Il disait on a besoin d'un nouveau gros succès. et il nous renvoyait écrire une autre chanson avec laquelle le jour suivant nous allions auditionner pour le producteur de Bobby Vee" (Carole King).

Neil Sedaka, "Oh! Carol Happy birthday Sweet Sixteen"

Mort Schuman, "Can't get used to losing you"

La musique dont il est question est peu novatrice : quelques mélodies imparables, textes niais, timbres, harmonies et rythmes parfaitement convenus. Leur apport se comprend mieux en termes d'industrie culturelle et de macro-économique : développement d'une globalisation du marché des musiques populaires, mondialisation dans ce qu'elle a de plus trivial et de plus superficiel. Mais c'est souvent par le biais de leurs versions édulcorées que des millions d'adolescents entrent en contact avec des versions plus dures du rock and roll. Ces musiques peuvent donc être considérées comme un baromètre des développements du rock.

### S.1.3 Les groupes vocaux

Au début des années 1960, les groupes vocaux figurent au sommet des charts assez régulièrement. Sur le fond, les chansons interprétées ne diffèrent pas beaucoup de celles des chanteurs et chanteuses de variété, surtout dans la mesure où les compositions proviennent du même lieu. Mais alors que toutes les chansons incarnent les souhaits adolescents, le résultat artistique n'est pas conventionnel : en termes artistiques, les disques auront un travail durable sur les productions à venir et ils vont révéler le rôle croissant des producteurs : dans la sonorité d'un disque, le choix des instruments, l'adjonction des effets ou les détails de l'arrangement.

### 3. Le bref essor du rock and roll

---

#### S.I.4 Les groupes féminins et le Wall of sound

Ce phénomène est particulièrement perceptible dans les enregistrements de groupes vocaux féminins comme les Crystals, les Ronettes ou les Shangri-Las.

The Crystals, "He is a rebel"

The Shangri-Las, "Remember walking in the sand"

La plupart de ces succès tient à ce qu'on appelle le "wall of sound". Ce mur du son est associé à Phil Spector qui fut le concepteur de la sonorité unique de ces groupes féminins et des artistes qui enregistrèrent avec lui. Il s'agit bien de construire un mur sonore en amplifiant différents timbres ou en grossissant les sonorités. Avec Phil Spector, ce son est associé à un lieu : le Gold Star Studio de Los Angeles où il enregistre de façon exclusive entre juillet 1962 et mars 1966. La première caractéristique consiste à multiplier les pupitres : plusieurs bassistes, guitaristes ou percussionnistes jouent ensemble une même note, un même accord ou un même passage pour lui donner une certaine épaisseur. La seconde particularité provient de la disposition des micros dans le studio, ceux-ci étant placés de manière à capter à la fois la sonorité d'un instrument prévu mais aussi les sonorités des instruments voisins. Les prises sont ensuite envoyées vers la chambre d'écho pour être ré-enregistrées en mono par d'autres micros. Il s'agit véritablement de l'aboutissement des techniques de production de la décennie précédente.

The Righteous Brothers, "You've Lost that lovin' Felling"

#### S.I.5 Les groupes vocaux masculins

L'apparition des groupes vocaux féminins n'occulte que partiellement la popularité de leurs homologues masculins incarnés entre autre par les Four Seasons, des Italo américains qui transcendent les classements raciaux et connaissent un énorme succès à partir de 1962 tenant tête à l'émergence des Beatles et des Beach Boys. Mélange d'instruments du rock et d'harmonies à quatre voix, refrains limités à deux mots ou à de courtes phrases, passages en voix de tête pour les passages lyriques, orchestration dramatique, progressions harmoniques archi communes.

The Four Seasons, "16 Candles"

Il s'agit d'une reprise du titre des Crest. Sur un rythme ternaire énoncé en permanence sur la cymbale charleston et une progression harmonique typique du doo-wom, Frankie Valli chante une romance adolescente sur des paroles idiotes qui reflètent l'esprit romantique de l'époque.

#### 5.2 Le surf rock

La musique surf donne l'impression d'une légèreté encore plus insupportable à cause de son investissement total et la promotion d'un mode de vie dominé par l'hédonisme et la légèreté : les textes ne parlent que de filles, de voitures, de soirées et de grosses vague, la seule préoccupation sociale est de savoir quand le drugstore est ouvert.

Igor Stravinsky, "Elegy for JFK"

The Beach Boys, "Fun Fun Fun"

On peut prendre toute la mesure du gouffre abyssal entre culture savante et culture populaire. Pourtant, alors que Stravinsky est revenu à un diatonisme très tendu, les Beach Boys laissent à entendre des sonorités novatrices.

Lorsqu'on évoque la musique surf, deux noms s'imposent : le sud de la Californie et les Beach Boys. En 2005, à l'emplacement de la maison natale des trois frères Wilson, l'État les remercie d'avoir diffusé dans le monde une image de la Californie comme un lieu de soleil, de surf et de romantisme. La musique surf se compose de groupes comme les Ventures, les Surftats, les Astronauts ou les Orbits. Plus que leur appartenance au culte du surf, ces artistes partagent des traits qui se révéleront cruciaux dans les développements futurs du rock : ils jouent une musique instrumentale, n'utilisent que des guitares électriques accompagnées par une batterie et parfois un orgue Hammond, mettent en avant leur virtuosité instrumentale et adoptent un nom qui mettent en avant leur fascination pour les technologies ou l'aventure. Leur approche va devenir rapidement populaire et leur modernité est emballée dans des chorégraphies qui sentent le doo-wop.

Duane Eddy, "Three 30 Blues"

Les Beach Boys réalisent une sorte de syncrétisme entre diverses traditions : les parties vocales empruntent aux doo wop noirs, à des groupes vocaux blancs et aux effets sonores de certains groupes féminins. La partie d'alto est toujours en voix de fausset. Les chœurs s'ajoutent de part et d'autre de cette ligne vocale en évoluant en homorythmie. Les techniques d'enregistrement sont proches de celles du wall of sound. La

### 3. Le bref essor du rock and roll

---

conduite très entraînante est un héritage direct du rock and roll. En vérité, l'originalité de cette musique vient de ce cadre géographique excentré. Les musiciens n'ont pas de style local autre que celui qui est véhiculé par les ondes.

#### The Beach Boys, "Surfin' USA"

Il s'agit d'une adaptation de "Sweet Little Sixteen". L'introduction est suivie par cinq expositions de la paire couplet refrain et d'une partie de seize mesures où le refrain est répété pendant que le volume décroît. Rien de bien original, si ce n'est la construction vocale : la voix principale gonflée est chantée dans le registre médian, le chorus l'accompagne par des interjections à la quinte, puis le soliste répond en voix de tête. L'accompagnement vocal s'arrête, puis le refrain "Surfin' USA" est chanté dans le registre grave.

Par conséquent, au début des années 1960, le rock est remplacé par des ersatz. Ne sont conservées que la forme et la référence au "teen dream" ; tout ce qui le rattachait à la musique noire, à la sensualité ou à la rébellion est soigneusement gommé. Subsiste cependant un courant fécond d'amateurisme qui se nourrissait de l'esprit originel et développait un des aspects les plus intéressants de cette musique : le fait que toute le monde pouvait en jouer avec l'espoir d'une réussite artistique satisfaisante. De nombreux groupes de lycée se mirent ainsi à jouer du rock, mais à défaut de chanteurs ayant le charisme nécessaire, ils se limitèrent aux instrumentaux, pour créer la bande son idéale de leurs parties. Avec les instrumentaux de rock and roll, la guitare finit par détrôner le saxophone et s'imposer comme l'instrument de base des groupes, la formation guitares, basse, batterie devenant exemplaire. En posant des points de repères essentiellement sonores, par l'usage qu'ils firent de l'écho ou de la distorsion, ces groupes défrichèrent une voie qui sera largement exploitée par la suite et contribuèrent à préserver l'esprit du rock, musique jouée avant tout par des enthousiastes.

# Le rock à l'heure anglaise



À l'époque d'Elvis, l'Angleterre n'était qu'un marché régional dans le monde des musiques populaires. Seul Mantovani et son orchestre étaient parvenus à s'imposer aux États-Unis, mais il ne s'agissait pas de rock. La structure du marché n'aide pas au développement d'une scène anglaise : les quatre firmes les plus importantes (EMI, Decca, Philips et Pye) peuvent vivre sans risques en signant des licences avec des firmes américaines pour assurer les sorties anglaises. Les deux radios diffusant sur le territoire national sont contrôlées par le gouvernement (BBC) ou par des sociétés privées (Radio Luxembourg). Outre les habituelles importations de crooners américains, la mode était au jazz traditionnel. Mais ce type de musique ne convenait guère à une jeunesse d'après-guerre en quête d'indépendance et d'identité. La première bonne surprise fut le skiffle dont Lonnie Donegan fut l'instigateur avec son *Rock Island Line* en 1956. Le skiffle est une musique à partir de presque rien, et tout un chacun peut se procurer les ustensiles nécessaires à le pratiquer ; les jeunes anglais se mirent à jouer en groupe, ce qui fut d'une importance capitale pour l'avenir du rock.

C'était par la province que l'Amérique avait connu le rock and roll. C'est aussi par la province que l'Angleterre va découvrir le rock à l'heure anglaise. La transition se fit tout naturellement, notamment quand les artistes américains commencèrent à donner des concerts en Angleterre à la fin des années cinquante et suscitèrent les vocations. Les premiers rockers furent des copies conformes des pionniers, et surtout bien sûr de Presley. Deux étapes marquent l'appropriation par les artistes d'une musique profondément américaine : l'imitation d'abord, souvent stérile, puis l'assimilation de la forme et la création d'un rock spécifiquement anglais. Puis les Beatles débarquent, avec leur accent du Nord et la fraîcheur naïve de leurs chansons. La génération du baby-boom s'enflamme, et des milliers de groupes s'engouffrent dans la brèche.

## I Le contexte historique et social

### 1.1 L'émergence des minorités

Des deux côtés de l'Atlantique, la situation sociale, politique et économique était très différente. Le succès de la British Invasion, du folk rock et de la soul ont cepen-

dant une base commune : saluer ou annoncer l'affirmation et les aspirations de deux minorités, celle des jeunes adultes et celle des Noirs, qui toutes deux ont l'avantage du nombre. Les baby-boomers, qui font basculer l'équilibre démographique, souhaitent de manière plus ou moins virulente remettre en cause les constructions sociales parfois héritées du 19<sup>e</sup> siècle et gagner en autonomie, ce qu'un contexte économique très favorable leur permet.

##### 1.2 Intellectualisation de la musique populaire

Le basculement démographique de l'Occident va avoir pour conséquence de faire naître de nouveaux modes d'écoute au sein de la musique populaire. Destinée à servir de produit pour les classes ouvrières et les adolescents, elle se métamorphose dans certains cas en oeuvres dotées des valeurs intemporelles qu'on réservait jusqu'alors à la musique classique.

Aux États Unis, cette évolution est liée au développement d'un public issu des collèges et des universités. Ceux qui dans les années 1950 auraient préféré le jazz ou la musique classique se tournent vers le folk rock, le blues rock ou vers les répertoires des groupes de garage dont ils louent la crudité et la spontanéité.

En Angleterre, la valorisation du populaire a d'étroits rapports avec l'évolution du système éducatif. Le développement des écoles d'art joue un rôle crucial dans ce processus. C'est la question des relations entre art élitaire et art populaire, entre authenticité et commerce qui est concernée. L'une des manières de résoudre ces tensions consiste à mettre en exergue non pas les oeuvres, mais le caractère et les attitudes marginales des artistes qui les produisent. La posture esthétique détermine ce qui est authentique de ce qui est commercial. L'intérêt pour l'image permet aux stars du rock de pouvoir être vendues en dépit de leurs affirmations d'anti-commercialisme.

##### 1.3 Les radios pirates en Angleterre

En Angleterre, après la Seconde guerre mondiale, la direction de la BBC restructure ses programmes en proposant un modèle tripartite qui est adopté par presque toutes les radios nationales du continent. Il s'agit de proposer à des publics ciblés du divertissement pur (*lowbrow*), des programmes musicaux entrecoupés d'émissions pratiques (*mediumbrow*) et des programmes culturels de haute tenue (*highbrow*). Dans ce canevas strict, la musique pop n'occupe qu'une place très limitée. Les tranches horaires qui lui sont allouées sont minimales et ce qui est diffusé sur antenne ne provient pas de disques mais d'orchestres résidents qui jouent des cover-versions de musique pop ou inspirée de styles latino américains. À une époque où le son et l'engagement des musiciens deviennent des conditions essentielles du succès de la musique pop, cette pratique a quelque chose d'anachronique. Les adolescents veulent des artistes engagés, et non des pastiches.



Ce désintérêt et la minimisation des sous cultures créent une insatisfaction notoire parmi une vaste frange d'adolescents et ouvre la voix aux radios pirates. L'idée de radios pirates à bord de navires battant pavillon panaméen et navigant dans les eaux internationales émerge en Scandinavie (au Danemark avec Radio Mercure, en Suède avec Radio Nord puis en Hollande et Belgique). À partir de 1964, elles gagnent l'Angleterre : Radio Caroline, Radio England, Radio-Canada, Radio 270, Radio 390, etc. Profitant des faiblesses de la législation et de la lenteur avec laquelle la riposte s'organise, les pirates prolifèrent rapidement. Entre 1964 et 1968, vingt-et une stations offshore sont mises en place.

Il serait illusoire de penser que ces radios se créent dans le but de fournir aux adolescents la musique qu'ils ne peuvent entendre sur les chaînes nationales. L'idée est de gagner un maximum d'argent et d'audience grâce à la publicité et à des programmes consensuels tout en investissant un minimum et en évitant de payer les droits d'auteur. Le rock n'est pas réellement concerné, mais les structures sont en place : jusqu'à leur interdiction en 1967, ces radios vont devenir le principal vecteur de diffusion de la contreculture.

### 1.4 Le contexte technologique

La British Invasion contribue à affirmer le fait que la technologie est une des conditions premières de la pratique musicale. Avec l'émergence des groupes iconiques et des personnalités fortes, elle sert à définir le son et joue un rôle de catalyseur dans l'évolution des styles. Dans ce contexte, les instruments sont l'objet de controverses. Ils sont le medium par lequel les musiciens expriment leurs personnalités mais aussi l'étalon qui permet au public d'évaluer l'authenticité d'un instrumentiste. Les Beatles servant de modèle, les instruments qu'ils adoptent contribuent à asseoir la popularité de certaines marques et certains modèles phares, comme la Ludwig Super Classic de Ringo Star.

"Bill Bruford [futur batteur du groupe Yes] avait placé une annonce dans le *Melody Maker*. Moi [Jon Anderson] et Chris Squire lui avons téléphoné et nous lui avons dit : "ainsi tu joues de la batterie". Et il répondit : "oui je suis un bon batteur". La seule façon que nous avions de vérifier si c'était vrai était de lui demander s'il avait une batterie Ludwig. je lui ai donc demandé "est-ce que tu joues sur Ludwig?" Et il me répondit : "bien sûr". Je pense qu'ensuite il a rapidement repeint sa Sonor en noir pour qu'elle ressemble à une Ludwig et lorsqu'il vint à l'audition elle avait effectivement l'air d'une batterie Ludwig".

Parmi les guitares, les Gibson Epiphone et Jumbo deviennent le matériel de référence pour un grand nombre d'aspirants musiciens. Le son de la British Invasion est surtout le son de l'amplificateur Vox AC30 fabriqué par la firme Jennings Musical Instruments dans le Kent. Introduit en 1958, il est utilisé par les Beatles, les Rolling Stones, les Who, les Kinks et les Yardbirds.

## 2 Les Beatles

Liverpool, 1958 : John Lennon, Paul Mc Cartney et Georges Harrison jouent ensemble, soudés par un amour commun du rock and roll des pionniers. Les Quarrymen qu'avait formés Lennon en 1956 deviennent Johnny and the Moondogs, Silverbeatles puis les *Beatles*.

En 1960, embarquement pour Hambourg. C'est dans un bar crasseux que naissent les Beatles : en Allemagne, ils enregistrent un disque en tant qu'accompagnateur de Tony Sheridan. À Liverpool, les fans du groupe le réclament sans cesse à Brian Epstein, gérant d'un magasin de disques, qui devient le manager du groupe. Par son entremise, les Beatles signent en 1962 chez Parlophone, label anglais présent depuis les débuts du rock. Les Beatles changent alors de tenue : les cuirs sont rangés et les costumes apparaissent. Ringo Star arrive en remplacement du premier bassiste, Stucliffe, mort d'une tumeur au cerveau. Le groupe prend sa forme définitive : John Lennon (chant et guitare), Paul Mac Cartney (chant et basse), George Harrison (guitare et chant) et Ringo Star (chant et batterie).

Les Beatles atteignent un succès difficile à concevoir. Tous leurs albums entrent directement à la première place des hit parades dans la plupart des pays occidentaux, même si les titres et les contenus varient en fonction des marchés. Le tempo est démentiel (de l'enregistrement de "Sie liebt dich" au studio d'EMI à Paris à leur participation dans le film *Help!*), mais l'exemple de l'éclosion éphémère du rock and roll est encore dans toutes les mémoires et le groupe travaille avec l'idée qu'il doit exploiter au mieux le bref moment de gloire qui lui est promis.

L'omniprésence du groupe devient vite compliquée à assumer. Le scandale n'est jamais loin, comme lorsque Lennon introduit "Twist and Shout" au Royal Variety Performance en 1963 en déclarant "les gens assis aux places les moins chères peuvent applaudir, quant aux autres vous n'avez qu'à agiter vos bijoux", ou encore que les Beatles "sont plus célèbres que le Christ". Le scandale est total quand en 1966, lors d'une tournée aux Philippines, les Beatles n'assistent pas à une réception organisée par la femme du dictateur Marcos. Très rapidement les Beatles décident d'arrêter la scène, ce qui devient effectif le 29 août 1966 après un concert à San Francisco.

Entre temps, six albums ont été publiés en Angleterre et le style a largement évolué. L'entrée dans la légende commence avec "Love me do" en octobre 1962. "Please Please Me" en 1963 fait mieux, mais ce sont les trois autres singles, trois numéros 1 en Angleterre, sortis la même année qui révèlent les Beatles au mode entier : "From Me to you", "She loves you", "I wanna hold your hand". Les grandes qualités de Lennon et Mc Cartney vont nourrir les cinq premiers albums : *Please Please Me*, *With the Beatles*, *A Hard Day's night*, *Beatles for sale*, *Help*, autant de témoignages de la meilleure évolution possible du rock. Fin 1965 sort *Rubber Soul* qui marque le début d'une autre aventure musicale. Ce n'est pas une rupture, mais un discret changement de cap : sitar, texte surréaliste ("Norwegian Wood") et inspiration plus adulte ("Nowhere man").

### The Beatles, "Yesterday"

Ce texte nostalgique est l'un des fondements de la ballade occidentale. La présence d'un quatuor à cordes témoigne d'une aspiration naissante à une condition d'art savant en même temps qu'il ancre la musique dans une longue tradition européenne. La guitare acoustique délivre un sentiment folk, plus populaire, plus universel et compense l'élitisme du quatuor. Ces éléments contribuent à créer d'une manière difficile le sentiment de perte. C'est cette synthèse intelligente de différentes références culturelles centrales de l'histoire de la musique renouvelée en fonction des chansons qui expliquent une part de leur succès hors norme.

La troisième période est celle des mutations : des rockers en artistes, du simple en complexe de l'unité en une somme d'individualités. De nouvelles préoccupations apparaissent : méditation transcendente, prose de conscience de la réalité sociale. En 1966 c'est *Revolver*, le premier album des temps nouveaux (belle réussite de *Got to get you into my life*). Les Beatles cessent de marcher en terrain balisé, à leurs risques et périls. En 1967 sort *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. En tant qu'événement c'est un sommet. Musicalement, son côté avant-gardiste n'est guère séduisant : c'est un album boursoufflé et prétentieux avec ses textes décrochés de la réalité. Le groupe se fragmente et la trace en est le double album *The Beatles* de 1968. Exploration de tous les possibles du rock, il est inégal (splendide "Yer Blues" ou anecdotique "Revolution 9"). Après avoir fondé leur propre compagnie de disques, Apple, ils s'enfoncent dans les problèmes de business et d'ego. Les rapports entre les membres du groupe se dégradent : *Abbey Road* montre plus une association qu'un groupe, en dépit de l'excellent *Come Together*. Le dernier album du groupe *Let it be*, est un échec. Le groupe se sépare.

Les Beatles prennent leurs racines dans l'univers du rock et des teddy boys, jeunes issus des milieux les plus défavorisés, laissés pour compte de la reconstruction qui adoptent les vestes de style édouardien descendant jusqu'aux genoux et terrifient les autorités et le Parlement. Les Beatles continuèrent naturellement la route qu'avaient tracée les pionniers et l'adaptèrent à leur réalité britannique. Avec eux, le centre de gravité du rock bascula. Tout d'abord, c'est avec eux que se crée le phénomène du "groupe", alors qu'auparavant les individualités dominaient : les Beatles étaient plus qu'une somme de talents, ils vérifiaient les premiers qu'existait une alchimie particulière née d'une communauté de faiblesses et de désirs. De plus, les Beatles instaurèrent une approche occidentale d'un héritage mélodique spécifiquement nord-américain. Dans leur sillage, les groupes se dégagent peu à peu du système pentatonique du blues qui dominait l'ensemble de la production américaine de qualité depuis 1950. Les Beatles proposent une nouvelle version du rock, en chantant avec un accent anglais et en ne faisant plus semblant d'être américains. Avec les Beatles, le rock se fonde dans la durée et tend à absorber le plus d'influences possibles, testant sa capacité à étendre les principes de son esthétique sans se dénaturer. Ce faisant, ils rendent lisibles pour les Américains le mythe que ces derniers avaient délaissé. Le paradoxe fut que les groupes anglais provoquèrent à partir de 1965 un retour au rock, un regain

#### 4. Le rock à l'heure anglaise

---

d'intérêt pour une forme négligée depuis quelques années.

Une autre conséquence du rapide succès des Beatles se manifeste par l'accroissement du catalogue des firmes de disques. Brian Epstein est aux premières loges : il engage Gerry and the Pacemakers. C'est le début d'un "son de Liverpool" ou "Mersey sound", dont Billy Kramer and the Dakotas, les Searchers et les Swinging Blue Jeans sont les représentants. Malgré d'importants succès des deux côtés de l'Atlantique, seuls les Beatles franchiront le milieu de la décennie avec succès.

Gerry and The Pacemakers, "You'll Never Walk Alone"

La carrière des Hollies est emblématique de tout le mouvement qui naît en Angleterre dans le sillage de Beatles. Le groupe se forme en 1962 et connaît un grand succès dans les années 1960 avec des singles comme "I'm Alive", "Bus Stop", "Look Through Any Window" ou "Stop Stop Stop". Il constitue le troisième plus gros vendeur pour cette décennie derrière les Rolling Stones et les Beatles.

The Hollies, "Stop Stop Stop"

La frénésie avec laquelle promoteurs et firmes de disques tentent de dénicher le moindre talent ne touche pas que Liverpool. Les origines géographiques deviennent garantes d'une singularité stylistique. Manchester, Newcastle et Londres proposent leurs propres scènes, même si dans les faits les Beatles monopolisent tout.

### 3 Le retour aux sources

Tous les adolescents anglais ne succombent pas aux charmes de la même sirène américaine : une partie d'entre eux se passionne pour les racines noires du rock and roll (blues et rhythm and blues), dont la découverte est permise à la fois par les disques et les concerts des bluesmen en Angleterre (Leadbelly, Josh White et Big Bill Broonzy par exemple dans les années 1950). Certains des spectateurs et des auditeurs blancs se regroupent autour d'Alexis Korner, un guitariste né en France et doté d'une solide expérience dans le jazz et le skittle. En 1961 il fonde son propre groupe, le Blues Incorporated et signe de la foulée un contrat à long terme pour se produire dans le Ealing Club à Londres qui va devenir un lieu culte. Ce groupe à géométrie variable accueillera Pentangle, Free et Led Zep entre autres dans les années 1960.

Ces musiques apparaissent comme une option possible pour les jeunes musiciens en quête d'une forme qui ne soit ni le rock and roll ni le British beat. Issus plus des classes moyennes que vraiment populaires, ces musiciens trouvaient dans ces musiques non seulement une musique, mais toute une culture, qu'ils développaient avec soin,

tel Jagger se faisant envoyer par correspondance les disques Chess. Cet émerveillement devant la fécondité et la puissance du blues produisit la première vague de blues britannique, celle du début des années 1960, qui trouve ses meilleurs représentants dans des groupes comme les Rolling Stones, les Animals, les Them et les Yardbirds.

### 3.1 Les Rolling Stones

Parmi les spectateurs figure un jeune adepte de jazz et de blues nommé Brian Jones. Groupe composé de Mick Jagger (chant), Keith Richard (guitare), Brian Jones (guitare), Bill Wyman et Charlie Watts (batterie). Une série de concerts au Crawdaddy Club de Richmond attire le manager Andrew Loog Oldham qui les prend en main et les fait signer chez Decca. Oldham va encourager le groupe à se laisser aller à son penchant naturel pour la provocation. Les Rolling Stones apparaissent ainsi comme l'extrême-gauche du rock and roll. Jusqu'en 1965 ils vont rendre hommage au rhythm and blues, à Chuck Berry, au blues et au rock and roll, ce qui confèrera ce statut d'héritiers iconoclastes fécondant les premiers albums du groupe, dont *The Rolling Stones* en 1964, premier disque de rock où le groupe a l'air agressif et non séducteur, et *Out of our heads*.

À partir de "The Last Time" et surtout "Satisfaction", en 1965, le groupe n'a plus besoin de fonder son propos sur du matériel emprunté et il prend même ses distances avec ses sources. Le groupe joue de plus en plus dur ("She said yeah"). L'ironie devient l'arme fatale de Mick Jagger.

*Aftermath* précise les angles : les Stones ne chantent par l'amour, si ce n'est ironiquement, mais exposent indécemment au monde leur liberté, comme une tentation permanente pour une génération et raillent ceux qui ne peuvent pas frayer avec elle. Dans le même temps, Brian Jones s'écarte du groupe et se détruit progressivement. Après deux albums où ils s'éloignent de leurs racines pour sacrifier à l'air du temps (*Between the Buttons* et *Their Satanic Majesties Requiess*), les Stones reviennent marquer la fin de la décennie avec l'impeccable suite : *Beggars Banquet*, *Let it Bleed*, *Get Yer Ya Yas Out* (live), *Sticky Fingers* et *Exile on main street*.

La réputation du groupe est alors la plus sulfureuse possible, la violence n'est plus feinte et le groupe est dépassé par les événements. Cela n'empêche pas le groupe de continuer, mais les chansons très violentes comme "Sympathy for the devil" appartiennent à une ère révolue. Les Stones reviennent à un amour sans partage de la musique et cessent de jouer avec le feu, en témoigne "It's only Rock'n'roll".

L'apport des Stones au rock est immense. Jusqu'à l'avènement du punk en 1977 les Stones représentent le foyer d'une véritable folie rock. Contrairement au Who et aux Kinks, les Rolling Stones rejettent leurs racines anglaises. À la différence des Beatles, ils cultivèrent systématiquement la part noire du rock, dans tous les sens du terme. Ils surent exploiter toute la richesse du blues et donnèrent à l'exemple presleyien une suite logique, plus poussée, plus durable.

Surtout, les Stones réinstallent le rock dans sa dimension sensuelle héritée du blues (cf. Beatles "I wanna hold your hand", Stones "I'm a Kingbee"). Les Stones n'adoptent pas l'attitude étonnée d'Elvis face au sexe, ils seront sciemment provocateurs et imposeront à la censure de réagir : les Stones vont se démarquer des autres groupes de blues et gagner leur statut de plus grand groupe de rock en devenant des majestés sataniques, celles de la marge et de l'interdit. Tout d'abord, ils privilégient les contre valeurs, les sujets scabreux, ils convoquent dans leurs chansons drogues, perversions sexuelles et maniaques en tous genres : "Let it bleed" ou "Sympathy" est un bon exemple de cette allégeance au chaos, au grand désordre. Ils ne sont pas pour autant porteur d'un message révolutionnaire, et il s'agit plus d'une exposition en clair d'un des fantasmes fondateurs du rock, celui de la négation de toute forme d'ordre. De plus, Jagger est le champion de l'ironie et de la dérobade et ne se fera jamais enfermer dans un discours quelconque. En cela il reste l'éternel adolescent dont la moue de dédain devant toute demande apparaît comme un signe pour toute une génération, contre l'engrenage de la normalisation.

### 3.2 DANS LA lignée des Stones

Le succès rapide des Stones va dynamiser tout un courant anglais dont font partie entre autres les Bluesbreakers, les Yardbirds, les Pretty Things, les Animals, Manfred Mann et Them.

Les Bluesbreakers sont une vraie formation de blues blanc dans laquelle on retrouve toutes les caractéristiques du blues urbain électrique américain : forme de douze mesures, vocabulaire harmonique, les modes mélodiques et même le style vocal hurlé. L'album *Bluesbreakers with Eric Clapton*, qui intègre des titres vieux de plusieurs décennies, est à l'origine d'une véritable démarche historiciste au sein du rock : en se détournant d'un passé proche et en fustigeant l'indifférence des musiciens à l'égard des origines de leur répertoire, ils continuent à établir une scission entre deux visions des musiques populaire, l'une frivole et superficielle, l'autre consciente et engagée. Les Bluesbreakers constituèrent une sorte d'école dans laquelle de jeunes amateurs de blues purent faire leurs classes et s'imposer dans des groupes à la notoriété plus grande. C'est ainsi qu'Eric Clapton intègre les Yardbirds, puis forme Cream avec Ginger Baker et Graham Bond qui avait fait partie du Blues Incorporated. Après le départ de Clapton Jeff Beck va orienter le groupe vers davantage d'expérimentation. Il passe les derniers dix-huit mois avec Jimmy Page qui s'imposera comme seul soliste à la fin de l'année 1966 et transformera le groupe en New Yardbirds puis en Led Zeppelin.

Bluesbreakers with Eric Clapton, "All your love"

Avec leur blues rock sans compromissions, ces groupes ne trustent par les hit pa-



rades. Les Animals en revanche, avec un répertoire un peu plus policé, connaissent une réelle notoriété avec notamment "The House of the Rising sun" (1964).

The Animals, "The House of the Rising Sun"

Them est le groupe de George Ivan Morrison. Les deux titres à grand succès, "Baby Please don't go" et "Gloria", forment la quintessence des répertoires de cette généalogie. "C'était si bon et si pur que s'il n'existait que ce disque, le rock and roll serait quand même une réalité" (Paul Williams).

Them, "Gloria"

Manfred Mann connaît quant à lui une impressionnante suite de succès en grande partie par le biais de reprises comme "The Mighty Quinn" (n°1 en 1967). À côté des traditionnels emprunts au rhythm and blues américain, le groupe se tourne aussi vers le folk rock et vers une forme de jazz qui allait devenir le jazz rock.

Manfred Mann, "The Mighty Quinn"

## 4 Les Mods

Les Mods, ce sont les modernes, ou plutôt les modernistes qui s'opposent aux traditionalistes. Lorsque le terme apparaît à la fin des années 1950, ce terme s'applique au jazz (amateurs de bop ou hard bop contre amateurs du style Nouvelle Orléans et swing). Avec l'émergence du rock, cette opposition va se cristalliser sur d'autres genres : celui des amateurs de rhythm and blues, de soul et de musique jamaïcaine, et celui des amateurs de rock and roll américain.

Avant d'être une musique, le mouvement Mods est d'abord un style de vie. *Absolute Beginners* de Colin MacInnes (1959) est son ouvrage de référence. Les mods ont leurs codes vestimentaires, capillaires, visuels, leurs drogues et leurs groupes cultes. Cette élite à la mode est bourgeoise alors que les amateurs de rock sont issus de la classe ouvrière, snob et arty. L'opposition entre rockers et Mods dégénère en bataille rangée très médiatisée par la presse. Ils fondent la Generation X définie comme "les jeunes qui couchent avant la mariée, ne croient pas en dieu, n'aiment pas la reine et ne respectent pas leurs parents".

### 4.1 Les Who

Dans les controverses morales, les *Who* ne vont pas calmer les débats. À la différence des Beatles, les *Who* n'étaient pas présentables. Le groupe s'était créé à Londres en 1964. Dans sa forme la plus connue et la plus durable, il est composé de Roger Daltrey (chant), Pete Townshend (guitare), John Entwistle (basse) et de Keith Moon (batterie). Pratiquant au départ un rock and roll explosif, désigné sous le terme de "maximum rhythm and blues" et précurseur des mouvements hard-rock et punk-rock, le groupe connut de nombreux autres styles conformément à l'air du temps : concept album (*The Who Sell Out*), psychédélique aux paroles décalées (*While He's Away*), opéra rock (*Tommy*), boucles de synthétiseurs (*Who's Next*). Durant les douze premières années de leur carrière discographique (1965-1978), ils ont publié neuf albums et près d'une quinzaine de singles originaux. La grande caractéristique des *Who* est la destruction de matériel, justifiée comme une posture d'art autodestructif : le concert était la sonorisation d'une théorie esthétique. Pete Townshend a détruit plus de trois mille guitares.

#### The Who, "My Generation"

Les *Who* s'imposent avec fracas en 1965 avec "My Generation", hymne qui contribue à définir le message de frustration adolescente, de défi et de rébellion sans lendemain du rock. Les *Who* s'y prennent plusieurs fois pour enregistrer. Après deux séances infructueuses et la recherche d'un son d'une puissance maximale, ils décident de réarranger la chanson avec les célèbres passages de la basse d'Entwistle (effet bombe). Pour obtenir le son nécessaire, Entwistle acquiert une basse Danelectro, rendu célèbre par les Ventures, la seule qui soit équipée de cordes suffisamment souples pour l'effet twang recherché. A la troisième séance, il casse toutes les cordes, trop fines, mais ne peut les remplacer. Il doit acheter une deuxième basse pour s'en procurer puis casse à nouveau les cordes et se résout à en acquérir une troisième, dont le son sera immortalisé lors de la cinquième et dernière séance le 13 octobre 1965 au studio Pye. Le bégaiement forcé de Daltrey fait sensation. Ce morceau qui s'achève en chaos total devient l'hymne de la révolte de la jeunesse qui gronde dans le monde occidental.

"My Generation" devient l'hymne et le cri des guerres des Mods. Ses paroles sont la verbalisation de l'absolue révolte que génère pour les Mods toute forme d'altérité. Elles contribuent à dessiner leur image rebelle tout autant que leurs postures scéniques et la simplicité directe des compositions. C'est une économie de moyens impressionnante : trois accords, une construction fonctionnant sur la technique de l'appel et réponse et une mélodie vocale pentatonique. Le tout cadré dans des métriques rigides avec des changements d'accords à chaque mesure et un martèlement systématique de tous les temps.

### 4.2 Les Kinks

L'autre groupe phare des Mods est les Kinks, groupe anglais formé en 1964 à Muswell Hill (nord de Londres) par les frères Ray (chant et guitare rythmique) et Dave Davies (guitare lead, chant). La musique des Kinks puise ses influences dans divers genres, parmi lesquels le rhythm and blues, le music hall britannique, la musique folk et la country.



## The Kinks, "You Really Got Me"

Les Kinks connaissent leur premier succès d'envergure avec leur troisième single, "You Really Got Me" (1964), chanson écrite par Ray Davies qui devient un tube international, n° 1 au Royaume-Uni et dans le Top 10 aux États-Unis. La chanson relève du rhythm and blues avec hypermètres constitués d'appel et de réponse et interprétation vocale très sombre. Le timbre de guitare fut un choc pour beaucoup d'auditeurs. Dave Davies avait incisé la membrane du baffle de son ampli et à fort volume cela créait un son complètement saturé. Une grande simplicité harmonique découlait des deux accords du riff (fa M et sol M) : la tierce était exclue, seules étaient jouées la tonique et la quinte. Les power chords deviendront la signature de genres comme le hard rock et le heavy metal. En 1965 lors d'un concert à Cardiff, le changeur et le batteur Mick Avory en viennent aux mains. La Fédération américaine des musiciens intervient et le groupe est interdit de scène aux États-Unis pour quatre ans, sous prétexte que de stimuli sonores néfastes peuvent être à l'origine de comportements violents.

Les Kinks durent dont les chantres du quotidien et ils inaugurèrent cet angle particulier au rock anglais : le commentaire de la réalité sociale, thématique qui était en général propre aux musiques fortement enracinées dans la communauté, comme l'était la country. Le rock joua ce rôle et montra qu'il était l'expression des émotions et des points de vue d'une communauté.

## The Kinks, "Waterloo Sunset"

*Waterloo Sunset* (1967) est la pièce maîtresse de l'album *Something Else by the Kinks*. Elle reflète une profonde mélancolie littéraire et un sens aigu de la mélodie. Raymond Davies cherchait à l'origine une chanson dont la description du paysage reflétait sa pensée. La chanson s'ouvre sur une mélodie de basse pour atteindre des harmonies vocales soignées. L'ensemble décrit de façon très recherchée comment la vision de gens pressés, d'une rivière sale renforce chez le narrateur un sentiment d'individualité : il est en décalage avec ces gens fous, cette ville atroce, de fait il est seul, il est au paradis. La partie musicale est sérieuse, soutenue : la basse de Peter Quaife et la lead guitar de Dave Davies sont présentes sans écraser le chant. Sortie en single en mai 1967, elle atteint directement la seconde place des "charts" (classements) britanniques. Elle a été notamment ré-enregistrée en 2003 par David Bowie.

## 5 Les réponses AMÉRICAINES

Ces distinctions entre les divers courants du rock britannique sont confortables mais factices. À l'époque, cette distinction n'est pas généralisée. En Europe et en Amérique ces groupes sont présentés comme faisant partie d'une même entité : le British Beat. Cela ne signifie pas que les fans ne font pas de distinction, mais que le British Beat relève d'une perception plus générale dans laquelle les coupes de cheveux, les vêtements et les comportements ont autant d'importance que la musique. Le marché national anglais est conquis quelques mois après les premiers succès des Beatles. Le 14 mars 1964 pour la première fois dans l'histoire des classements anglais aucun disque américain ne figure dans le top 10. Neuf artistes sont du cru et ils sont complétés par un groupe irlandais, les Bachelor. Le marché international ne résistera guère plus longtemps. Lorsque les Beatles débarquent aux États-Unis, ils ouvrent une voie royale à leurs compatriotes.

#### 4. Le rock à l'heure anglaise

---

Les adolescents américains avaient recueilli la musique anglaise avec une bienveillance hors normes sans pour autant faire fi des productions nationales. Après le raz de marée Beatles du printemps 1964, les groupes anglais vont côtoyer dans les hit parades les styles préexistants : la musique surf, la soul ou les productions typées du Brill Building. La réaction des firmes de disque sera moins rapide que celle des fans. Comment imposer une alternative musicale américaine aux Beatles ? Leurs initiatives passent par une modification de leurs modes opératoires : l'industrie musicale combine alors ses forces à celles de la télévision et de la presse pour promouvoir des groupes qui semblent avoir le profil de nouveaux Beatles.

Paul Revere and The Raiders, "Kinks"

The Monkeys, "I WANNA be free"

#### Permanences stylistiques : musique surf

Le débarquement britannique n'empêche pas les Beach Boys de continuer à glaner des succès avec "I Get around Help me Rhonda", "California Girls" et "Barbara Ann".

L'album *Rubber Soul* des Beatles : "devint immédiatement un défi pour moi. Je découvris que chaque titre était à la fois stimulant et artistiquement très intéressant. En janvier je commençais à faire les parties instrumentales de l'album et je fis de chacune une expérience sonore originale. J'étais obsédé par la manière avec laquelle il convenait de transcrire ce que j'éprouvais. Ceci, pensais-je pourrait être un nouveau genre de musique sentimentale sophistiquée. Je ressentais nettement le besoin de me mesurer aux Beatles" (Brian Wilson).

The Beach Boys, "Sloop John B"

Les timbres se diversifient : instruments associés à la musique classique, approche instrumentale plus contemporaine, utilisation du theremin comme dans "Good Vibrations", traitement harmonique novateur (abondance de septièmes, approche contrapuntique, approche madrigalesque comme dans "Sloop John B"). Ces multiples nouveautés ne valent à l'album *Pet Sounds* qu'un succès relatif, mais les nouveaux standards de composition et de production que développent Brian Wilson en font l'un des disques les plus importants de la décennie ; il incite les Beatles à poursuivre cette route et à la concrétiser dans un autre jalon, qui aboutira à *Sgt. Pepper's Lonely*.

## 5.2 Garage bands

Entre les artistes américains qui poursuivent leur chemin sans trop se préoccuper de l'invasion britannique et ceux qui tentent de proposer une réponse originale, il reste un large espace pour ceux qui adhèrent à l'esthétique des groupes anglais. Quelques mois après l'atterrissage des Beatles et des Stones, des dizaines de groupe possédant comme toute compétence leur enthousiasme voient le jour. Ils jouent sur du matériel bon marché, répètent dans leur garage et enregistre avec un équipement limité. Ils n'ont même pas de dénomination propre. En 1972, le guitariste Lenny Kaye édite une compilation, *Nuggets*, où il rappelle que le nom qui a été non-officiellement utilisé pour désigner ces groupes, "punk rock", semble particulièrement approprié dans ce cas, car s'il n'exemplifie qu'une chose, c'est le plaisir furieux que naît de comportements scéniques outrageux, de l'acharnement à faire des doigts d'honneur et de la détermination que l'on ne trouve que dans le meilleur du rock and roll. C'est lors que l'apparition du mouvement punk anglais au milieu des années 1970 que l'appellation garage bands s'impose pour désigner les groupes de la décennie précédente. Les Electric Prunes, les Vagrants, les Seeds, ou les Magic Mushroom appartiennent à ce mouvement.

### The Kingsmen, "Louie Louie"

La chanson Louie Louie des Kingsmen illustre bien ce phénomène. Enregistré en 1963, le titre s'était imposé à la deuxième place du hit parade pop au moment où les Beatles commençaient à faire parler d'eux. La chanson, empruntée à Richard Berry, avait déjà fait l'objet d'un enregistrement en 1956. Le titre comprend tous les traits du genre garage : simplicité, son brut et approximatif, maîtrise instrumentale et technologie rudimentaire. Si les paroles causent un mini scandale, le titre reste à la deuxième place du *Billboard* pendant six semaines.



# Protest Song



La chanson contestataire dans l'Amérique des sixties s'épanouit en trois grandes phases. La première (1961-1964) s'élabore sur fond de lutte pour les droits civiques : elle voit triompher Dylan et le protest song traditionnel, tout en portant en germe, à travers l'arrivée de Beatles, la révolution musicale qui s'annonce. La deuxième (1965-1967) est celle d'une quadruple électrochoc : naissance du folk-rock, guerre du Viet Nam, radicalisation noire et contre culture. La troisième (1968-1972), marquée par la violence et le durcissement artistique et politique, est aussi celle du reflux et du déclin progressif du protest song qui se fondera dans une rock music à la fois omnipotente et docile.

## 1 Le folk revival (1961-1964)

En 1954, l'International Folk Music Council décrète que son objet d'étude était le "produit d'une tradition musicale qui avait évolué au cours d'un processus de transmission orale". Dans cette acception, une chanson folk est donc la musique qui se transmet de génération en génération en diluant progressivement ses origines et le nom de ses auteurs. Or le folk, lorsqu'il revient au goût du jour à la fin des années 1950, est à la fois une revivification d'une pratique séculaire, mais également un détournement du sens originel du terme, puisque les nouvelles chansons folk composées à l'époque, même si elle évoquent les musiques traditionnelles, sont localisées, attribuées et datées. Aux États Unis, les ballades des Appalaches constituent l'une des principales sources de ce renouveau. Elles donnent au folk un cadre instrumental, celui du chanteur accompagné ou s'accompagnant à la guitare et un cadre littéraire, des paroles évoquant soit les réalités de la vie quotidienne soit des phénomènes qui affectent la vie des gens (guerre, mouvement ouvrier).

Si on compare ces textes aux paroles de la musique pop et à celles du rock and roll, le folk est une musique sérieuse qui va intéresser davantage les jeunes adultes éduqués d'origine urbaine que les membres des classes ouvrières rurales dont il est censé être issu. Pour ce nouveau public, l'un des premiers attraits est son aura d'authenticité. C'est une musique de gens ordinaires destinée à des gens ordinaires. Alors que la musique classique incarne une tendance aristocratique et que la pop est méprisée pour

son approche oligarchique, le folk sera investi d'un sens démocratique. Les artistes ne sont pas supérieurs au public, la virtuosité, les pratiques scéniques et le mercantilisme y sont indésirables. Seule compte une expression musicale directe, simple et sans prétention. Pour une partie des auditeurs en âge d'entamer des études supérieures, le folk devient un moyen de s'interroger sur le monde et de rompre avec les certitudes de la classe moyenne.

Cette reconstruction relève d'un idéal. Bob Dylan prétend que ces chansons à thème n'étaient pas des chansons engagées. La plupart des textes lui donnent raison : les évocations socio-politiques sont rares et peu explicites. Le fait d'évoquer des thèmes de prédilection de la gauche peut avoir une réputation nuisible de communiste. Les Weavers, actifs entre 1949 et 1963 sont placés sur une liste noire pour subversion. Les Blancs ne sont pas les seuls touchés : le Scott's TV Show, l'une des rares émissions télévisées à accueillir les artistes noirs, se verra privée de ses sponsors et périlitera.

The RAUNCH HANDS, "The Old HUAC"

### 1.1 Le contexte socio-historique

On ne peut comprendre le "folk revival" qu'en le mettant en perspective avec les années 1950. L'Amérique, sortie victorieuse de la guerre, a pris conscience de sa puissance militaire, économique et politique. C'est une société complexe, traversée par des tensions et des tendances lourdes. La société américaine des fifties est aussi l'héritière du New Deal des années 1930, puis des années de la guerre et du boum économique qui a suivi, années qui ont fait émerger une classe moyenne qui tire parti d'une opulence encre inconnue. Mais l'Amérique est aussi une société dure : les guerres mondiales, la dépression de 1929, les catastrophes naturelles comme le Great Dust Bowl ont marqué une partie de sa population.

À cette consommation boulimique il faut un cadre sonore cohérent : ce sera le rock and roll, qui va s'éteindre dès la fin des années 1950. Le déclin du rock and roll et la médiocrité de ce qui lui succède vont créer la fenêtre historique dans laquelle Dylan et les autres parviendront à se glisser en apportant au folk une résonance nouvelle. À leur façon, les icônes du rock réalisaient les rêves immatures de leur public adolescent. Ils disparaissent un à un mais cet effacement éphémère n'affaiblit pas durablement le rock. La déferlante Beatles fera ressurgir l'énergie brute de cette musique. Le rock and roll a préparé le terrain en inscrivant dans les gènes d'une génération deux marqueurs clefs : la contestation, et la prise de conscience du paradoxe majeur qu'est la place des Noirs et de certaines minorités dans une société soi-disant idéale.

Or la génération du baby boom est très une force de frappe dont personne n'a vraiment évalué l'ampleur. La moyenne d'âge du pays est de 32 ans. Ces jeunes étudiants accèdent au savoir et commencent à rejeter en bloc les principes de leurs aînés. Ils ne

veulent pas se satisfaire de la consommation comme cœur de l'identité nationale et découvrent une réalité, celle de la position des Noirs exclus d'une société bien pensante par une ségrégation de fait. Il faut que les Etats-Unis traitent la menace extérieure du communisme qui gagne du terrain en Asie et le problème intérieur des droits civiques. C'est sur ces deux thèmes que la gauche américaine trouve une seconde jeunesse.

## 1.2 Dylan arrive au village

"On voyait des joueurs de banjo qui venaient même du New Jersey, avec des violoneux, des guitaristes et des fans de Woody Guthrie, quand ce n'était pas Woody lui-même" (Mary chanteuse de Peter, Paul and Mary).

Le revival folk est intimement lié à un lieu, Greenwich Village, un quartier qui se situe au sud de l'île de Manhattan accroché à Washington Square, îlot de verdure mythique. Le square est par excellence le lieu de rendez-vous des folkknicks comme on appelle ces passionnés de musique traditionnelle, qui ont investi le quartier déserté par les beatniks, qui n'aiment pas du tout les folks. Le Village attire intellectuels, artistes, musiciens, jazzmen, socialistes, radicaux, étudiants, poètes et artistes.

Paul Simon, Bleeker Street

Dès 1961 on compte au Village une cinquantaine de lieux phare. Le Café Wha? est l'un d'entre eux. Dylan y commence en interprétant Woody Guthrie et cinq années plus tard le bassiste de Animals, Chas Chandler, y découvrira un jeune guitariste noir et s'y consacrera, Jimmy Hendrix.

C'est en allant et venant de café en café, de maison en maison que Dylan va construire son image initiale et devenir l'étoile du folk revival, un mouvement qui prend une ampleur nationale alors que le rock and roll marque le pas et qu'une jeunesse nouvelle, urbaine, étudiante, recherche dans la musique traditionnelle des États-Unis une réponse à sa quête d'authenticité. Très vite, il capte l'enthousiasme de son audience par son charme, son esprit et son charisme. Il est toujours décrit comme une éponge qui absorbe tout ce qui passe à sa portée. Sa notoriété commence en 1961, lorsque Robert Shelton, du *New York Times*, le voit pour la première fois sur scène et publie dans la foulée un article élogieux qui permet au patron de Columbia Records, John Hammond, de lui proposer de produire son premier LP.

Bob Dylan, "Blowing in the wind"

Un lundi d'avril 1962, au Flat Black Pussycat, Dylan écrit les couplets d'une chanson qui lui résiste un peu. Il se rend ensuite chez Gerde's Folk City. A l'entracte, les artistes descendent dans la cave boire une bière. Dylan joue sa dernière chanson. Turner, stupéfait, déclare "Mesdames et messieurs, j'aimerais vous chanter maintenant une chanson de l'un de nos meilleurs auteurs compositeurs. L'encre n'est même pas sèche et voilà

à quoi ça ressemble". La chanson s'appelle "Blowing in the wind" et le triomphe est total. La chanson est inspirée des esclaves noirs réfugiés au Canada, No More Auction Block. L'emprunt n'a rien de scandaleux : c'est l'habitude de l'époque de réinterpréter. Le texte, parce qu'il est ordonné à l'ouverture des questions, parce qu'il donne à rêver, parce qu'il se prête à une double lecture autour du thème des droits civiques, va capter le coeur du public jeune qui veut une signature à sa révolte.

Les New World Singers sont les premiers à enregistrer *Blowin' in the wind*, qui paraît dans la revue *Broadside* dès le mois de mai. Le titre enregistré par Dylan en juillet ne sortira que plusieurs mois plus tard sur le LP *The Freewheelin' Bob Dylan*.

À l'été 1963, Peter, Paul and Mary font de la chanson un triomphe mondial. Le titre se vend à 320 000 exemplaires dans les huit semaines suivant sa sortie et atteint la deuxième position dans les charts. Deux millions de copies sont vendues dans le monde entier. Colombia réagit au mois d'août en sortant la version de Dylan, mais le disque n'entre pas dans les classements. Il sera ensuite repris par des dizaines d'interprètes, de Joan Baez à Elvis Presley en passant par Stevie Wonder. À travers leur succès, Dylan accède à une immense notoriété. Il va devenir le porte drapeau de la génération montante, le chef de file de la révolution culturelle qui s'amorce et prend forme. Bien plus tard, il dira avoir tiré son succès de ce paradoxe, avoir adopté le folk tout en conservant une rock'n'roll attitude.

### 1.3 Les pères de la contestation

"Les valeurs des artistes du folk sont issues de la gauche. Pas de centre, pas de la droite. Et quand ces gens sont devenus célèbres ils n'ont pas changé. Les premiers chanteurs folks chantaient les ouvriers, les changements sociaux et leurs préoccupations pour le monde" (Charles Rotschild, animateur du *Gerde's Folk City*).

À chaque fois que le pays fait un virage vers la gauche, la musique folk vient au premier plan, qu'il s'agisse des droits civiques, du pacifisme antinucléaire, de l'opposition à la guerre du Viêt-Nam et plus tard de l'écologie, des famines ou de la pauvreté. Rien n'illustre mieux que la relation entre la gauche et le folk que *Broadside Magazine*, créé début 1962, et qui va jusqu'en 1988 offrir aux jeunes talents engagés une tribune à la communauté des amateurs de folk. Il s'agit de feuilles distribuées sous le manteau. À Greenwich nouvelle gauche américaine et folk revival sont donc indissociables. La résurgence de la chanson traditionnelle trouve un écho immédiat au sein d'une nouvelle génération radicale qui se cherche et voit dans le folk une réponse identitaire authentique qui la séduit. Il y a dans ce retour aux sources musicales une image de pureté rousseauiste : il y a aussi le fait que les instruments du folk coûtent moins cher que les instruments d'une formation électrique et ne nécessitent pas une culture et une technique musicale académiques.

#### 1.3.1 Joe Hill, figure emblématique de la gauche révolutionnaire

La figure emblématique de la gauche révolutionnaire traditionnelle est Joe Hill. L'une de ces chansons prend pour thème Casey Jones, ce cheminot travailleur martyr mythique du rail américain qui préfère mourir plutôt que d'abandonner sa locomotive. On retrouve Casey Jones chez Joan Baez, Pete Seeger, Phil Ochs et même chez le Grateful Dead. Joe Hill est aussi le premier à prendre en considération le rôle des



femmes dans les luttes sociales et dans la société en général, devançant d'un demi siècle les mouvements féministes qui verront le jour au cours des années 1950. La vie de Joe Hill bascule le 10 janvier 1914. Exécuté en 1915 pour une hypothétique meurtre. Remet ses dernières volontés sous forme d'un poème *Petit livre des chansons de l'IWW*.

Pete Seeger, Casey Jones

### 1.3.2 Woodie Guthrie

"Si Seeger avait une inscription sur sa guitare ce ne serait pas "cette machine tue les fascistes" mais "cette machine encercle les fascistes et les persuade de déposer leurs armes" (Oscar Brand)".

Les chansons ouvrières, des luttes sociales et de la misère des travailleurs ne vont pas mourir avec Joe Hill. Woodie Guthrie, à la fois légataire du chant prolétarien et référence du futur folk revival, va les incarner et les faire revivre. Woodie Guthrie (1912-1966) est originaire de l'Oklahoma, qu'il quitte à 19 ans pour le Texas. Là-bas, il gagne sa vie en tant que musicien de rue et donne occasionnellement des petits concerts. Il commence à écrire ses propres chansons à partir de 1932. Trois ans plus tard, la région est ravagée par des vents de poussières violents et dévastateurs, le Dust Bowl. Ces événements lui inspireront d'ailleurs la chanson "So Long It's Been Good to Know Yuh". En 1937, Woody émigre en Californie. Ému et choqué par les mauvaises conditions de vie des émigrants, il commence à écrire des chansons sur ce thème ("Do Re Mi", "Oklahoma Hills", "Philadelphia Lawyer") et s'illustre même politiquement - Guthrie est profondément de gauche, à tendance communiste même.

À la fin des années 1930, ses chansons sont de plus en plus écoutées et l'artiste acquiert une jolie réputation. Il traverse alors les États-Unis pour rallier New-York, où il enregistre son premier album, *Dust Bowl Ballads*. Sa popularité monte en flèche. Ses protest-songs fédèrent, à l'image de "This Land is Your Land" (février 1940), chanson écrite en réaction à "God Bless America", l'hymne des États-Unis. Il intègre bientôt les Almanac Singers, groupe de chanteurs militants et contestataires. Parti en tournée avec eux, il compose alors moult chansons contre la guerre, contre le fascisme, au moment même où son pays entre dans la seconde guerre mondiale.

Père d'une tribu de sept bambins au total, Woody Guthrie s'essaie alors à la composition de musique pour enfants. Une expérience qui va vite tourner court lorsqu'en 1948, un avion ramenant une trentaine de fermiers Mexicains au pays s'écrase. Un choc pour Guthrie qui lui inspirera le poème "Deportee (plane wreck at Los Gatos)".

Souffrant de graves problèmes de santé, le chanteur folk passe d'hôpital en hôpital avant de décéder à New-York. Il avait 55 ans. Son influence a été considérable sur le genre folk et de nombreux albums seront commercialisés après sa mort.

Woodie Guthrie, *This Land is Your Land*

### 1.3.3 Pete Seeger, l'icône contestataire

”Nous lui devons tous notre carrière” (Joan Baez).

Figure centrale du mouvement, blacklisté par l’HUAC, Pete Seeger représente le lien étroit qui unit folk musique et gauche politique.

Pete Seeger (1919-2014) est né à New York, dans une famille de musicologues de gauche. Il appartient à de très vieilles familles américaines, d’origine puritaine. Ses parents l’initient très jeune à la musique et il accompagne souvent son père à l’ukulele puis au banjo, dans les festivals de « square dance » en Caroline du Nord. À vingt ans, il interrompt ses études de journalisme pour se consacrer à sa passion pour la musique et la chanson folklorique dont il sera l’un des principaux acteurs. À partir de 1938, il écume les archives musicales à la Bibliothèque du Congrès avec l’ethnomusicologue Alan Lomax, où il compile toutes sortes de chansons traditionnelles, avant de poursuivre sa quête en allant directement à la rencontre des chanteurs de l’Amérique profonde. Il rencontre le bluesman Leadbelly, puis le poète et chanteur Woody Guthrie, véritable icône de la chanson protestataire. Ensemble, ils fondent les Almanac Singers, qui sort un premier album dans la foulée. Le groupe joue beaucoup de chansons militantes pour les syndicats du CIO, des chansons pacifistes dans un premier temps, puis, après l’invasion de l’Union soviétique, des chansons antifascistes et militantes pour l’entrée en guerre des États-Unis.

À la fin de la guerre, il s’installe définitivement à Beacon, sur les bords de l’Hudson, d’où il se rend régulièrement à Greenwich Village. Il y fonde People’s Song Inc., sa propre société de musique folk et militante, tout de suite cataloguée comme dangereuse par le FBI des années McCarthy. Il tourne aussi beaucoup, est très actif dans les milieux intellectuels, militants et musicaux, et écrit abondamment, notamment pour le magazine folk *Sing Out!*.

En 1949, il est coauteur avec Lee Hays de la protest-song ”If I Had a Hammer”, dont les paroles jugées subversives ne permettront pas qu’elle soit enregistrée avant 1956, et ne sera vraiment popularisée qu’en 1962 par Peter, Paul and Mary. En 1950, avec Lee Hays, Ronnie Gilbert et Fred Hellerman, il fonde le groupe The Weavers, qui jouera un rôle déterminant dans l’éclosion du courant du folksong protestataire.

Pete Seeger quitte ensuite le groupe et effectue de nombreuses tournées dans tout le pays, seul avec son banjo, et enregistre des centaines de titres, le plus imposant ensemble de chansons folkloriques et de chansons protestataires jamais enregistré aux États-Unis.

En 1959, lors du grand renouveau de la musique folk américaine, il est le cofondateur du Festival de folk de Newport (Rhode Island), qui devient l’une des grand-messes annuelles du genre, mais aussi des nouvelles idées politiques qui fleuriront dans les an-

nées 1960. Certaines de ses chansons comme *Where have all the flowers gone?* sont de véritables hymnes du pacifisme et du Flower Power. Inquiété lors de la chasse aux sorcières maccarthyste pour son engagement dans le Parti communiste américain, dont il est membre depuis 1940, il refuse de témoigner, déclarant que sa liberté d'expression et d'opinion est garantie par le premier amendement de la constitution américaine. Cette défense lui vaut dix condamnations cumulatives à un an de prison chacune pour outrage au Congrès. Mais la peine est annulée en appel, et ne sera jamais exécutée.

Militant des droits civiques, ce qui lui vaut l'amitié de Martin Luther King Jr., puis contre la guerre au Vietnam ("*Waist Deep in the Big Muddy*"), il est également depuis toujours investi dans les combats environnementalistes. Au cours des combats pour les droits civiques des Noirs, il donne une version politique d'un vieil hymne religieux, "*We Shall Overcome*".

Pete Seeger, "*Where Have All The Flowers Gone?*"

#### 1.4 La lutte pour les droits civiques

"La peur était immense, je ne savais jamais si je serais abattue ou lapidée ou quoi que ce soit d'autre. Mais quand nous commençons à chanter, j'oubliais tout cela" (Phyllis Martin, secrétaire du SNCC).

La lutte pour les droits civiques n'a pas commencé dans les années 1950. Depuis l'arrivée des premiers esclaves noirs, en 1619, l'Amérique au dû compter avec un problème racial majeur. La situation de la communauté noire reste précaire et injuste. La ségrégation frappe tous les lieux et les domaines du quotidien. Cette situation est dénoncée par les radicaux de la communauté noire autour d'organisations comme la NAACP qui prône une intégration plus juste et complète par l'éducation, le logement et le travail. Tout au long de la première moitié du siècle, on voit s'affirmer une identité particulière, qui tente de combiner origine africaine et histoire américaine de la communauté noire.

Le boycott des bus de Montgomery est le départ d'un formidable mouvement qui prend fin en 1964-1965 quand Johnson fait voter les Civil Rights et les Voting Rights. L'artisan de cette victoire de la résistance passive est Martin Luther King. Rien d'étonnant que la population noire américaine ait enfanté et donné un courant musical dont l'ampleur est bien à la hauteur de la souffrance qui a été subie.

Carver Neblett, "*Back of the Bus*"

Très vite la gauche intellectuelle rejoint le mouvement et soutient la communauté noire. Avec elle, les chanteurs folks se mobilisent. Dylan se jette dans la mêlée avec le

talent qui est le sien et dès 1962 compose *The Death of Emmett Till*.

Bob Dylan, "The Death of Emmett Hill"

Un autre événement va transformer un mouvement de contestation local en une cause nationale : le premier sit-in de Greensboro en Caroline du Nord le 1<sup>er</sup> février 1960. Le sitting consiste à investir pacifiquement les lieux réservés aux Blancs et de 'y installer pour être servi comme n'importe quel client.

La lutte pour les droits civiques s'intensifie entre 1963 et 1965 avec l'organisation des Freedom Rides : il s'agit de parcourir le Sud dans les interstates dans lesquels la ségrégation est d'usage et le faire en peuplant ces véhicules de jeunes activistes noirs et blancs mélangés. Les autorités locales adoptent une attitude machiavélique, en laissant la vindicte populaire et raciste faire le travail de la police. Mais un fait nouveau joue en faveur du mouvement : la diffusion de l'image d'actualité. L'Amérique est choquée en découvrant les images du racisme ordinaire et L'Etat fédéral s'inquiète de ces violences. John Kennedy cherche à calmer le jeu en demandant à l'un des bus d'arrêter son voyage vers Jackson. Il se voit répliquer : On a refroidi la vapeur pendant cent ans, si on continue on va geler sur place".

Phil Ochs, "Freedom Riders"

Au début de l'année 1963 les violences ne se sont pas calmées et les chanteurs contestataires sont de plus en plus virulents. Plusieurs leaders noirs ou syndicalistes comment à évoquer l'idée d'une marche nationale pour les droits civiques.

Les violences ne se sont pas calmées et les chanteurs contestataires sont de plus en plus virulents. Dylan se jette dans la mêlée avec l'une de ses plus belles compositions,

Bob Dylan, "The Lonesome Death of Hattie Carroll"

"Le sous-entendu, la subtilité du texte, son tour ironique, tout cela est démontré tout au long de la chanson. Ce n'est pas un cri de honte vide, ou une simple plaidoirie pour plus de décence. Rien ne justifie une mauvaise chanson, quelque soit la cause défendable, et j'espère sincèrement que bien des auteurs publiés dans *Broadside* retiendront quelques unes des leçons si bien données par *The Lonesome Death*" (Phil Ochs).

À travers ces textes, Dylan ne se contente pas de dénoncer les faits, mais introduit une poétique et une ironie qui démarquent la chanson des topical songs.

En juillet 1963 le festival folk de Newport fait une place très large à la question des droits civiques.

*We Shall Overcome*

Ils s'agit du morceau fétiche du mouvement. Le texte trouve son origine dans un gospel composé en 1900 par Charles Tindley, "I'll overcome some day", et la musique est inspirée d'un negro spiritual "No More Auction Block for me". En 1946, à l'occasion d'un mouvement de grève, la chanson est changée, et le "I" transformé en "We". L'épouse du leader socialiste Myles Horton l'entend, la chante à Pete Seeger qui la modifie, le "will" devient "shall", et la public. Le titre se diffuse rapidement à travers les Freedom Rides, les manifestations, rassemblements et sit in. Le public est debout et reprend les thèmes lancés par le leader, les participants se donnent la main et ajoutent de nouveaux couplets.

Le protest song saura tirer parti de ce formidable pouvoir de mobilisation politique de la musique. Le rock and roll avait consacré la révolte individuelle, les années 1960 sont celles de la révolte collective. Rarement un lien aura été si fort entre une chanson et un mouvement social. Mais à partir du milieu de la décennie, la chanson, pacifiste voire attentiste, ne satisfait plus.

À l'été 1963 c'est donc dans un contexte de politique intérieure surchauffé que se prépare une grande marche pacifique (March on Washington for Jobs and Freedom), planifiée pour le 29 août. Ce sont 250000 personnes, dont 60 000 Blancs qui marchent sur la capitale fédérale et se retrouvent au Washington Movement. Une estrade a été dressée et une sonorisation a été installée : les folk singer sont tous là : Odetta, Josh White, les Albany Freedom Singers, Joan Baez, Peter, Paul and Mary et Dylan. Puis la foule se dirige vers le Lincoln Memorial et Martin Luther King prononce son célèbre discours "I have a dream".

Mais la violence n'est pas loin et deux semaines plus tard, le 15 septembre, une bombe lancée d'une voiture explose au sein d'une église, à Birmingham, blessant 21 enfants et tuant 4 jeunes filles entre 11 et 14 ans. L'émotion est immense.

*Nina Simone, "Mississippi Goddam"*

En cet été 1963 le Civil Right Act, qui vient d'être engagé par Kennedy est en souffrance au congrès. L'assassinat dramatique du président stupéfait. Sa mort inspire bien des chansons

*Phil Ochs, "This was the President"*

Le Civil Right Act et le Voting Right Act seront votés en 1964 et 1965. Pour autant, les violences continuent dans le Sud et les militants ne relâchent pas la pression. En décembre 1964 Martin Luther King reçoit le prix Nobel de la paix, ce qui donne à son combat une exposition internationale et ajoute à la pression dans le pays. Mais les violences à répétition érodent le parti de la non violence : des leaders noirs comme Malcom X ne font plus mystère de leur volonté de radicaliser l'action politique, jugée

trop timide et sans effet. Le soulèvements des ghettos noirs de la deuxième moitié des années 1960 va s'éloigner des marches pacifiques et dignes des premières heures.

Dylan ressent le changement qui s'opère et oriente son répertoire vers d'autres sons et une autre poésie.

Bob Dylan, "The Times They are a changin'"

### 1.5 La fatalité des Indiens d'Amérique

En 1965 au nord de l'état de New York, à la lisière de la Pennsylvanie, le barrage de Kinzua est inauguré par son constructeur, le corps de génie de l'armée américaine. Il noie en amont le tiers des terres de la réserve indienne des Senecas, membres de la fédération des Iroquois. Kennedy appuie le projet. L'affaire a mauvaise presse auprès de certains Américains sensibles aux libertés.

Buffy Sainte Marie, "Now that the Buffalo's Gone"

"J'essaie de raconter la face de l'histoire qui ne figure pas dans nos manuels mais que l'on peut seulement trouver dans les documents, les archives et la mémoire des Indiens eux-mêmes".

Peter LaFarge, "The Senecas as Long as the Grass Shall Grow"

Les deux chanteurs sont les porteurs de paroles des Indiens pendant toute la période de lutte pendant toute la période de lutte pour les droits civiques des Noirs américains, prenant même la présidence du FAIR The Federation of Indian Rights. Le folk leur offre un espace d'expression qui leur a été toujours refusé.

### 1.6 British Invasion et rencontre Dylan/Beatles

The Animals, "The House of the Rising Sun"

Il s'agit d'une chanson traditionnelle inspirée traditionnellement d'une ballade anglaise, évoque la perte d'une jeune fille dans une maison close de la Nouvelle Orléans. Selon Alan Lomax, la chanson fut enregistrée dans les années 20 par le bluesman Texas Alexander. En 1937, une chanteuse de seize ans Georgia Turner la chante et la fait entrer dans l'histoire. C'est la version de Dylan que découvrent les Animals, groupe de Newcastle dont le premier single "Don't Let Me Be Misunderstood" est une version rock de "Baby Let Me Follow You Down" de Dylan.

C'est la rencontre avec les Beatles qui constitue le vrai tournant symbolique de la carrière de Dylan.

”Ils faisaient des choses que personne n’avait faites avant eux. En solo ils étaient abominables, vraiment abominables, mais les harmonies faisaient tout passer. Il me semblait qu’une ligne définitive était en train d’être travée. Il était évident qu’ils allaient durer. Je commençais par me dire que ce n’était pas la peine d’essayer de me mesurer avec eux. J’aimais vraiment ce que faisaient les Beatles, et à l’époque je n’osais pas l’avouer” (Bob Dylan).

De leur côté, les Beatles sont conquis par *The Freewheelin’ Bob Dylan* qu’ils découvrent en janvier 1964 à Paris.

”Celui qui est le meilleur dans son domaine comme l’est Dylan, est obligé d’influencer les gens. Je ne serais pas surpris que nous l’ayons influencé d’une certaine manière” (John Lennon).

Une première rencontre (”la rencontre la plus fructueuse de la Pop Music” Brian Epstein) a lieu en 1964 à New York, dans un hôtel en état de siège. La légende veut qu’après cette rencontre ”les paroles des Beatles devinrent plus grinçantes et Bob inventa le folk-rock”. Dans les faits, l’empreinte de Dylan sur les textes des Beatles se précise peu de temps après cette première rencontre : *Beatles for Sale* et *Help* : les Beatles se détournent des ritournelles et commencent à écrire vraiment, tandis que musicalement, la présence de thèmes folk devient de plus en plus forte.

L’apport des Beatles à la musique de Dylan est également incontestable. Ce dernier prend conscience des limitations musicales qu’induit sa condition de soliste. ”Même si tu joues tes propres accords, il faut que tu aies d’autres personnes qui jouent avec toi. C’était évident. Et j’ai commencé à envisager de jouer avec d’autres personnes” (Bob Dylan). L’album *Another Side of Bob Dylan* (fin 1964) reste acoustique, mais Dylan amorce peu après, et en groupe, son virage électrique. Pour cela il sera hué à Newport le 25 juillet 1965.

Bob Dylan, "I WANNA be your lover"

The Beatles, "I WANNA be your MAN"

L’émulation ne tardera pas à devenir réalité.

Bob Dylan, "4th Time Around"

The Beatles, "Norwegian Wood"

Même rythme ternaire, même couleur acoustique, mélodies très proches, même climat de nostalgie amoureuse maladroite. Mais si la musique rapproche les deux titres, elle ne peut pas se confondre d'une part les arrangements où les Beatles dominent ; d'autre part le texte où Dylan humilie les Beatles.

### 2 1965-1967 : électrochocs

"Mr Tambourine Man", composé par Dylan et repris par les Byrds, dessine les tendances qui marquent le reste de la décennie. Tout d'abord elle annonce l'influence immense des Beatles et de Dylan sur leurs contemporains. Enfin, le folk strictement acoustique devient un vecteur de plus en plus marginal de la lutte politique après l'abandon du protest song par Dylan en 1964 et son passage à l'électrique. Enfin la contestation s'exprime davantage par le son que par le texte. Le folk rock le revitalise en lui donnant une audience croissante et l'ancre de plus en plus sur la côté ouest.

#### Bob Dylan, "Mr Tambourine Man"

En janvier 1965, l'enregistrement de Mr. Tambourine man par les Byrds (It was Dylan meets the Beatles) constitue l'acte de naissance presque officiel du folk rock (utilisé dans Billboard le 12 juin quand la chanson entre dans le Top 10). Le texte, poétique et mystérieux, a suscité de multiples interprétations : chanson sur la drogue ou sur le guitariste noir Bruce Langhorne, images puisées dans la *Strada* de Fellini, ou encore Dylan lui-même.

A l'été 1964, *Another Side of Bob Dylan* marque un changement radical dans son oeuvre. Aucun des onze titres n'est directement engagé, excepté peut être "Chimes of Freedom". Une veine plus poétique et autobiographique s'exprime. Il faut attendre "George Jackson" en 1971, puis "Hurricane" en 1976, pour que Dylan s'empare à nouveau de thèmes politiques.

#### Bob Dylan, "My Back Pages"

"My Back Pages" a souvent été interprété comme l'adieu officiel de Dylan à la contestation. Il y porte un regard critique sur son passé militant et la vision manichéenne du monde qui le sous-tendait. Le désengagement ne semble pas l'affecter : "Je ne vois plus de couleurs quand je regarde dehors. Pour moi il n'y a plus de noir et de blanc, de droite et de gauche. J'essaie d'avancer sans penser à une chose aussi trivial que la politique"/ "Je ne veux plus écrire pour les gens, être un porte-parole. Désormais, je veux écrire du fond de moi-même comme je le faisais quand j'avais dix ans. Je veux que les choses viennent naturellement"/ "Protester n'appartient pas à mon vocabulaire. Je crois que ce mot a été inventé par quelqu'un qui allait entrer dans une salle d'opéra qui avait aperçu le chirurgien".

Avec le retrait de Dylan, le protest song perd son leader incontesté. Mais Dylan restera une figure symboliquement très forte de la contestation et de la contre-culture tout au long des années 1960.



Dans *Bringing it all back to home*, Dylan confirme la réorientation de son art. D'une part Dylan souhaite se dégager du strict et étanche caisson du folk acoustique. L'électricité est pour la première fois présente, même si les arrangements laissent beaucoup de place à la voix. La protestation n'a pas été convoquée : les paroles mystiques et poétiques se prêtent à la spéculation. Enfin, Dylan devient le rocker qu'il a toujours voulu être et porte sur sa parenthèse folk un regard volontiers provocateur.

Bob Dylan, "Subterranean Homesick Blues"

La première bataille de l'histoire du rock aura lieu le 25 juillet 1965 au festival de New Port dans le Rhode Island, haut lieu du folk traditionnel qui a consacré Joan Baez et intronisé Dylan.

"Pour les amateurs de folk, le rock c'était des voyons, des défoncés. Ça faisait douze ans que Lightnin' Hopkins enregistrerait avec une guitare électrique mais quand il montait du Texas il n'amenait pas son groupe électrique avec lui, oh non ! Il débarquait à Newport comme s'il venait tout juste de quitter son champ de coton" (Mike Bloomfield).

Déjà la veille un incident a opposé Alan Lomax à Grossman, le manager de Dylan. Dylan est programmé en soirée de clôture : sur les 150 000 spectateurs présents, beaucoup ne se sont déplacés que pour lui. Il entre sur scène avec des lunettes noires, une chemise orange, une veste de cuir étriquée et une Fender Stratocaster. Sans un mot il enchaîne trois morceaux électriques : "Maggie's Farm", "Like a Rolling Stone" et "It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Lot to Cry". Le show ne dure que quinze minutes, avec un son très fort et de mauvaise qualité. Une partie du public le hue abondamment. La légende veut que Pete Seeger s'empare d'une hache et essaie de couper les câbles électriques. Dylan part en coulisse très troublé, puis se fait prêter une guitare acoustique et un harmonica au public et les larmes aux yeux entame un "It's All Over Now Baby Blue". Ce sont ses adieux au folk.

Quatre jours plus tard, Dylan persiste et signe avec le méchant et dévastateur "Positively 4th Street".

Néanmoins, le folk rock constitue une courte parenthèse dans l'histoire du rock. Un maillon 1963-1968, la jonction musicale entre le folk blanc, le blues traditionnel noir et le rock. Il conquiert un très large public mais prête le flanc à d'insistantes suspicions. Le magazine *Sing out!* titre en 1965 *Folk + Rock = Profits*. Le folk rock se produit au détriment de la contestation qui n'est pas associée à ce genre musical aussi systématiquement qu'elle pouvait l'être au folk. Il se veut de plus en plus anti-intellectuel et le message politique est souvent relégué au second plan par la musique, ou se dilue facilement dans le rythme. Il est blanc et peu ancré dans les droits civiques. The Mamas and the Papas ou Simon and Garfunkel porteront à travers les années 1960 le flambeau d'un folk-rock populaire et sacré. La plupart des groupes évolueront

vers le psychédéisme ou le rock expérimental. A une époque où le medium, c'est-à-dire le son, va prendre le pas sur le message, voire devient le message, le folk rock va être absorbé par le rock avant même d'avoir pu terminer de digérer le folk.

Folk et folk-rock deviendront minoritaires dans l'expression de la contestation. Dans la seconde moitié de la décennie, le mouvement noir ou la contre-culture connaîtront souvent un autre fond sonore.

# Introduction aux origines et au développement de la musique métal



## Introduction

Si le mot "métal" évoque certainement quelque chose à beaucoup, la musique qu'il désigne est en général mal connue et encore moins aimée, et n'est appréhendée en profondeur que par une poignée d'aficionados un peu plus dévoués.

Cependant, rares sont les personnes qui restent sans avis à son sujet. Brutale et laide pour les uns, élitiste et incompréhensible pour les autres, politiquement "incorrecte", satanique ou gothique, on la retrouve fréquemment pointée du doigt par des médias un peu hâtifs qui y voient un responsable tout trouvé pour expliquer entre autres les événements du lycée de Columbine, à côté des jeux vidéos, sans jamais se demander comment des adolescents peuvent commander des fusils d'assaut sans rencontrer la moindre difficulté.

Brutal, technique, le métal ne l'est que par accident. Son essence, le seul but qu'il poursuit, c'est l'intensité; la nouveauté dans l'expérience musicale; et enfin l'expression d'émotions inhérentes à la condition humaine dans son intégralité, et notamment des émotions extrêmes comme la rage, la peur, la haine ou la dépression. Les exprimer, non pour les propager; mais pour s'en décharger. Le métal est ainsi utilisé pour canaliser un surplus d'émotions (négatives ou positives d'ailleurs), par la recherche de nouveauté et de diversité.

Aussi, puisqu'il tend à épouser les sentiments de chacun, il va être propre à chacun. Il va prendre une infinité de formes différentes. Aussi différentes entre elles qu'elles peuvent l'être avec le jazz, la musique classique, ou la musique new age. Mais de même qu'on peut parler de rock progressif, alors que *Pink Floyd*, *Genesis* et *King Crimson* produisent pourtant des musiques très différentes, on peut faire apparaître des "courants" dans le métal, qui s'organisent dans le temps et dans l'espace autour de la notion de "scène", qui va être un élément central dans la compréhension de son évolution.

Mais qu'est-ce que le métal exactement? Qui est métal, et qui ne l'est pas? Les opinions sont très partagées à ce sujet. Certains ont tendance à considérer que tout ce

qui en possède des éléments est métal, d'autres restreignent l'étendue du champ à une sélection beaucoup plus limitée.

Je suis certainement plus proche de la deuxième option, et je considère comme "indiscutablement métal" tous les descendants directs du heavy metal d'origine, et plus généralement comme "metal" toute musique dont une majorité d'éléments sont "indiscutablement metal". Cela exclut un certain nombre de groupes généralement regroupés par les filiales de distribution comme du métal, comme on le verra un peu plus tard.

Ensuite, comment classer le métal ? Là encore, la discussion est longue. Est-il seulement utile de classer ? Certains s'y refusent, considérant que la musique est propre à chacun et qu'elle ne peut d'aucune façon être réduite à une étiquette. Ils ont raison. Cependant, de même qu'Agatha Christie, Michael Connelly, et Isaac Asimov ont tous trois un style bien à eux, il est indéniable qu'Agatha Christie et Michael Connelly ont tendance à écrire des polars quand Asimov est plutôt porté sur la science fiction. Personnellement, je considère simplement la notion de genre et de sous-genre utile pour donner une première idée de la musique, sans préjuger de l'appréciation finale qu'on en aura. C'est également assez utile lorsque couplé à la notion de scène, afin de dégager les grandes tendances dans l'évolution du métal.

Place à la musique !

### 1 Les précurseurs

La deuxième moitié des années 1960 est un bouillon qui fourmille d'éléments nouveaux mais encore imprécis, une sorte de nébuleuse où sont déjà présents tous les acides nucléiques nécessaires à la vie. La recherche de diversité des *Beatles*, des *Who*, des *Kinks* et des *Yardbirds*, tous britanniques, a ouvert la voie à de très nombreux courants rock alors en plein développement.

Le premier d'entre eux : le rock psychédélique, porté par les *Doors* et *The Jimi Hendrix Experience*, entre autres, mais qui commence dès 1966 avec des groupes beaucoup moins connus comme *The 13th Floor Elevators*. L'idée de base est extrêmement simple : on recherche plus une nouveauté dans l'intensité et les effets sonores que dans la complexité des lignes mélodiques ou rythmiques. Jimi Hendrix est ainsi connu pour utiliser de manière extensive de pédales d'effet, notamment la célèbre Wah-Wah (que l'on peut entendre sur *Voodoo Child*), ainsi que pour produire sur scène un niveau sonore assourdissant et des atmosphères oniriques dues à la consommation de drogues dures (comme le légendaire *Foxy Lady* ou *Purple Haze*). Les *Doors* ne sont pas en reste puisque, dès 1967, ils produisent le rock endiablé de *Break on Through*, et remplacent la basse par le clavier au son d'orgue de Ray Manzarek qui produit des lignes entêtantes, comme sur *Light My Fire*.

Le deuxième courant très important est le rock progressif, emmené par *Pink Floyd* dès 1967 et suivi par *King Crimson*, *Genesis*, et *Yes* en 1969 puis *Supertramp* en 1970.

Le rock progressif apporte un brin de bizarrerie musicale dans le panel rock avec des compositions qui rompent totalement avec la structure "intro, couplet, refrain, couplet, refrain, etc." des chansons de l'époque, pour adopter une structure narrative – c'est-à-dire une succession de thèmes différents sans reprise systématique des thèmes précédents. Il fait aussi intervenir des instruments encore peu utilisés dans le rock, comme des bois, des ensembles de cordes, et beaucoup de claviers, notamment avec des sons d'orgue, dont ce fameux orgue Hammond qui sera si caractéristique du rock prog des années 70. On voit aussi apparaître des passages instrumentaux très longs, quand peu étaient présents avant. Les morceaux ont donc tendance à devenir plus longs. On se convainc aisément de ces éléments avec *Matilda Mother* ou l'étrange *Intellar Overdrive*, de Pink Floyd, *White Mountain* de Genesis, *In the Wake of Poseidon*, de King Crimson ou encore *Try Again*, de Supertramp. Cette première vague sera suivie en 1973 par des noms assez connus comme Camel, EL&P, ou encore Mike Oldfield, qui allonge ses compositions à un peu moins d'une demi-heure en moyenne, et plus d'une heure pour certaines, rappelant des structures symphoniques. Cette complexité et cette étrangeté leur vaut d'être souvent dénigrés par les adeptes d'un rock plutôt sportif qui deviendra du punk avec les Sex Pistols ; et taxés d'élitisme quand il s'agit précisément d'un refus de l'uniformité et d'un accent mis sur la recherche musicale.

Le troisième style en plein développement est le blues rock, lancé par les Yardbirds (qui parmi ses membres a compté un certain bluesman du nom d'Eric Clapton) dès 1965, et confirmé par Jethro Tull en 1968 et Uriah Heep en 1970. Il s'agit là d'abandonner l'influence country dans le rock, et de produire un blues profitant de la structure du groupe de rock, de l'amplification et de la distorsion pour avoir un son puissant. Cet effort sera poursuivi par les groupes mythiques Deep Purple dès 1968 et Led Zeppelin en 1969 (qui n'est guère que le nouveau nom des Yardbirds après le départ de tous ses membres à l'exception de Jimmy Page). On sent aussi dans Led Zeppelin l'influence du rock psychédélique (*Dazed and Confused*), et dans Deep Purple l'influence du rock progressif (*And the Address*, *Anthem*, *Bird Has Flown*).

Mais Deep Purple et Led Zeppelin ne sont si importants que parce qu'ils vont lancer deux genres musicaux extrêmement prolifiques : le hard rock, et le heavy metal, encore non distincts à l'époque. Mais quand le hard rock se contente d'être un blues rock plus rythmé, le heavy metal va de plus incorporer des éléments psychédéliques et progressifs, ce qui va faire sa spécificité – et être à la base de sa diversité intrinsèque. *Whole Lotta Love* ou *Fireball* sont des exemples parfaits de morceaux heavy metal avant l'heure : les mesures sont remplies par des notes étouffées qui donnent plus de puissance à la rythmique sans en changer le contenu mélodique – c'est la technique du palm mute.

### 2 LA première vague heavy metal

#### 2.1 EN Europe

C'est seulement quand le groupe britannique **Black Sabbath** fait son apparition en 1969, formé sur les cendres du groupe de blues rock **Earth** (on ne s'en étonnera pas.) que le métal va véritablement prendre forme. Leur premier album s'ouvre sur la chanson *Black Sabbath*, une composition longue et à la structure non conventionnelle, très distordue et entêtante, et aux solos bluesy – les influences sont toutes là. Mais là où Black Sabbath innove véritablement, c'est l'atmosphère très sombre et lente que le groupe donne au morceau, pour rappeler les films d'horreur de l'époque. On remarque notamment l'utilisation d'accords diminués (do-sol[184?]-do au lieu de la quinte juste do-sol-do), intervalles qui étaient bannis de la musique sacrée, tout compositeur les utilisant étant même passible d'excommunication. Cette atmosphère très sombre se marie fort bien avec le côté très dépressif du chanteur **Ozzy Osbourne** qui écrit des paroles ouvertement anti-hippies et d'un réalisme désenchanté. Il n'est pas hédoniste comme le sont les hippies de l'époque et par transition les proto-hardrockers "sex, drugs and rock'n'roll", mais épicurien, à savoir qu'il entend profiter raisonnablement de la vie – en sachant pertinemment ce qui l'attend au bout du chemin. Les chansons *War Pigs*, *Paranoid* et *Children of the Grave* illustrent bien ce fait. Mais Ozzy, parce qu'un peu perturbé, va aussi s'appesantir sur les thématiques du deuil, de la solitude, du vide, qui auront un impact très important, comme on s'en convaincra plus tard.

Mais Black Sabbath reste encore un groupe très marginal par rapport à la masse de groupes qui commencent à jouer du heavy metal sans le savoir – et sans aborder des aspects aussi négatifs de la condition humaine. En effet, de nombreux groupes de blues rock se radicalisent aussi musicalement, oscillant entre le heavy et le hard rock, comme **Uriah Heep** ou **Jethro Tull**, ou encore **Thin Lizzy** ou **Budgie**. Pour l'instant, tous ces groupes sont britanniques. Aux Etats-Unis, il n'y encore rien de neuf depuis le rock.

L'influence de Black Sabbath va tout de même se répandre assez rapidement, vers le groupe de hard rock et heavy metal progressif **Blue Öyster Cult**. (instigateur, au passage, du "metal umlaut", sorte de tréma inutile compliquant la lecture du nom du groupe, comme dans **Motorhead**, **Mötley Crüe**, **Queensrÿche**, etc.) et rapidement **Judas Priest**.

Justement, **Judas Priest** se forme en 1974, avec une expérience de blues rock (encore !) mais aussi de rock 'n' roll qui s'entend fortement dans son premier album, *Rocka Rolla*. Mais c'est seulement avec son deuxième album *Sad Wings of Destiny* (1976) que leur son heavy metal se confirme. Musicalement, Judas Priest apporte une grande nouveauté : le groupe compte en effet deux guitares, aux rôles bien distincts. Quand la première met en place la rythmique, la seconde construit la mélodie. Cette opposition structurelle va avoir un impact colossal sur la plupart des groupes à venir. Leur esthétique va elle aussi se tourner dans un sens un peu macabre, avec des chansons *The*

*Ripper, Tyrant, Genocide, Epitaph*. Dans les albums suivants, leurs influences rock 'n' roll se traduisent par une accélération du rythme de leurs chansons. On peut l'entendre par exemple dès leur troisième album *Sinner*, dans *Race With the Devil* ou *Jawbreaker*. Stylistiquement, le chanteur Rob Halford, qui appartient à une communauté gay, introduit le look biker cuir et clous dans le métal, look qui va perdurer, sous des formes différentes, dans de nombreux groupes.

Mais c'est en 1977 que s'installe une véritable emphase rythmique, avec le groupe, toujours britannique, Motörhead. En effet, ils ont des influences encore plus rock 'n' roll et punk rock, qui les poussent à accélérer encore les compositions. De plus, l'influence punk se ressent aussi dans les changements de tonalité fréquentes, la batterie au son rendu "sale" par l'utilisation plus fréquente des cymbales, et un charleston bien ouvert. On entend cela dès les premiers albums, avec le presque punk rock *Motörhead*, et le déjà plus métal *Overkill*, même si toutes les chansons sont assez représentatives de cette tendance. Ils n'ont cependant qu'une guitare, et n'ont donc pas la même approche que Judas Priest. De plus, quand le chant de Rob Halford se veut aigu et travaillé, celui de Lemmy Kilmister, de Motörhead, se veut sale et assez grossier. En effet, à cause de son mode de vie un peu chahuté par l'alcool et la drogue, il a une voix extrêmement rauque et cassée. De plus, par leurs influences rock 'n' roll et punk, ils introduisent dans le métal le côté hédoniste que critiquait Black Sabbath. Cela va aussi marquer une grande partie de cette première vague heavy.

### 2.2 Arrivée du heavy metal aux États-Unis

Jusqu'à présent, les États-Unis n'ont pas joué un bien grand rôle dans la percée du heavy metal, et c'est d'ailleurs à peine si le genre y est connu. En effet, la musique se produit à l'époque sur vinyles, et rares sont les groupes qui exportent jusqu'aux États-Unis ou qui y donnent des concerts. Cependant, avec l'arrivée du CD à la fin des années 1970, la traversée de l'Atlantique va enfin être possible !

C'est sous plusieurs formes que le heavy metal se développe aux États-Unis. Tout d'abord, un premier courant descend assez directement de la vague de blues rock proto-hard-rock/proto-heavy-metal, qui s'exporte notamment en Californie, avec des groupes comme Kiss, dès 1974, bien qu'il faille attendre jusqu'au début des années 1980 pour que le style s'installe véritablement. Si musicalement, il n'apporte pas de réelle nouveauté, c'est scéniquement qu'il innove. Depuis 1969, le shock rock était assez à la mode en Californie, notamment grâce aux frasques d'Alice Cooper, et l'ambiance était donc plutôt à l'exubérance scénique qu'à la recherche musicale. Les quatre membres de Kiss vont donc adapter cette recette avec un son un peu plus heavy, en arborant des maquillages fantasques et des costumes travaillés. C'est le glam metal – bien que l'appellation soit abusive, puisque le genre ne descend pas réellement du métal de Black Sabbath et consorts.

Les groupes qui suivront cette tendance, comme *Mötley Crüe* à partir de 1981, les New Yorkais de *Twisted Sisters* à partir de 1982 et *WASP* à partir de 1985, pour ne citer que les plus connus, vont plutôt privilégier des vêtements de femme, des maquillages assez grossiers, et mettront aussi l'accent sur le côté "choc" des paroles, souvent à caractère ouvertement sexuel. Les titres

*Kill Fuck Die* et *Animal (Fuck Like a Beast)*, de *WASP*, ou encore *Bastard*, de *Mötley Crüe*, nous en convaincront. Cette ostensibilité scénique et lyrique choque donc pour le moins une Amérique encore puritaine, et entraîne une condamnation assez univoque de la part des instances religieuses, ce qui nuit beaucoup à l'image du métal aux États-Unis depuis une quarantaine d'années.

Le second courant musical à se développer est en revanche direct descendant du heavy britannique, et apparaît en 1980 avec les groupes *Manilla Road*, *Anvil* et *Manowar*. L'esthétique est nouvelle : *Black Sabbath* était réputé pour être le groupe au son le plus "lourd", notamment depuis l'arrivée du chanteur *Dio*, remplaçant *Ozzy Osbourne* en 1980, qui donne au groupe une orientation plus épique, dont on peut se rendre compte avec le titre *Heaven and Hell*.

Il n'en faut pas plus pour que des groupes se lancent dans une surenchère sonore et développent un aspect plus guerrier, en mentionnant la guerre, le métal (aux deux sens du terme), les armures, les épées, etc. La surenchère est donc thématique : on est plus forts, plus lourds, plus durs, plus rapides, avec des pochettes guerrières et des titres de chansons comme *Strength of Steel*,

*Harder than Steel*, *Metalstorm*, *Battle Hymn*, *Kill With Power*, etc. La voix est également valorisée, donnant une "grandeur" aux compositions. C'est ce qui sera appelé dans un premier temps power metal, puis, parce que les Européens donneront un sens tout à fait différent à "power metal", sera renommé alternativement en US power metal et heavy/power metal. J'appellerai ce genre le heavy/power, parce que l'autre solution me convainc fort peu : d'une part, les Américains ne sont pas les seuls à en jouer, en ensuite, les Américains savent aussi jouer du power métal "à l'Européenne".

Tergiversations nomenclatrices mises à part, ce courant est donc une radicalisation du heavy d'origine, en termes de puissance. On pourra notamment écouter *The Empire*, de *Manilla Road*,

*Dark Avenger*, *Secret of Steel* de *Manowar*, ou *Reign of the Tyrants*, de *Jag Panzer*. On remarquera le son un peu "progressif" de *Manilla Road*, avec une composition longue et non conventionnelle, qui rappelle *Deep Purple* à bien des titres – ils finiront même par ajouter un orgue Hammond qui participera à leur son définitif. En revanche, *Manowar* développe un son beaucoup plus heavy, qui finira par s'auto-caricaturer.

Le son s'exportera bien en Europe, puisqu'il arrive dès 1982 en Allemagne avec le groupe *Axxis*, ou encore *Grave Digger* et en France dès 1984 avec *Nightmare*. L'esthétique guerrière sera prépondérante dans la création du power metal. Cependant, le son reste caractéristique d'une époque assez restreinte et connaît finalement peu de



développement.

### 3 LA NWOBHM et le speed metal

Le courant en cours de formation – mais encore marginal – est le heavy/speed. Mais le heavy à proprement parler est en perte de vitesse à la fin des années 1970, car il se renouvelle peu. Notamment, c'est le punk rock qui gagne du terrain, parce que plus contestataire, et donc à de nombreux égards plus attirant pour la jeunesse. L'idée qui va donner au métal un nouveau souffle est, tout simplement, d'incorporer des éléments punk rock dans le heavy metal. Rythme soutenu, batterie à contre-temps, riffs syncopés (alors que, rappelons-le, le heavy est précisément bâti sur une rythmique *a priori* régulière). Ce sera appelé la NWOBHM – New Wave Of British Heavy Metal.

C'est Iron Maiden qui propose ce mélange en premier, à partir de 1976, même si leur premier album ne sortira qu'en 1980. Dans un effort très mélodique, avec une basse au rôle très important menée par l'excellent Steve Harris, ils produisent des chansons comme *Phantom of the Opera*, ou *Murders in the Rue Morgue*, où l'on ressent toutes les influences : son heavy, thèmes macabres inspirés de la littérature, opposition rythmique/mélodique entre les deux guitares, avec une innovation toutefois, qui consiste à échanger leurs rôles régulièrement, et caractéristiques rythmiques du punk rock.

Ils sont suivis par Saxon à partir de 1979, mais c'est en 1980 que le mouvement explose littéralement, entraînant, entre autres, Angel Witch, Tygers of Pan-Tang, Diamond Head et Raven. Là encore, c'est un courant purement britannique. Quand Raven met l'accent sur le côté sportif du heavy, avec notamment *Inquisitor*, Angel Witch et Tygers of Pan-Tang resteront plus conventionnels, avec, respectivement, *White Witch* et *Insanity*, et Diamond Head, groupe alors très peu connu, mettra plutôt l'accent sur l'efficacité du riff. Pas d'emphasis particulière, mais un soin sur la propreté des riffs et leur côté marquant, innovant. On s'en convainc avec *Am I Evil?*.

Lorsque le chanteur Bruce Dickinson rejoint Iron Maiden en 1982, c'est une tessiture couvrant cinq octaves qu'ils accueillent, et qui va permettre au groupe de gagner en superbe. Ils développeront alors encore plus le côté mélodique, et brosseront de manière accrue les rôles des deux guitares. On observe une progression très nette entre les chansons *The Number of the Beast* (1982), *The Trooper* (1983), *Aces High* (1984) ou *The Clairvoyant* (1988), avec des thèmes inspirés de la littérature, de la mythologie, du cinéma, etc. C'est une des raisons qui font qu'Iron Maiden est aujourd'hui un des groupes les plus connus, quand la plupart des autres groupes de la NWOBHM n'ont pas survécu à la baisse de popularité du heavy de la décennie 1990.

Saxon, pour sa part, oscille entre le son de la NWOBHM et celui du heavy/speed de Motörhead, et a tendance, à l'instar d'Iron Maiden, à rendre ses compositions de plus en plus mélodiques. C'est là aussi cet aspect qui le sauve de l'oubli, et on note la progression entre *Taking your Chances* (1980), *Princess of the Night* (1981), *Crusader* (1984), et des compositions ultérieures comme *Lionheart* (2004) ou encore *Battalions*

of Steel (2008).

Au début des années 1980, le heavy se répand donc dans le reste de l'Europe comme une traînée de poudre, et devient notamment très populaire en France (avec *Sortilège*), en Allemagne (avec *Accept*), au Danemark et en Suède. Si la plupart des groupes se contentent de suivre la tendance, deux groupes vont très rapidement se démarquer.

Tout d'abord le groupe britannique *Venom*, qui poursuit la lancée du heavy/speed de Motörhead, dès 1981, en rendant le son encore plus abrasif et en imitant la voix rauque de Lemmy Kilmister, y ajoutant le thème "Satan", faisant passer tout le heavy de l'époque pour un mouvement bucolique et contemplatif. L'idée était de se démarquer radicalement de tout ce qui se faisait, en choquant, par le son, l'image (pochettes ornées de symboles sataniques), et les paroles. C'est réussi. On retiendra notamment les chansons *Welcome To Hell*, *Black Metal*, et *To Hell and Back*, où l'on observe toutes ces caractéristiques.

L'année 1983 voit aussi apparaître le groupe danois *Mercyful Fate*, qui, s'il ne radicalise pas le son, va néanmoins innover sur l'esthétique : maquillages blancs et noirs "terrifiants", crânes omniprésents, vocaux suraigus rappelant des cris de corbeaux, et une intrigue centrée sur une certaine Mélissa, défunte, dont le souvenir hante le chanteur. On pourra écouter les chansons *Evil*, *Into the Coven* ou *The Oath*, qui dénotent de l'atmosphère sombre qui émane du style du groupe.

### 4 Punk hardcore et thrash metal

#### 4.1 Outre-Atlantique

Ces deux courants ne sont pas les seuls à être en ébullition aux États-Unis et au Canada. Sous l'influence de groupes comme les *Ramones*, le punk rock se développe très rapidement, et se radicalise lui aussi pour devenir le punk hardcore, encore plus contestataire et politiquement engagé.

Nombre de ces groupes sont situés aux extrêmes, gauche ou droite. Ce mouvement est au punk ce que le speed est au heavy : plus rapide, plus brut, moins mélodique. Il se répand notamment dans les scènes populaires de Californie, de New-York, de Washington, de Chicago – les mêmes scènes que le rap, qui est fondé sur les mêmes bases populaires. Il développe ses propres aspects musicaux, avec notamment l'arrivée du breakdown, sorte d'interruption rythmique où une seule note est jouée de manière syncopée, et de quelques techniques de batterie.

C'est aussi l'époque où la NWOBHM et le heavy/speed arrivent en Amérique, et quelques groupes californiens vont avoir l'idée d'emprunter quelques aspects du punk hardcore en formation pour les incorporer, à différents degrés, dans le métal.

Un des premiers groupes à tenter le mélange est *Metallica*, très influencé par Diamond Head (c'est d'ailleurs de Metallica que Diamond Head tient sa reconnaissance

actuelle.). Ils prendront de cette influence l'envie de créer des riffs efficaces et percutants. Si les guitares de Kirk Hammett et James Hetfield restent mélodiques dans un premier temps, et la batterie de Lars Ulrich raisonnable, le chant perd déjà en mélodie, ce qui s'entend dans le très punchy *Seek and Destroy* (1983). Sous l'influence du hardcore, leur musique perd encore en mélodie mais devient plus technique. On entend cette évolution avec *Creeping Death* (1984), *Master of Puppets* (1986) et *Blackened* (1988).

L'important groupe new-yorkais *Anthrax* privilégiera une musique plus proche du punk, allant jusqu'à collaborer avec des artistes de hip hop comme Public Enemy, on peut s'en rendre compte assez rapidement avec *Metal Thrashing Mad* (1984), *A.I.R.* (1985) et *Caught in a Mosh* (1987). *Megadeth*, formé par Dave Mustaine, l'ancien guitariste de Metallica, privilégiera quant à lui une approche plus mélodique, plus proche du heavy, donc, avec par exemple *Killing is my Business* (1985), *Wake up Dead* (1988) et *Holy Wars the Punishment* (1990).

Mais le groupe qui insuffle encore plus de nouveauté dans la musique, c'est *Slayer*, groupe californien, qui supprime quasiment toute mélodie et rend le style plus rapide et plus agressif encore. Ils sont notamment inspirés par *Venom*, en plus des références heavy habituelles, ce qui rend leur son plutôt abrasif. De plus, l'opposition entre les deux guitares est utilisée pour rendre des passages "mélodiques" dissonants, et donc dérangeants pour l'oreille. Le chant n'est plus du tout mélodique, il est à moitié scandé, à moitié crié. C'est le thrash metal (du nom de la cymbale qui rend le son de batterie assez baveux, et donc ce n'est pas trash mais bien thrash, qui veut dire "battre"). Du coup, Metallica, Anthrax, Megadeth, et de nombreux autres groupes comme *Overkill*, *Metal Church* ou *Whiplash*, jouent du speed/thrash. Pas tout à fait thrash, mais presque. De *Slayer*, on pourra écouter *Show no Mercy* (1983), mais surtout leurs excellents *Angel of Death* (1986), *South of Heaven* (1988) et *Spirit in Black* (1990).

Une nouveauté avec le thrash, c'est que, puisque contestataire, il s'intéresse à la politique et à la société, et plus spécifiquement à la guerre, à la destruction, à la menace nucléaire qui plane sur un monde en pleine guerre froide. La Détente est passée depuis longtemps déjà, la jeunesse a peur de cette tension qui n'en finit pas, et pour se décharger de cette peur, elle la place dans la musique. Les pochettes d'albums se couvrent d'horreurs, de machines de guerres, d'armes, tandis que les paroles sont pleines d'allusions au nucléaire et à l'annihilation totale.

Le genre va très vite se répandre aux États-Unis et au Canada, même s'il restera toujours underground. Il comporte de très grands noms, comme *Exodus*, *Dark Angel*, *Nuclear Assault* ou *Testament*. Cependant, comme tout style plus "populaire", il va avoir tendance à manquer de diversité, et, à l'instar du punk hardcore originel qui a presque totalement disparu, le thrash metal va connaître des moments très difficiles dans les années 1990, notamment à cause de l'expansion du grunge et du rock alternatif – et aussi parce que, la guerre froide étant finie, la menace qui planait a pour le moins

diminué. Aujourd'hui, le thrash bénéficie toutefois d'un regain d'intérêt et on observe un mouvement rethrash, qui continue d'innover.

### 4.2 EN Europe

Le thrash arrive très rapidement en Europe, et va avoir une descendance fructueuse, parce qu'il y a en Europe cette même sensibilité face à la guerre, cette même jeunesse inquiète, ce même terreau de contestation sociale et politique qu'aux États-Unis – et aussi des scènes déjà préparées à la vitesse et à l'agressivité du thrash par la présence accrue de groupes de speed.

Ainsi, on pourra par exemple écouter la chanson *Angels of Death*, du groupe britannique *Onslaught* (1985), et *Time Has Come*, du groupe danois *Artillery* (1985). On notera l'influence de *Venom*, et la violence accrue qui en résulte.

Mais si c'est dans toute l'Europe "occidentale" que le thrash (ou speed/thrash) fait recette, le mouvement se popularise essentiellement en Allemagne, pays dont les tensions politiques s'accroissent dans les années 1980, qui déboucheront, comme on le sait, par la révolte et le renversement du mur. C'est majoritairement en Allemagne, donc, que cette peur de la guerre va se cristalliser dans la musique de la manière la plus intense.

Les quatre groupes qui symbolisent le plus ce courant sont *Destruction*, *Kreator*, *Sodom* et *Tankard*, et se forment tous dans la première moitié des années 1980. Ils sont tous quatre très inspirés par *Venom*, véritable phénomène européen, mais aussi par les thrasheux américains, et leur style va donc se montrer tout aussi rapide, abrasif et agressif, dans la continuité logique de cette montée en puissance. Mais leur principale grande innovation, c'est d'incorporer des techniques vocales extrêmes – et c'est là le principal apport dû à *Venom* – dans le thrash. On pourra écouter *Death Trap*, de *Destruction* (1985), *Total Death*, de *Kreator* (1985), *Screaming Victim*, de *Tankard* (1986), et *Christ Passion*, de *Sodom* (1987), qui présentent tous ces éléments, accommodés à différents degrés. On remarquera notamment l'agressivité toute particulière de *Sodom*, qui use et abuse du tremolo picking – technique de guitare où une même note est répétée très rapidement, en allers-retours de médiator – ce qui engendre un "souffle", qui, combiné à la batterie dont la grosse caisse est jouée en double pédale, produit un son très militaire et agressif. On l'entend aussi, mais moins abusivement, dans les autres groupes de thrash.

Cette tendance ne va pas en s'affaiblissant, comme on le constate avec des compositions ultérieures, comme *Toxic Race*, de *Kreator* (1987), *Sign of Fear*, de *Destruction* (1988), et *Agent Orange*, de *Sodom* (1989). Si le son est encore plus agressif, on notera néanmoins la présence, dans les riffs, de descentes mélodiques dissonantes, que l'on a déjà pu remarquer chez *Slayer*. Loin de rendre le morceau plus abordable, elles le rendent donc au contraire plus dérangeant pour l'oreille. On remarque aussi que *Sodom* continue d'abuser du tremolo picking, tandis que *Kreator* met en place plus

de dissonance, et commence à en introduire au cœur même des riffs.

A un point de vue vestimentaire, si le thrash américain se limitait à des jeans noirs élimés et T-Shirts de groupes, les thrasheux européens vont régulièrement arborer vestes en cuir, bracelets de clous, cartouchières, chaînes, etc. De plus, si les pochettes d'album avaient tendance à contenir des allusions à la guerre aux États-Unis, il y a là aussi une radicalisation et une systématisation des designs militaires et nucléaires.

La Suisse aussi a son panel de groupes de thrash metal, dont le célèbre *Hellhammer* (plus tard *Celtic Frost*), mais dont l'esthétique est si différente et ô combien plus radicale qu'elle ne sera évoquée que dans un paragraphe ultérieur.

En revanche, elle voit naître le groupe *Coroner*, qui va innover en rendant la guitare très technique. Si technique d'ailleurs qu'il s'agit d'un sous-genre à part, que l'on appelle le thrash technique. Les techniques de guitare sont très inspirées de compositions classiques, et des techniques développées par les guitar heroes (notamment *Yngwie Malmsteen*). On l'entend dans le morceau instrumental *Nosferatu* ou dans *Reborn Through Hate*, tous deux issus de leur premier album, sorti en 1987. Ils accentuent encore ce trait dans l'album suivant, duquel on pourra écouter *Masked Jackal* et leur excellent *Arc-Lite*. On notera que le caractère technique est un caractère inhérent au thrash metal, et que cette "innovation" consiste simplement à mettre l'accent sur ce trait bien précis, ouvrant de nouvelles perspectives sur l'esthétique du thrash. On reverra ce dernier point dans de nombreux autres cas.

## 5 Le contre-courant : le doom metal

Tandis que les États-Unis et l'Europe n'ont cessé d'accélérer de plus en plus leurs compositions, certains groupes ne se retrouvent plus dans les courants de l'époque. Ils vont donc reprendre certaines idées de *Black Sabbath*, qui imposait une atmosphère dense et lente à ses premiers morceaux, atmosphère par conséquent diamétralement opposée à la NWOBHM, et à plus forte raison, au speed et au thrash metal.

Ce sont les californiens de *Saint Vitus* qui, en pleine explosion du thrash et du punk hardcore, décident de partir à contre-courant et de ralentir la cadence, insistant sur la lourdeur de l'atmosphère, en rendant le son des guitares plus grave et plus distordu, et la batterie beaucoup moins technique mais finalement aussi présente, car très emphatique. On peut l'entendre dès leur premier album, en 1984, avec les chansons *Zombie Hunger* et *Burial at Sea*. L'idée est de toucher l'auditeur en produisant une musique profonde et envoûtante, quand la rapidité et l'agressivité du thrash metal en sont incapables.

Simultanément et relativement indépendamment, le groupe britannique *Witchfinder General*, ayant participé à la NWOBHM, décide lui aussi de ralentir ses compositions pour revenir vers un heavy plus calme, à moindre mesure toutefois que *Saint Vitus*. On pourra écouter *Death Penalty* ou *Burning Sinner*.

D'emblée, le genre connaît effroyablement peu de succès, et, comme *Black Sabbath*



à ses débuts, les groupes resteront complètement marginaux. Cela ne les empêche pas de continuer à ralentir le rythme. La progression s'entend bien au fur et à mesure des albums de Saint Vitus, avec *Mystic Lady* (1985), *Born Too Late* (1987), où l'on entend même le chanteur raconter " *They say my songs are much too slow, but they don't know the things I know. I know I don't belong and there's nothing I can do. I was born too late, and I'll never be like you.* ". Cela continue avec *Shooting Gallery* (1988) et *Patra* (1990).

Puisant leurs paroles à la même source que le Black Sabbath d'origine, ils sont donc contemplatifs, désabusés, s'interrogent sur la vie et la mort, sur le sens des choses, et parlent de solitude, de vide, de deuil, de manque. Bref, ils placent dans leurs chansons les angoisses existentielles qui nuiraient à leur vie. Ils sont philosophiquement à l'encontre totale de l'hédonisme du heavy.

Si le style est assez peu populaire, il n'en est pour autant pas moins suivi. Notamment, on retrouve quelques grands noms tels que les Américains de Pentagram et de Trouble, dont on pourra écouter *The Tempter* (1984), ainsi que les Suédois de Candlemass qui y ajouteront un côté épique et des paroles abordant la magie noire. De Candlemass, on pourra écouter *Demons Gate*, *Darkness of Paradise* et *Bearer of Pain*. C'est le titre du premier album de Candlemass, *Epicus Doomicus Metall ic us*, qui donne son nom au genre : le doom metal.

### 6 Un retour vers la mélodie : le power metal

Si les évolutions les plus récentes malmènent quelque peu les mélodies, comme on a pu le constater, il serait faux de croire que cet aspect a été complètement oublié. Notamment, plusieurs groupes de heavy/speed s'y intéressent tout particulièrement, tout en continuant d'accélérer les compositions.

Dans les tentatives les plus précoces, on remarque notamment le groupe américain Savatage, proche du courant heavy/power, qui produit dès 1983 le morceau *Sirens*, dans lequel on remarque une importance marquée du chant. Ils produiront en 1987 le diptyque *Prelude to Madness/Hall of the Mountain King*, qui est directement inspiré de *Dans l'Antre du Roi de la Montagne*, du compositeur norvégien Edvard Grieg, et qui fait donc directement intervenir des lignes symphoniques dans le métal. Dans la même veine, on pourra mentionner le groupe américain Fates Warning, qui produit en 1984 le morceau *Night on Bröcken*, mais ce n'est qu'en 1985 que l'évolution pro-mélodique se laisse entendre avec leur exceptionnel *Kyrie Eleison*.

En Europe, le groupe de speed allemand Running Wild montre lui aussi un attrait pour la mélodicité avec les morceaux *Diabolic Force* (1984) et *Chains and Leather* (1985) dans lequel on entendra un refrain très entraînant, même si leur réelle évolution n'intervient qu'à partir de leur troisième album, avec *Under Jolly Roger* (1987) et à encore plus forte raison avec *Conquistadores* (1988) dans l'album suivant. La principale différence qui sépare cette tentative des deux précédentes est due notamment au rythme plus soutenu et aux techniques de riff, reposant ici aussi sur le tremolo picking,

mais avec des changements réguliers qui correspondent aux changements d'accords du morceau, restant par conséquent dans une facture traditionnelle, et par là plus mélodique. Si les premiers albums évoquent la magie noire et Satan, ils se tournent très rapidement vers les mythes et légendes pirates, arborant également des costumes sur scène.

Mais là encore, ce ne sont pas leurs efforts qui donnent le coup d'envoi à un style mélodique bien défini. Il faudra en effet attendre le groupe allemand *Helloween* pour cela. Si leur premier EP, sorti en 1986, a déjà cette inclination, avec par exemple *Victim of Fate*, ce n'est qu'avec leur premier album *Walls of Jericho*, sorti la même année, que leur style se révèle tout à fait. On écouterait *Ride the Sky* et *Phantom of Death* pour s'en convaincre. Ces deux morceaux sont caractérisés par des rythmes soutenus, une batterie en double pédale qui renforce cet aspect rapide, une guitare dont le tremolo picking sert à harmoniser, et l'autre plaçant des solos très mélodiques, presque épiques. Le chant est très mélodique, assez haut perché, et produit des refrains mémorables. Les paroles concernent la mythologie, le fantastique, la science fiction, etc. Cette évolution continue dans les albums suivants. On pourra notamment écouter *Halloween* (1987) et *Eagle Fly Free* (1988).

Un autre groupe allemand, *Blind Guardian*, arrive très vite, et surprend dès son premier album de 1988, par une virtuosité impressionnante et fortement mise en avant, et par leur reprise de thèmes classiques dans *By the Gates of Moria* et *Gandalf's Rebirth*. On note l'allusion plus qu'évidente au Seigneur des Anneaux, influence littéraire qu'ils garderont pendant toute leur carrière, entre autres classiques du genre. De leur album suivant, on pourra écouter *Hall of the King* (1989) – encore une allusion à l'Antre du Roi de la Montagne ! Ils n'auront de cesse de rendre leurs chansons plus mélodiques, et on pourra notamment écouter *Mordred's Song* (1995), qui fait référence au fils du roi Arthur.

Le groupe allemand *Gamma Ray* est aussi considéré comme un groupe pionnier du genre. On pourra remarquer que ce courant naît et se confirme en Allemagne, c'est-à-dire

précisément dans le même pays que celui où le thrash se radicalise. Ce n'est pas un hasard, car c'est précisément parce que la tendance générale est à l'affaiblissement mélodique et à l'agressivité accrue que certains groupes n'apprécient plus ce qui est en train de se créer, et choisissent donc de partir à contre-courant pour rétablir la mélodie, mais sur les mêmes bases speed. Le nom qui sera donné à ce courant très mélodique est power metal, ce qui contrarie, comme on l'a vu, les ambitions nomenclatrices américaines. Il faut noter que toutes les compositions ne sont pas aussi mélodiques que celles qui ont été données à écouter. On parlera alors de speed/power. C'est-à-dire que ce n'est pas tout à fait power, mais presque.

### 7 UN NOUVEAU regard : le death metal

#### 7.1 Aux États-Unis

Aux États-Unis, la vision moraliste du thrash metal, qui critique les gouvernements pour leurs politiques "méchant", commence à lasser. En effet, cette vision tend à réaffirmer les sempiternelles valeurs de bien et de mal, et va de pair avec une société consensuelle et conformiste. Alors qu'auparavant, les différences entre les individus étaient exaltées, il est de plus en plus mal vu d'être "différent". Il faut se conformer, ou bien la société rejette. Cette vision agace, en cela qu'elle fait preuve, au nom de l'égalité, d'une intolérance sans précédent, et elle va en fait à l'encontre des valeurs "métal", puisque celui-ci est basé sur l'individualisme, la réalisation personnelle, et le caractère unique de l'individu.

Se distanciant de la scène punk qui a tendance à juger un peu hâtivement selon des principes arbitraires, quelques groupes vont créer une musique complètement radicale, réaffirmant leur différence, le but étant de choquer, de déranger, et de réaffirmer la nécessité de tolérance. En suivant la voie rythmique ouverte par Slayer, et en empruntant des éléments extrêmes à Venom (encore!) puis à Bathory (dont on parle un peu plus loin) et à Kreator, les groupes Death, Morbid Angel et Obituary, tous originaires de Floride, vont initier le mouvement dès 1985 – même si leurs premiers albums n'apparaîtront que plus tard.

Possessed, qui ne permet que de pressentir cette inclination future, radicalise le thrash metal dans un album nommé *Seven Churches* (1985), où ils exposent une imagerie et des paroles occultes. Leur chanson *Death Metal* en est représentative.

Mais c'est bien le groupe Death qui amène l'esthétique à maturité, avec par exemple les chansons *Zombie Ritual* (1987) et *Born Dead* (1988). Le son présente des dissonances fortes, une progression atonale, une structure narrative, un chant extrême, et des changements de tempo fréquents. Le death metal est né. On retrouve ces éléments chez Obituary avec *Gates to Hell*, et chez Morbid Angel avec *Suffocation* et *Evil Spells*. Le genre va se répandre très vite en Floride, avec des très grands noms comme Deicide, dont on pourra écouter *Blasphemerion*, ou Massacre. Il se popularise ensuite dans tout le reste des États-Unis, on pourra notamment écouter *Gasping for Air*, d'Autopsy ou *What Kind of God*, de Master.

Certains groupes prennent une direction plus brutale, en insistant sur le côté horifique des paroles, notamment Cannibal Corpse, notoirement connu pour ses nombreuses censures à l'étranger. On pourra écouter les chansons *Buried in the Backyard*, *Rancid Amputation* ou *Necropedophile*. Ils se rapprochent encore des films d'horreur "gore", dans le but de produire des mini-scénarios choquants. De son côté, le groupe Atheist, originaire de Floride, mélange les sons extrêmes du death avec des arrangements jazz, donnant des lignes mélodiques et rythmiques complexes. On pourra notamment écou-



ter *Piece of Time* (1990) et *Retribution* (1991).

Les groupes de death abordent donc eux aussi des problèmes de société, et leur philosophie, une sorte de nihilisme moderne, est la suivante : toute échelle de valeur est issue d'un jugement, et ce jugement provient du lien entre perception et représentation, par conséquent tout ce qui en découle ne peut être que dépendant de ce lien personnel – tout ce qui n'est pas matériel est donc subjectif. Aussi, plutôt que de tenter d'universaliser des échelles de valeurs, ce qui semble impossible pour les raisons précédentes, il vaudrait donc mieux simplement reconnaître la subjectivité de ces valeurs. Aussi, dans le rapport avec autrui, plutôt que de *juger* trop vite, il faut tâcher de *comprendre*. Comme disait Malraux, "Juger, c'est de toute évidence ne pas comprendre puisque, si l'on comprenait, on ne pourrait pas juger". Dans leur vision, rien n'a donc de valeur intrinsèque, c'est l'Homme qui, culturellement, octroie des valeurs aux choses.

Le lien du death metal avec la mort en est révélateur. La mort est utilisée pour incarner la faiblesse ultime du système humain, pour montrer l'insignifiance de nos conceptions et de nos représentations, et rappelle en cela les vanités du XVIIe siècle et les danses macabres, mais dans une perspective beaucoup plus tragique. Lorsque les textes ne sont pas directement des réflexions sociales ou philosophiques, on retrouvera donc communément des références à celle-ci, plus ou moins théâtralisée. La fragilité du corps humain et l'aspect spectaculaire de sa mutilation sont donc fréquemment utilisés pour choquer et donner à réfléchir.

## 7.2 Arrivée du death en Europe

En tant que style ouvrant des perspectives tout à fait nouvelles, le death arrive très rapidement en Europe. On l'entend rapidement en France avec *Loudblast*, dont on pourra écouter la chanson *The Horror Within* (1991).

Quelques années plus tôt en Angleterre, certains groupes avaient développé le grindcore, qui est une radicalisation du hardcore en termes de violence et de rapidité, et qui partage donc de nombreux points communs avec le death. Notamment, les groupes *Napalm Death*, dont on pourra écouter *You Suffer* ou *Deceiver*, ainsi que *Carcass*, dont on pourra écouter *Festerday*. Comme on le constate rapidement, le style est extrêmement brutal, rapide, avec des chansons courtes, voire très courtes (le record est détenu par *Napalm Death* avec *You Suffer*, qui dure environ une seconde). Grâce à cette scène déjà présente, l'arrivée du death va être facilitée. Le groupe *Benediction* en est représentatif, et on pourra écouter la chanson *Subconscious Terror*, qui en est un parfait exemple.

Mais c'est en Suède que le death va s'installer le plus efficacement. En effet, contrairement aux apparences, la Suède n'est alors pas très tolérante. Être différent y est très mal vu, et écouter du métal, c'est déjà être considéré comme différent par rapport à la société. Une scène heavy metal y est installée assez confortablement, aux accents très mélodiques, à côté du hard rock du groupe *Europe* ou du rock mélodique/disco d'*Abba*.

Mais pour ce qui est des variantes plus agressives du métal, elles sont très mal vues. En réaction, une certaine partie de la jeunesse va donc se mettre à jouer du death metal, très tôt, et va avoir tendance à éviter toute mélodie, en réaction à cette situation. Le groupe *Entombed* y est en tête de file, et on pourra l'entendre dans *Revel In Flesh*, de 1990. On pourra aussi mentionner les groupes *Dismember*, avec les chansons *Bleed for Me* ou *Skin Her Alive*, et *Unleashed*, avec les chansons *Where No Life Dwells* et *.And the Laughter Has Died*.

Mais très rapidement, d'autres groupes vont montrer qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre l'agressivité et la rage du death metal d'une part, et la mélodicité du heavy metal. Et pour le prouver, ils vont donc mélanger ces deux aspects, en conservant les techniques rythmiques et vocales du death, sur des riffs mélodiques empruntés au heavy. Le son est déjà pressenti dans certaines chansons d'*Edge of Sanity* comme *Darkday*. Mais c'est à Göteborg qu'il arrive à maturité, avec les trois groupes mythiques *At The Gates*, *Dark Tranquility* et *In Flames*, dont les membres sont des amis d'enfance, ayant grandi dans la même rue. Si les efforts mélodiques d'*At the Gates* restent dans un premier temps discrets, comme on l'entendra dans *Neverwhere* (1992), ils développent assez rapidement cet aspect, pour atterrir sur des chansons comme *Terminal Spirit Disease* (1994). En revanche, *Dark Tranquility* est dès sa formation très mélodique, avec une légère coloration folk, comme on peut l'entendre sur *Shadow Duet*, de 1993. Ils durcissent leur ton tout en restant très soucieux de leurs lignes mélodiques avec leur deuxième album en 1995, dont on pourra écouter *Punish My Heaven*. Enfin, c'est surtout *In Flames* qui popularise le son, avec des chansons comme *Lunar Strain* (1994), l'excellent *Artifacts of the Black Rain* (1996) ou encore *Food for the Gods* (1997). Ce son va s'appeler death metal mélodique – un peu paradoxalement, d'ailleurs, puisqu'il emprunte autant au heavy qu'au death, et ne joue que très peu sur l'atonalité, si chère au death metal.

Le son va très vite gagner en popularité dans toute la Suède, avec des groupes très connus comme *Hypocrisy*, qui jouait du death et qui modifie son style aux alentours de 1995, et le très connu *Arch Enemy*, formé par les frères Amott lorsque l'un d'eux quitte le groupe *Carcass*. On pourra écouter la chanson *Siniester Mephisto* pour se donner une idée de leur style. Ils engagent en 2001 la chanteuse allemande Angela Gossow, qui montre que la gent féminine est tout aussi capable de produire des chants extrêmes, avec une précision et une finesse qui surpasse assez brillamment celle de la plupart des chanteurs masculins. Les chansons *Ravenous*, *We Will Rise* et *Nemesis* montrent bien la progression mélodique du groupe.

Le style devient également très populaire en Finlande, où de très nombreux groupes de heavy jouent, de manière similaire, des riffs très mélodiques. On notera entre autres *Insomnium* et *Kalmah*, qui ajouteront de nombreuses touches de folklore finnois dans leurs lignes mélodiques. Les chansons *Dying Chant*, d'*Insomnium*, et *Hades*, de *Kalmah*, en sont très représentatives.

## 8 LA CONTESTATION RADICALE : le black metal

On a déjà pu le constater, le groupe Venom a eu une influence très importante sur les genres extrêmes de métal, notamment en termes de rapidité, d'agressivité, de techniques vocales et d'imagerie. Cette influence s'étend aussi au groupe suédois Bathory, formé en 1983. En suivant cette veine, le leader et seul membre permanent Dave Quorthon produit un son très rapide, extrêmement abrasif, aux vocaux éraillés, tout cela s'ajoutant à une qualité d'enregistrement pour le moins médiocre. L'imagerie se durcit aussi, et si Venom arbore des pentagrammes et des têtes de bouc, Bathory en fait autant, et ajoute dans ses paroles des références constantes au satanisme et à l'occulte, et on ne sait plus très bien si c'est encore du pur *entertainment*. On se donnera un aperçu du son avec les chansons *Hades* (1984), *Bestial Lust* (1985) et *Call From the Grave* (1986). Il utilise de manière intensive le tremolo picking, et Bathory va avoir une très grande influence sur la scène death metal initiale, comme on l'a abordé plus haut.

Le groupe de speed metal suisse Hellhammer, qui se forme au même moment, développe une esthétique similaire, mais innove en arborant le *corpse paint*, qui est un maquillage noir et blanc morbide, emprunté à Alice Cooper. On pourra écouter la chanson *Messiah*. C'est le black metal.

Mais c'est en Norvège que le mouvement va s'étendre, et qu'il va, à tout point de vue, se radicaliser. Le groupe Mayhem, dès 1985, adopte une esthétique similaire, arborant le *corpse paint* et une imagerie ouvertement anti-chrétienne. Leur qualité d'enregistrement est volontairement catastrophique, et il y a une recrudescence de très petits labels qui permettent la diffusion rapide d'albums – en général très mal produits – auprès du public. Si le groupe Mayhem est si important, c'est surtout parce que, entre 1988 et 1993, tout l'underground norvégien va se structurer autour d'eux, de leur magasin Helvete, de leur label Deathlike Silence Productions, et notamment autour de la personnalité très atypique de son leader, Øystein Aarseth, alias Euronymous. Un tas d'anecdotes morbides courent sur cet *inner circle*, notamment sur le chanteur Dead, qui se donne la mort en 1991, et autour de Varg Vikernes, dont certains ont pu entendre parler cet été comme un "terroriste". De manière réactionnaire par rapport à la tolérance dont fait preuve la scène death qui est en train de s'installer en Suède, et qui finalement préfère le concept de société à l'individu, les Norvégiens vont rejeter la société, prônant la supériorité de la nature et de l'ego sur la culture, idée qui les rapproche du romantisme et du naturalisme, dans son sens premier. Par conséquent, la religion, phénomène social, est rejetée, et on lui préfère un paganisme, un mysticisme, plus proche de la nature, et donc plus proche de nos démons intérieurs. L'inner circle incendiera donc de nombreuses églises, qui ont le mauvais goût d'être en bois, en Norvège, et quelques assassinats auront même lieu, dont celui d'Euronymous par Vikernes, qui jalousait son influence. Tous ces actes ne sont pas publicitaires, mais simplement le reflet d'un ego qui se moque des valeurs sociales.

Ce comportement se ressent bien entendu dans leur musique, qui acquiert une grande influence de thrash metal, notamment due à Sodom. La musique est froide, dans des tonalités mineures pleines de dissonances, avec des vocaux aigus "maléfiques", le tout pour laisser transparaître une atmosphère morbide et dépressive, remplie de haine et de mal-être. On l'entend dans *Freezing Moon*, de Mayhem (1994), dans *Paragon Belial*, de Darkthrone (1991), dans *Det Som Engang Var*, de Burzum – le groupe de Vikernes – (1993), qui est véritablement un cri de désespoir mélancolique, le tout sur une musique à l'atmosphère glaciale.

Mais il serait faux de penser que tous les groupes de l'époque sont criminels ou adhèrent aux idées extrêmes de l'inner circle. Notamment, Immortal, dont le leader charismatique Abbath a introduit Vikernes au black metal, n'évoque jamais Satan dans ses paroles ou son imagerie. En revanche, il produit une musique semblable, mais place son désespoir dans un monde hivernal, Blashyrkh, dont il décrit des facettes tout au long de sa carrière. On pourra en écouter *Cryptic Winterstorms* (1992), *Sun No Longer Rises* (1993), et *Blashyrkh* (1995).

Parce que tout aussi extrême que le death metal, sinon plus, le black metal va lui aussi connaître un grand succès underground dans toute l'Europe, à commencer par la Suède, avec le groupe Marduk, mais surtout en France, où les Légions Noires vont officier de 1993 à 1996, avec des groupes comme Vlad Tepes, Mutilation, Belketre, Torgeist, Black Murder, entre autres.

### 9 Folk metal

Folk metal est un terme assez peu approprié, puisqu'au contraire de tous les autres genres, il est polyphylétique. En effet, introduire des éléments folkloriques dans du métal ne définit pas, en soi, une nouvelle esthétique, mais correspond plus à l'enrichissement d'une esthétique déjà existante. On pourra avoir du black avec des éléments folk, du heavy avec des éléments folk, etc., mais "folk metal" n'a pas vraiment de sens. Je l'utilise ici dans le seul but de présenter l'apparition d'éléments folkloriques, mais sans présenter de nouvelle esthétique.

Le premier groupe à avoir l'idée, un peu étrange, d'ajouter un violon à l'instrumentation d'un groupe de métal, est le groupe anglais Skyclad, dès 1991. On y entend du heavy metal surmonté d'airs folkloriques d'inspiration celtique, d'abord discrets, comme on peut l'entendre sur *The Sky Beneath My Feet*. Au fur et à mesure de leurs albums, ils mettent de plus en plus le violon en avant, pour donner par exemple la chanson *My Mother in Darkness* (1996). Le groupe espagnol Magö de Oz suit très rapidement cette influence, et incorpore à son tour des éléments celtiques dans un rock/hard rock/heavy metal mélodique.

Simultanément et sans aucun lien entre les deux, Bathory change brutalement de son et d'imagerie pour se tourner vers du folklore viking, dont il incorpore les sonorités épiques dans son black metal d'origine. Là aussi, ces éléments, encore discrets au

début, avec *One Rode To Asa Bay* (1990) prennent de plus en plus d'ampleur, jusqu'à obtenir des compositions comme *Nordland* (2002). Comme le black metal, l'influence pagan/viking va se répandre très rapidement. Les groupes de black *Graveland*, *Falkenbach* et *Einherjer* en sont quelques exemples. On pourra aussi noter le groupe plus récent *Ensisiferum*, qui effectue un grand travail sur les mélodies, comme on peut l'entendre dans *Deathbringer from the Sky*.

Cette idée d'introduire des éléments folklorique dans du black metal fonctionne si bien – en partie parce que l'esthétique black metal se combine très bien avec l'évocation de mythes, de légendes, en tant qu'opposition à la modernité – que certains groupes vont adapter la recette avec le folklore celtique. Les groupes irlandais *Cruachan* et *Primordial* sont alors incontournables dès 1995, avec les chansons *Tain Bo Cuailgne* et *To Invoke the Horned God* pour l'un et *Here I Am King* pour l'autre. Certains vont aussi y introduire des éléments de folklore finnois comme la hunkka, comme les deux groupes finnois *Korpiklaani*, dont on pourra écouter *Fields in Flame*, et *Finntroll*, dont on écouterait *Slaget Vid Blodsälv* et *Trollhammaren*. Certains groupes, comme *Melechesh* ou *Darkestrah*, y ajoutent du folklore arabisant, que l'on peut entendre sur *Ghouls of Nineveh*, du premier, ou *Inner Voice*, du second. Plus récemment, des groupes notamment russes comme *Arkona* y introduisent du folklore slave, comme on l'entendra dans *XXXXXX*. Et encore plus récemment, certains s'y risquent avec du folklore amérindien, comme c'est le cas des groupes *Yaotl Mictlan* ou *Guahaihoque*.

Cependant, même si le black metal semble être très adapté pour accueillir des sonorités folk, il ne faut pas croire que c'est le seul genre qui en bénéficie. Par exemple, le groupe israélien *Orphaned Land*, extrêmement influent, place des sonorités arabisantes sur du death metal, comme on l'entendra sur *Whisper My Name When You Dream*. On constate que les micro-intervalles typiques du folklore arabe se marient là aussi très bien avec les dissonances du death.

Au final, tous les folklores peuvent se marier avec toutes les esthétiques métal, et il devient donc assez difficile de donner une idée du style d'un groupe. Par exemple, le groupe tunisien *Myrath*, très influent lui aussi, joue du power progressif teinté de folklore arabe, ce qui est on ne peut plus flagrant dans la chanson *Tales of the Sand*.

Ces mélanges sont de plus en plus fréquents, parce qu'un peu partout dans le monde, les gens ont cette envie de partager leur culture, leurs mythes, leurs légendes, leurs traditions, leurs croyances, etc. De plus, l'évocation de ce genre de mythes fédérateurs, d'expansion territoriale, d'apogée, d'exploits techniques et physiques, est assez révélateur sur les clichés qu'un peuple a sur lui-même. Et si quelques groupes exploitent malheureusement ces clichés à des fins nationalistes, la majorité des groupes ne les utilisent que par pur intérêt culturel et historique.

### 10 Remarques générales

Il faut vraiment bien appréhender la notion d'esthétique, qui est absolument fondamentale. La musique n'est pas indépendante de son créateur. La musique est liée à l'imagerie utilisée pour la véhiculer (pochettes d'album, décors scéniques, attitude vestimentaire, etc.) et aux idées qu'elle propage (paroles de chansons, philosophie du groupe, comportement scénique, etc.). Ces trois aspects sont regroupés sous la notion plus vaste d'esthétique, qui synthétise en quelque sorte la direction artistique choisie par le groupe. C'est une remarque générale, qui se ne limite pas au seul champ du métal, mais qui est un aspect central de sa compréhension. Sous cet angle, il est donc possible de déterminer le genre musical probable du groupe en analysant son logo, ses pochettes d'album, ou ses paroles de chansons.

Un deuxième point extrêmement important, qui ne se limite pas non plus au seul domaine du métal – ni même à celui de la musique – est celui du contre-courant. Lorsqu'une esthétique existe et a tendance à se radicaliser dans une direction, on va systématiquement assister à la création d'un contre-courant qui évolue en direction opposée par rapport à la tendance générale. Par exemple, lorsque le speed s'impose comme évolution principale du heavy, on observe la création du doom, à l'esthétique diamétralement opposée. Et ce n'est pas uniquement la musique qui évolue en sens inverse, mais bien toutes les facettes de l'esthétique. Lorsque le speed exprime une peur, le doom exprime une angoisse, ce qui est radicalement différent. En effet, la peur est provoquée par un facteur extérieur, réel, et donc causé par une extraspection – un regard tourné vers l'extérieur – l'angoisse est causée par un sentiment de malaise, à la source intangible, et est donc liée à une introspection – un regard tourné vers l'intérieur.

On observe exactement le même "schisme" entre thrash et power metal. Si les deux sont rapides, puisque descendants du speed, l'un augmente l'agressivité en observant la réalité des tensions politiques et militaires, l'autre va la diminuer en prenant la fuite vers des univers imaginaires de légendes, de contes, de mythes. Ce qui est ici différent, c'est la réaction face à la peur. Le thrash lui fait face, le power lui tourne le dos.

On l'observe encore entre black et death metal. Les deux sont agressifs et rapides, puisque tous deux issus du thrash, mais, alors que le death observe le monde de façon tolérante en questionnant ses valeurs, le black le rejette totalement en adoptant les valeurs opposées. Si la société choisit le bien et condamne le mal, le death ne reconnaît ni bien ni mal, et le black se bornera à choisir le mal pour rejeter le bien commun. Quand le death exprime la rage (de vivre dans le monde tel qu'il est), le black exprime la dépression (d'être en marge d'un monde dans les valeurs duquel il ne se reconnaît pas). Si musicalement, les deux sont proches, il faut bien comprendre qu'ils sont pourtant, eux aussi, diamétralement opposés. Musicalement, l'opposition est la même. Le black métal va volontairement produire des compositions froides et "maléfiques", pour se placer à l'antithèse de la société, tandis que l'atonalité du death n'est en quelque sorte



ni "bonne" ni "mauvaise". Elle est juste différente. Elle questionne la construction de la musique et notre notion de beauté musicale. Elle questionne les valeurs de la société, en proposant autre chose.

La dernière remarque concerne la possibilité d'évolution d'une esthétique. On peut tout simplement combiner plusieurs esthétiques, en sélectionnant dans chacune les éléments qui se marient bien ensemble. Par exemple, les esthétiques doom et death se marient très bien, comme on le verra au titre suivant. On peut également faire progresser une esthétique dans une direction qu'elle était susceptible de prendre. C'est-à-dire qu'on n'ajoute pas réellement d'élément extérieur, mais on accentue un trait, une tendance, qui était déjà présente dans l'esthétique initiale, ce qui permet de porter un regard nouveau sur elle, comme c'était le cas avec le thrash technique, qui ne faisait qu'accentuer le côté technique déjà présent dans le thrash. Il est aussi possible de partir en contre-courant par rapport à une évolution qui est en train de se faire. Le paragraphe suivant présente les principales évolutions des genres construits jusqu'à présent.

### Les évolutions esthétiques

Comme on l'a mentionné plus haut, une esthétique peut évoluer en accentuant l'un des éléments qui la constituaient. Par exemple, le power metal, rapide et mélodique, avec de nombreux accents épiques et des mélodies faisant des allusions courantes à des thèmes classiques, va pouvoir devenir progressif en complexifiant l'écriture rythmique. C'est le cas du groupe danois *Royal Hunt*, avec les morceaux *Martial Arts* et *Heart of the Rhe City*, ainsi le groupe américain *Symphony X* qui compose les incroyables chansons *Masquerade* (1994), *The Damnation Game* (1995), ou encore *Of Sins and Shadows* (1997).

Il peut aussi se charger en arrangements symphoniques, comme on l'entend chez les finnois de *Nightwish*, dont la chanteuse Tarja Turunen a une formation d'opéra. On écouterait notamment les chansons *Tuthankhamen* (1994), *The Pharaoh Sails to Orion* (1997), *Wishmaster* (2000) et *Phantom of the Opera* (2002). On l'entend aussi chez les italiens de *Rhapsody*, avec par exemple *Lord of the Thunder* (1997), *Emerald Sword* (1998) ou *When Demons Awake* (2002). Ensuite, en enlevant l'influence power, on va donc voir apparaître le métal symphonique, qui connaît un succès grandissant grâce à son accessibilité plus grande que celle du métal plus traditionnel.

Le black metal connaît lui aussi une évolution prolifique, en accentuant par exemple le côté mélodique – il y a un penchant mélodique dans le black metal, simplement l'oreille n'est pas vraiment habituée à ce genre de mélodies très froides, souvent dissonantes. C'est le groupe norvégien *Emperor*, qui ajoute un synthétiseur dans son instrumentation dès leur deuxième album, comme on peut l'entendre dans les chansons *The Majesty of the Nightsky* et *Towards the Pantheon*. Ils sont vite suivis par le groupe, toujours norvégien, *Dimmu Borgir*, qui donne une place très importante aux claviers, comme on l'entend sur *Alt Lys Er Svunnet Hen*, et à plus forte raison sur des compo-

tions ultérieures comme *Hybrid Stigmata* et *Blood Hunger Doctrine*, où l'on remarque que ce sont désormais des arrangements symphoniques, et pas seulement mélodiques. Cette veine est suivie par les britanniques de *Cradle of Filth*, avec notamment *Beneath the Howling Stars*. On pourra aussi écouter les chansons *Far Away*, des italiens de *Graveworm*, *The Call of the Wood*, des italiens d'*Opera IX*, *Octobermoon*, des allemands de *Mystic Circle*, et *Moon in the Scorpio*, des norvégiens de *Limbonic Art*.

Le black metal peut aussi devenir atmosphérique, puisqu'on a pu constater que dès l'origine, il crée des atmosphères froides et dépressives, avec notamment *Burzum* qui se spécialise dans la glaciation atmosphérique. C'est un style qui se développe depuis peu de temps, mais on peut tout de même mentionner ses précurseurs, les autrichiens de *Summoning* dont on pourra écouter *Between Light and Darkness*, et les français de *Blut aus Nord*, dont on pourra écouter *Day of Revenge*. De manière prévisible, le DSBM (depressive suicidal black metal) se développe lui aussi, et fait ressortir le mal-être par des vocaux suraigus et des progressions mélodiques mélancoliques.

L'autre genre à connaître un développement tous azimuts est le death, qui, sans surprise, accentue très rapidement le côté brutal des compositions. C'est le cas du groupe *Incantation*, dont la chanson *Devoured Death* est un bon exemple. Le côté technique va également beaucoup être accentué. Le groupe allemand *Necrophagist* est très connu pour user de techniques très rapides et d'être très influencé par les montées mélodiques mineures du guitar hero Yngwie Malmsteen, ce qu'on remarque assez facilement dans les chansons *Ignominious and Pale* ou *Stabwound*. Et lorsqu'on mélange brutalité et technique, on obtient des groupes comme *Nile*, dont on pourra écouter *Serpent Headed Mask*, et *Suffocation*, avec *Effigy of the Forgotten*.

Mais finalement, c'est historiquement le côté progressif qui va être développé en premier – les changements de tonalité et de rythme du death ne sont pas laissés au hasard – et c'est sous l'influence des premiers groupes de death comme *Atheist* que cela se développe. Le groupe *Cynic* l'illustre bien, avec ses ambiances étranges que l'on peut entendre sur *Veil of Maya* (1993). On pourra aussi écouter *Desert Divinities*, de *Sadist* (1993), *Yoni Kunda*, d'*Alchemist* (1995), et même *Without Judgement*, de *Death* (1997), qui lui aussi se tourne vers le death progressif.

### 10.2 Les mélanges

On peut également utiliser des aspects de deux esthétiques existantes pour en tirer des nouvelles sonorités. Les deux mélanges les plus courants sont le black/death, qui utilise l'atonalité du death pour créer les atmosphères lourdes du black, avec un son résultant en général centré dans les graves et une imagerie faisant appel à l'occulte et à ses aspects spectaculaires – rituels, sacrifices, démons, etc. – dont on pourra citer le groupe polonais *Behemoth* comme principal représentant (et on pourra en écouter *Zos Kia Cultus*) ; et le death/thrash, qui combine généralement l'approche rythmique saccadée du thrash et le côté asséné du chant avec des aspects atonaux et le chant



extrême du death. Le courant est assez récent, mais on pourra par exemple citer le groupe français *No Return*, présent depuis 1990, dont on pourra écouter la chanson *Backdoor*.

Mais le genre qui existe surtout par ses mélanges est le doom. En effet, le doom en tant que tel n'est pas très répandu, et ses sous-genres le sont beaucoup plus.

Au début des années 1990, on sait donc que le death metal se répand dans le monde, et on a vu qu'il s'installe rapidement en Angleterre. Certains groupes vont alors avoir l'idée de mélanger les vocaux et quelques dissonances du death avec l'atmosphère sombre, lente, pessimiste du doom metal. Trois groupes sont notamment à l'origine du doom/death, à savoir *Paradise Lost*, *My Dying Bride*, et *Anathema*, tous trois britanniques. De plus, ils s'appesantissent de manière accrue sur le deuil, le vide et le manque, la tristesse, ce qui les rapproche des esthétiques gothiques. *Paradise Lost*, avec un début de carrière très porté sur le death, comme on peut l'entendre dans *Deadly Inner Sense* (1990) ou dans *The Painless* (1991), franchit la barrière à l'album suivant en mettant de côté doom et death pour jouer du "métal gothique", une sorte de radicalisation sonore du rock gothique de groupes comme *Souxsie and the Banshees*. En revanche, *My Dying Bride* incorpore dès l'origine une langueur à ses compositions, et un aspect mélodique, mélancolique omniprésent. On l'entend dès leur premier album avec *The Bitterness and the Bereavement* (1992), puis dans *The Crown of Sympathy* (1993) ou *The Sexuality of Bereavement* (1995). Cette approche mélodique ne les quittera jamais. Quant à *Anathema*, on pourra écouter *Sleepless* (1993) ou *Sunset of the Age* (1995). Leur son évolue très vite vers du rock alternatif qui conservera toujours quelques aspects de son agressivité initiale, mais sans grande conviction.

Contrairement au doom, le doom/death rencontre un succès plus clair, et très vite apparaissent des groupes comme les suédois de *Katatonia*, avec *Gateways of Bereavement* (1993) ou les grecs de *Nightfall*, avec *Bitterness Leads Me To My Savior Death* (1993).

Le doom/death s'enrichit très rapidement de thèmes funéraires pour devenir du funeral doom, et insister d'autant plus sur la lourdeur du deuil et le sens de la vie. On pourra notamment écouter *The Rising of The Flames*, du groupe finnois *Skepticism* (1995), *Angels of Distress*, du groupe finnois *Shape of Despair* (2001), ou encore *Skyward Gaze*, *Earthward Touch*, du groupe australien *Mournful Congregation* (1999).

Parallèlement, le doom commence à trouver un regain d'intérêt dans les états du Sud des États-Unis, et notamment autour de la Louisiane. C'est la naissance du sludge, qui consiste à ralentir du punk hardcore. En cela, le sludge ne nous intéresse pas directement, mais le sludge se mélange rapidement au doom et à la musique new age, et à d'autres styles comme le noise ou la musique expérimentale, et se ralentit encore pour devenir du drone doom. Il est assez difficile d'expliquer ce qu'est le drone doom, parce qu'à tout point de vue, il est très difficile à appréhender. Ses tempos très lents, jusqu'à 20bpm (une pulsation toutes les trois secondes) – lorsqu'on peut identifier un tempo – rendent la composition musicale indéchiffrable et les thèmes difficiles à saisir. Les

morceaux sont en général très longs, au moins une dizaine de minutes, parfois une heure, et développent une atmosphère planante et toujours angoissante. En cela, le drone doom est une adaptation musicale du minimalisme. Le vide est exprimé, musicalement et picturalement, comme thème principal. Les chefs de file sont **Earth** dès 1992 avec le morceau *Teeth of Lions Rule the Divine*, **Sunn O)))** dès 2000 avec *NN O)))*, dans l'album *ØØ Void*, dont la pochette est pour le moins minimaliste. On pourra aussi mentionner **Khanate**, qui est un autre projet des membres de Sunn O))), et qui produit en 2001 l'effrayant *No Joy*.

### II L'émergence de nouvelles scènes

On aura pu constater que ce cours se focalise principalement sur l'Europe et les États-Unis, mais il serait totalement faux de penser qu'il ne se passe rien ailleurs. Au contraire, les scènes étrangères sont très intéressantes, bien qu'elles ne prennent pas une importance cruciale dans le développement des esthétiques du métal. Ce paragraphe est là pour donner un aperçu de ce qui se fait dans les autres régions du monde.

Une des premières scènes à émerger est l'Amérique du Sud, et notamment l'Argentine, avec une arrivée du heavy metal dès 1970 ! Les autres pays connaissent plus ou moins de retard, notamment à cause d'instabilités politiques qui limitent fortement l'expansion géographique. La plupart des autres scènes se développent vers le milieu des années 1980, notamment sous l'influence du Brésil qui sort d'une junte militaire et qui va jouer beaucoup de thrash en signe de contestation.

Deux autres scènes importantes sont le Japon et la Corée du Sud, qui voient émerger, vers le milieu des années 1980, une impressionnante vague heavy, et plus récemment power. Contrairement à la plupart des autres pays, les styles extrêmes (thrash, doom, black, death) y sont très peu représentés, alors qu'ils sont majoritaires partout ailleurs.

Les pays de l'ancien bloc communiste ont tendance à s'ouvrir à proportion de l'ouverture du bloc, et notamment, les anciens pays de l'URSS ou de la Yougoslavie, ou encore la Chine, les pays d'Europe centrale, la Bulgarie, la Roumanie et les pays baltes, voient leurs scènes se développer très rapidement à partir de 1990. Majoritairement, on y retrouve du black metal. Cela va de pair avec la position anti-religion, anti-traditions des régimes communistes, qui ont tendance à couper les racines des individus, qui, par conséquent, vont en réaction faire revivre dans la musique les traditions, les mythes fondateurs, en bref : la fierté d'être tels qu'on voudrait qu'ils ne soient pas. Si cela est plutôt représentatif du black metal, c'est parce que celui-ci exprime finalement une nostalgie, une incompréhension par rapport au monde moderne. Ce black metal est souvent teinté de folk, qui ajoute lui aussi ces éléments traditionnels que les groupes objectent à la modernité.

En Asie du Sud-Est, le métal arrive à partir du début des années 1990 notamment à Singapour et en Malaisie, mais se développe principalement à partir des années 2000,

et la scène actuelle principale est celle d'Indonésie. Toute la région est plutôt orientée vers le death metal. En effet, les traditions et la culture de la région sont devenues "commerciales", dans le but d'attirer des touristes, si bien qu'en critique de cette société qui utilise sa richesse sans grand respect pour elle, le death metal devient vecteur d'une volonté de modernisation, d'une volonté de se séparer de ses racines, d'où le choix d'une musique occidentale, n'ayant aucun rapport avec leurs traditions.

Les pays arabes développent eux aussi des scènes locales de métal, à plus petite échelle toutefois à cause des nombreux problèmes religieux que cette musique soulève. Au Maghreb, le rock et le métal (heavy metal, principalement) arrivent dans le courant des années 1990, et des petits collectifs se créent. Cependant, la censure est très forte et un procès va même avoir lieu au Maroc, concernant onze groupes de métal. Ce procès va, contrairement à ses ambitions, donner une grande publicité à ces groupes et créer une grande vague de protestation, qui va notamment s'illustrer par du black metal, qui n'était pas du tout joué auparavant. La religion y sera donc extrêmement critiquée, et même blasphémée, et tout le monde arabe va commencer à jouer du black metal, là encore, à petite échelle, parce qu'en jouant cette musique, ils s'exposent à de grands risques. En 2012, une centaine de metalheads ont été tués en Irak, pour la simple raison qu'ils étaient metalheads. On comprendra donc que la contestation par la musique soit limitée par ce genre de risques. Mais elle existe tout de même, et donne à ce titre une indication quant à la liberté d'expression : plus il y aura de groupes, plus les pays seront libres.

En Afrique, le métal est assez franchement anecdotique. Très peu de groupes jouent cette musique, sauf en Afrique du Sud, mais ce sont en fait les Afrikaners qui jouent du métal, et pas la population noire. En revanche, on pourra noter le développement, en ce moment même, d'une scène death metal en Angola, parce que le pays a été en guerre civile jusqu'en 2002, et le death metal est perçu comme moyen d'exprimer son incompréhension et son choc face à la dureté de ce que les jeunes ont vu et ont vécu.

## 12 Les principaux styles musicaux "dérivés"

### 12.1 Groove metal

Le groove est un courant qui apparaît en 1990, issu du thrash metal. Des groupes comme *Pantera* ou *Exhorder* vont travailler sur le caractère syncopé des mesures, tout en gardant l'agressivité et la vitesse du thrash metal. Le son "groovy" qu'ils obtiennent donne son nom au genre. De nombreux groupes de thrash s'y essayeront, comme par exemple *Exodus* ou *Overkill*. A cause de son côté irrégulier, son inclusion dans le métal est parfois contestée – mais aussi pour d'autres raisons, comme les paroles, l'aspect vestimentaire, etc. Cependant, étant étroitement lié au thrash metal, il y est tout de même généralement inclus. On pourra écouter *Cowboys from Hell* de *Pantera*.

### 12.2 Métal alternatif

Comme son nom l'indique, le métal alternatif est alternatif. C'est-à-dire qu'il propose une alternative par rapport au métal, il offre dans les années 1990 une nouvelle façon de radicaliser la musique, mais sur des bases très différentes. Inspiré du rock alternatif qui trouve ses racines dans le punk, le métal alternatif trouvera donc ses racines notamment dans le punk hardcore, mais y ajoutera de nombreuses autres influences, dont quelques influences heavy. Puisque d'influences très diverses, les groupes ne sont pas reliés entre eux par une esthétique claire et définie, mais peuvent s'appuyer sur le funk, comme les *Red Hot Chili Peppers*, le rap, comme *Rage Against the Machine*, ou mélanger trop d'influences pour être encore discernables, comme *System of a Down*.

### 12.3 Nu metal

Notamment issu du métal alternatif et du groove, certains groupes y ajoutent une lourde influence de hip-hop, avec notamment des effets de beat ou des effets électroniques. C'est *Korn* qui tente la première fois le mélange dès 1994, et est suivi par des groupes dont les noms sont en général très connus, comme les *Deftones*, *Limp Bizkit*, *Linkin Park*, *Slipknot*, etc. L'influence heavy est pratiquement inaudible, donc ce courant n'est pas métal. On pourra écouter *A.D.I.D.A.S.*, de Korn, ou *Pollution*, de Limp Bizkit.

### 12.4 Métal industriel

Le métal industriel tire ses origines du métal alternatif, du punk, et de la musique industrielle. Le premier groupe à être crédité est *Ministry*, mais il est vite rejoint par *Nine Inch Nails*, *Marilyn Manson* ou *White Zombie* (plus tard, *Rob Zombie*). En Allemagne, la musique électronique (EBM) est très appréciée, et on verra donc apparaître la NDH (Neue Deutsche Härte), autour de groupes comme *Rammstein*, *Oomph!*, ou encore *Megaherz*. Ils y ajouteront un brin de thrash metal, très populaire lui aussi en Allemagne, et lui donneront parfois une orientation gothique. On pourra écouter *The Death Song*, de Manson, ou *Du Hast*, de Rammstein. Là encore, on peine à ressentir une quelconque influence du heavy, et le métal "indus" n'est donc pas un sous-genre de métal, contrairement à ce que le nom affirme.

### 12.5 Metal core et deathcore

Il s'agit d'un courant d'origine américaine qui mélange punk hardcore et death mélodique. La classification est un peu plus pénible, car, selon le dosage, certains groupes sont plus "métal" que "core" ou inversement. Les breakdowns sont très fréquents, le chant est crié ou clair, et les guitares possèdent un son syncopé mais mélodique.

Killswitch Engage, Avenged Sevenfold, **Caliban**, **As I Lay Dying** ou **Bullet for My Valentine** en sont des exemples. On pourra écouter *Rose of Sharyn*, de Killswitch Engage ou *Through Struggle*, d'As I Lay Dying. Le deathcore en est un style dérivé, remplaçant la mélodie par l'atonalité du death metal, oubliant cependant son côté travaillé. En résulte un genre qui me paraît brutal dans le seul but d'être brutal. On pourra tout de même écouter *Soldiers of Doomsday*, de Winds of Plague, dont les arrangements mélodiques et le côté progressif le sortent du lot.

### 13 Note sur le chant extrême

Il y a une raison profonde pour laquelle les vocaux utilisés dans les styles "extrêmes" de métal sont bien un chant et non des cris, comme on en trouve dans de nombreux autres styles (à commencer par le hardcore). En effet, à la différence de cris, qui exploitent l'appareil vocal comme d'habitude, mais à des puissances plus importantes – et qui risquent par là de l'endommager – il y a développement de nouvelles techniques vocales. J'insiste sur le côté technique. Ça semble sauvage, mais ça n'est pas sauvage. Il y a un très grand travail sur la respiration et la résonance à effectuer en amont pour maîtriser ces techniques, et est à ce titre à rapprocher des techniques de chant d'opéra, qui demandent une maîtrise similaire. Le but ultime est avant tout de ne pas s'abîmer les cordes vocales en les soumettant à des pressions trop élevées (cris) ou en se raclant la gorge.

Le chant extrême, à l'instar de certaines formes de chant tribal comme le Kargyraa (chant diphonique traditionnel mongol) utilise les "fausses cordes vocales", qui sont des replis graisseux situés dans le larynx, quelques centimètres au-dessus des cordes vocales, servant initialement à constituer un joint étanche avec l'épiglotte lors de la déglutition, de manière à protéger la trachée. Elles sont repérées par leur nom scientifique "repli vestibulaire" sur le schéma ci-dessous. Contrairement aux cordes vocales, il n'y a donc pas de muscle qui permet d'actionner le mécanisme. Seulement, lorsque l'air est mis en vibration par les cordes vocales, et s'il est actionné avec une pression suffisante – ce n'est pas un problème de débit mais bien de pression – les fausses cordes vocales vont se mettre à vibrer, à une fréquence beaucoup plus faible que les cordes vocales puisqu'il s'agit d'un mouvement purement inertiel, et qui va donner l'impression d'un son extrêmement grave.

On voit donc que cette technique, si elle est correctement effectuée, ne risque pas d'endommager les cordes vocales, puisqu'elle ne les sollicite pas plus que d'habitude. Elle ne risque pas non plus d'endommager la gorge, puisque celle-ci n'est pas raclée dans l'opération. En revanche, elle est très compliquée à mettre en œuvre puisqu'on ne sait pas *a priori* quelle sensation rechercher pour obtenir l'effet désiré.

En maîtrisant cette technique, il devient possible de couvrir un panel assez important de nouvelles "voix", à commencer par le death growl, mais aussi les voix death mélodiques, les simplement éraillés à la Lemmy Kilmister, les vocaux aigus du black

metal ou leur version plus équilibrée des groupes Immortal et Gorgoroth, etc. Chaque chanteur finit par avoir sa propre tessiture !

Si cela vous intéresse, ne tentez pas sur un coup de tête, car vos cordes vocales en souffriraient. Il y a beaucoup de tutoriels plus ou moins bons sur YouTube, regardez-les attentivement et ne dénigrez pas les exercices préliminaires, même s'ils ont l'air idiots.

### 14 Pour aller plus loin

Tout le monde n'est pas obligé d'apprécier le métal. Tout le monde peut reconnaître sa technique, sa recherche, sa diversité, mais cela n'y change rien : si l'on n'aime pas, on n'aime pas. Il y a derrière cela la notion d'écoute passive et d'écoute active. L'écoute passive se laisse contaminer par ce que transporte la musique. Une musique joyeuse rendra joyeux, une musique triste rendra triste, et par conséquent le métal, avec ses humeurs plutôt négatives, ses rythmes souvent très soutenus, son agressivité, aussi, risque fort peu d'avoir un effet positif sur l'individu. Au contraire, une écoute active permet de se décharger de ses émotions à travers la musique, et ainsi, avec un choix conscient et assumé de musique adaptée à l'état d'esprit actuel de l'individu, lui permet d'évacuer des émotions qui pourraient lui nuire autrement. Et donc, paradoxalement, une musique agressive rendra alors plus calme.

Le métal n'est donc pas une musique qui s'écoute en fond sonore. Elle demande une réelle attention pour être appréciée pleinement. La majorité des personnes ont plutôt une écoute passive, et seront donc rebutés par le métal, mais c'est comme tout : cela se travaille.

Si vous êtes intéressés pour en savoir plus, si vous avez des questions, si vous voulez tout simplement découvrir des musiques peut-être plus récentes (la majorité de mes groupes préférés ne figurent pas du tout parmi tous ceux qui sont cités dans ce cours et sont des groupes bien plus récents – et bien moins connus), je vous invite tout d'abord à vous adresser à moi à l'adresse [alexis.galmiche@gmail.com](mailto:alexis.galmiche@gmail.com). Je vous conseille également la base de données Encyclopaedia Metallum, qui recense plus de 93000 groupes de métal en novembre 2013, mais qui sert plus à obtenir des informations sur des groupes plutôt que vous aider à en découvrir des nouveaux. Pour ceux qui auraient un penchant pour le métal extrême, je ne peux que vous conseiller l'excellent blog NoCleanSinging, qui vous fera découvrir un nombre incalculable de très bons groupes.

Si vous êtes intéressés par la notion de communauté et sur l'impact social du métal, je vous invite à lire la thèse de David Mollica sur la construction des communautés et de l'identité personnelle, *The Construction of Community and Personal Identity Among Adult Fans of Heavy Metal Music in London*, (en anglais, une trentaine de pages) que vous trouverez en accès libre sur Internet, à travers le site NoCleanSinging où son auteur a publié quelques articles.

Si vous êtes intéressés par l'histoire du métal, et plus précisément par ses implications philosophiques et par les contextes sociaux dans lesquels il apparaît, vous pouvez

lire <http://www.anus.com/metal/about/history.html>, par l'American Nihilistic Underground Society, acronyme pertinent s'il en est.

Enfin, je vous invite à écouter les quelques chansons suivantes, qui sont des compositions beaucoup plus récentes et qui vous donneront un petit aperçu de ce qui se fait à l'heure actuelle :

1. *Black Sky*, de Thrawsunblat (Canada)
2. *Carved in the Wind*, de Gorod (France)
3. *Nocturne*, de Hexen (USA)
4. *Thanatos*, d'Amienssus (USA)
5. *A Voice Born of Stone and Dust*, de Caladan Brood (USA)
6. *Takao*, de Chthonic (Taiwan)
7. *Septic Mind*, d'After Oblivion (Bosnie)
8. *New Dynamic*, d'Omnium Gatherum (Finlande)
9. *Mind as Universe*, de Persefone (Andorre)
10. *Ar Korrigan Du*, de Heol Telwen (France)
11. *Nihil*, d'Aquilus (Australie)
12. *From Red to Black*, d'Exsilium (Slovénie)
13. *To The Gallows*, d'Officium Triste (Pays-Bas)
14. *Eternal Flames of Metal*, de Cryonic Temple (Suède)





# Une histoire du rock français

## Luc Robène



### Introduction

#### Sex and drugs and rock and roll

Passions juvéniles, cuir et blousons noirs, électricité, révolte, rupture, sexe, drogues, violence, contestation. Autant de mots, de sensations, de réalités plus ou moins fantasmées qui s'incarnent dans une culture musicale et une esthétique nouvelles émergeant au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'abord aux Etats-Unis dans les années cinquante, avant d'atteindre l'Europe, l'Angleterre bien sûr, mais également la France, au tournant des années soixante.

Le rock and roll, musique essentiellement binaire, tire son nom d'une image sulfureuse à forte occurrence corporelle et sexuelle, littéralement "tanguer et rouler" (se souvenir du surnom donné à Elvis Presley en raison de son jeu de scène très osé pour l'époque : "Elvis the pelvis"). Il est initialement l'expression de la liberté, d'un nouveau rapport au monde mais aussi l'expression de la contestation, de la révolte, des excès revendiqués ("Sex and drugs and rock and roll is all my body needs" chante Ian Dury en 1977) avant de devenir un langage aux nombreuses nuances.

Parmi les instruments clés utilisés dans la musique rock, la voix est l'un des plus anciens (quoi qu'il puisse exister aussi des morceaux sans chant). Elle est accompagnée d'une ou de plusieurs guitares électriques dont une guitare basse, d'une batterie. Selon les types de rock, d'autres instruments peuvent venir se rajouter comme les claviers, les cuivres, les percussions. L'invention des synthétiseurs, les progrès dans le domaine de l'amplification, des micros, et la progression technologique avec les possibilités du numérique (passage de l'analogique au digital) tant dans le domaine des instruments (boîtes à rythme, synthétiseurs) que dans celui du matériel de studio et des supports (invention du compact disc) ont largement contribué à modifier au fil du temps le visage musical du rock sans jamais rompre toutefois avec une culture de l'innovation et de l'énergie.

Très schématiquement, il est possible de décrire la dynamique historique du rock à partir de quelques cycles :

## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

---

- Le rock naît dans les années cinquante aux Etats-Unis, de la rencontre du blues noir et de la country blanche. Les pionniers de cette période les plus connus sont : Bill Haley, Elvis Presley, Chuck Berry, Eddy Cochran.
- Au tournant des années soixante, alors que le phénomène touche l'Angleterre, la démocratisation de l'accès aux instruments emblématiques du rock (guitare et basse électriques, batterie) et la diffusion des premiers succès aidant, deux grandes tendances s'affirment : une veine pop, incarnée notamment par les mélodies des Beatles et une veine plus dure davantage teintée de blues et de rock, incarnée par les Rolling Stones ou les Yardbirds (au sein desquels se succèdent, Jeff Beck, Jimmy Page, Eric Clapton).
- Dans la seconde moitié des sixties et jusqu'au début des seventies, le rock éclate en de multiples courants et couleurs, des plus planantes (avec l'utilisation des claviers et l'apparition et l'utilisation de plus en plus fréquente des synthétiseurs) aux plus frénétiques avec le durcissement du son des guitares et la multiplication des amplis branchés en série. Après la Beatlemania et les succès des Stones et des Who, l'héroïsation des artistes de cette période constitue l'une des caractéristiques majeures d'un phénomène musical qui rassemble les foules lors de gigantesques festivals aux sons des premières légendes du rock : Jimmy Hendrix, Janis Joplin, les Doors. ouvrant sur les succès du rock psychédélique (Pink Floyd), du country rock (Crosby, Still and Nash and Young), du hard rock (Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple.), du rock progressif (de Santana à Weather Report). Au début des années 1970 l'émergence du glam rock (Marc Bolan/ T. Rex, Roxy Music, D. Bowie, Queen.) prend le contrepied du rock contestataire de la vague précédente, surfant sur la décadence du star system, alors que la "high energy" des Stooges et l'outrance des New York Dolls préparent l'avènement du punk rock.
- À la fin des années soixante dix, l'émergence du punk en réaction à une musique jugée trop policée, savante, complexe, et le retour à une simplicité, une violence musicale et pulsionnelle originelles sur fond de révolte sociale (*No future*) constitue l'un des derniers temps forts en matière de reconfiguration rock and rollienne (des Ramones, aux USA, aux so british Sex Pistols, Clash, Damned, Stranglers.)
- Simultanément, la culture rock intègre et agrège de multiples influences donnant naissance dans les décennies suivantes (1980-2000) à une infinité de courants : du hard rock au métal, de la New Wave à l'électro en passant par le grunge et les réminiscences "garage".

---

## Et pendant ce temps, en France

Ce cours se propose d'aborder la place du rock français au cœur de ce mouvement, ses spécificités, ses artistes phares, ses dynamiques. Quelques questions peuvent servir de point de départ à notre réflexion. Et tout d'abord, le rock français existe-t-il réellement ou n'est-il qu'une pâle imitation des créations anglo-saxonnes ?

Dans la France gaullienne, alors que s'installe la V<sup>e</sup> République, les premiers sous-bresauts du rock, vite associés aux mauvais garçons et au phénomène des blousons noirs, montrent que la greffe rock and rollienne a pris bien plus vite qu'on ne l'admet généralement. Après les concerts des premiers rockers français (Halliday, les Blousons, noirs, etc.) où le public casse les fauteuils, le rassemblement, en juin 1963, place de La Nation, de 150 000 jeunes venus soutenir leurs idoles, surprend et questionne une société française encore endormie qui peine à admettre ce que mai 1968 confirmera : la rupture entre une jeunesse et ses aînés. Une culture nouvelle s'incarne dans un nouveau rapport à l'émancipation, au corps, à la sexualité, aux mœurs. Le rock exprime et focalise pour partie les attentes d'une jeunesse éprise de liberté qui bâtit sa culture et érige ses codes en normes.

Entre rockers purs et durs (Halliday, Taylor) et "yéyés" plus sages (F. Alamo, F. Hardy, S. Vartan, Sheila, Cloclo), entre poètes électrofiés (Gainsbourg, Dutronc) et premières expériences collectives ouvrant sur l'ère de la pop made in France (Variations, Triangle, etc.), le rock français s'émancipe.

Pour autant, le déplacement du "rock chanté en français", pâle imitation des standards américains vers la reconnaissance d'un véritable "rock français", vivant, émancipé de la tutelle anglo-saxonne, n'est pas une évidence. En 1978, le magazine *Rock & Folk* questionne encore l'existence d'une scène hexagonale originale et forte. Et les productions françaises sont encore abordées par la presse spécialisée sous l'angle humoristique un brin sarcastique du rock made in France.

Paradoxalement, les succès des premiers groupes à audience nationale dans les années 1980-1990 (de Téléphone à Noir Désir en passant par les très "alternatifs" Bérurier Noir) accréditent l'idée que le rock en France n'aurait pas de passé et serait né brutalement des cendres du mouvement punk au tournant des années 1970-1980, alors que le festival de Mont de Marsan (1976, 1977), lance dans l'arène des formations emblématiques (Shaking Street, Les Lou's, Strychnine).

Or, toutes les études disponibles consacrées aux scènes locales (Bordeaux, Rennes, Clermont-Ferrand, Ile de la Réunion, etc.) montrent au contraire que le rock s'est implanté en France dès le tournant des années cinquante-soixante. Il existe à cette époque, dans les grandes villes françaises de très nombreuses formations rock : plus de deux cents groupes dans la première moitié des années soixante à Bordeaux par exemple !

De surcroît, il n'y a guère de période creuse entre les années soixante des Chats Sauvages ou des Chaussettes noires et les années quatre-vingt de Téléphone. La scène

## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

pop hexagonale (1968-1975) a vu émerger de beaux fleurons dont certains (Magma, Ange) ont à leur tour influencé la scène internationale.

Enfin, plus vaste, plus éclectique mais toujours extrêmement vivante la scène rock actuelle ne cesse d'étonner par ses nouvelles productions. Au-delà des non événements (Naast, Plasticine) et des disparitions (Noir Désir), l'inventivité du rock français se situe sans doute tant du côté des productions alternatives et des groupes lo-fi (Magnetix) que de la chanson rock en passant par la scène électro (Coming soon). L'histoire du rock français s'écrit donc en continu des années cinquante à nos jours et c'est cette histoire qu'il faut maintenant décrypter.

### 1 Rockers Vs Yéyés (1959-1967)

Le rock français émerge dès la fin des années cinquante, influencé par le modèle anglo-saxon dont les hits sont largement diffusés sur les ondes. À l'origine, les artistes français se contentent bien souvent de reprendre les standards américains ou anglais traduits pour l'occasion en français, choisissant la plupart du temps des noms de scène à consonance anglo-saxonne (Dick Rivers, Eddy Mitchell, Johnny Halliday).

À Paris comme en province, les premiers concerts donnés par les rockers français déclenchent les passions et choquent les consciences conservatrices de la France gaulloise.

Les "blousons noirs". Palais des sports. Paris. 22 novembre 1961. (53 sec.)

L'amalgame entre le public jeune et l'archétype du blouson noir forgé en grande partie par le film dans lequel Marlon Brando interprète une figure rebelle (L'équipée sauvage) contribue à véhiculer l'image d'une génération perdue (voir le titre de la chanson de Johnny Halliday) alors que, précisément, c'est un vent de liberté et de provocation qui pousse la jeunesse à investir une musique dans laquelle elle se reconnaît et à travers laquelle elle se distingue des aînés.

Parmi les pionniers, Johnny Halliday bénéficie d'une aura particulière. Il a rendu crédible auprès des maisons de disque l'idée que le rock pouvait marcher en France. Son tube "Souvenirs souvenirs" sorti en 1960 amorce ainsi une carrière couronnée de succès. Trajectoire méritoire dans un contexte pourtant dominé par le poids de la variété qui empêche Halliday d'être immédiatement considéré comme un artiste sérieux. Le choix de la langue pose également problème. Les fans ne se reconnaissant d'abord que dans une musique rock chantée en anglais, le style Hallyday déstabilise les puristes.

Johnny Halliday, "Souvenirs souvenirs" (1960)

D'autres artistes, comme Vince Taylor, emportent les suffrages des amateurs purs et durs. Vince Taylor, de son vrai nom Brian Maurice Holden, né le 14 juillet 1939 à Londres (Angleterre) et mort le 27 août 1991 à Lutry (Suisse), est un chanteur de rock britannique qui a fait l'essentiel de sa carrière en France influençant fortement les artistes français. Très populaire dans les années 1960, il est l'auteur du titre "Brand New Cadillac" (1959), qui sera repris par de nombreux groupes dont The Clash en 1979 sur leur album *London Calling*. Il est surnommé "l'archange noir du rock".

Eddie Barclay le découvre lors d'un concert de rock anglais à l'Olympia et l'engage aussitôt. Taylor enregistre alors des tubes d'Elvis Presley, Eddie Cochran, Chuck Berry, Little Richard, Johnny Kidd et les fait découvrir au public français. En 1961, Barclay publie l'album *Le Rock C'est ça*. Les interprétations de "Twenty Flight Rock", "Ready Teddy", "Memphis Tennessee" ou "Shakin' All Over" sont parfois plus sauvages que les originaux. Son look et ses concerts qui se transforment souvent en émeute lui font une réputation de "bad boy" du rock français dont il pâtira beaucoup. Bien que très populaire auprès du public, ses disques se vendent mal.

Vince Taylor, "Brand New Cadillac"

À la suite des premiers artistes au rang desquels il faut compter des groupes comme les Chaussettes noires (Eddy Mitchell), les Chats sauvages (Dick Rivers) ou les Blousons noirs, une partie de la jeunesse française se met à créer des groupes, adaptant en français les succès venus des Etats-Unis ou d'Angleterre. La fascination de cette classe d'âge pour la dimension rebelle et émancipatrice du rock participe à son succès. Mais cette liberté nouvelle contribue simultanément à en accentuer la sauvagerie aux yeux de la génération de leurs parents. L'image des rockers n'a pas bonne presse.

Les Chats sauvages, "Est-ce que tu le sais?"

Les majors, comme elles l'ont fait aux USA avec le twist, vont s'efforcer de vendre un modèle plus correct et adouci de cette image. La lisser en quelque sorte. Une nouvelle génération musicale émerge, qui a ses idoles (de Sheila à F. Alamo en passant par Claude François) et sa presse. En particulier le magazine *Salut les copains*, lancé en 1962 par Daniel Filipacchi dont le tirage atteint un million d'exemplaire et qui reprend le nom de l'émission que Filipacchi anime sur Europe 1 de 1959 à 1968.

À l'issue du grand rassemblement organisé par Filipacchi et *Salut les copains*, place de la Nation en juin 1963 (seul J. Halliday parvient à atteindre la scène pour chanter) le sociologue Edgar Morin baptise ces milliers de jeunes venus acclamer leurs idoles les yéyés. Par extension, "yéyé" désigne donc aussi un phénomène de mode des années

## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

1960, néanmoins plus sage que le cuir noir des premiers rockers, caractérisé par les pantalons serrés et les blazers cintrés.

La fin des années soixante amorce un virage important pour le rock français. D'une certaine manière le rock and roll chanté en français laisse la place au "rock français" comme peut en témoigner la publication de l'album de J. Halliday *Rivière, ouvre ton lit*, enregistré à Londres par l'ingénieur du son des Rolling Stones et des Beatles. C'est un album original, atypique dans la carrière de la rock star française et qui s'inscrit dans la mouvance psychédélique de l'époque (son des guitares, utilisation des chambres d'écho, des claviers, grandes pièces musicales, etc.)

Johnny Halliday, "Rivière, ouvre ton lit"

Après l'imitation des artistes anglo-saxons et l'essoufflement de la vague yéyé, une nouvelle génération se profile. Celle-ci se révèle plus prolifique : à la fois plus créatrice et plus inventive que la précédente. Les chanteurs ne sont plus uniquement des interprètes, mais aussi des compositeurs et auteurs.

## 2 Sixties et seventies : la "pop made in France" (1968-1975)

Le tournant des années soixante et le début des années soixante-dix (au milieu duquel se glissent "les événements" de mai 1968) se caractérise par l'émergence d'une tendance musicale plus pop que rock (parfois appelée "pop rock"). Les mélodies, les harmonies et les arrangements prennent le pas sur la violence brute. Aux instruments traditionnels du rock viennent s'ajouter des synthétiseurs, des cuivres, des percussions et parfois des violons. Le format des morceaux s'allonge, le "concept album", organisé autour d'un thème, d'une histoire, fait son apparition. Le traitement du son est plus recherché, les effets sonores (écho, réverbération) ouvrent de nouvelles possibilités en matière d'architecture sonore.

Cette tendance pop inclut des artistes comme Jacques Dutronc, des vétérans comme Johnny Halliday qui ont du mal à relancer leur carrière. Elle est surtout marquée par l'émergence d'artistes qui confirment leur talent en amorçant un virage dans une trajectoire initialement consacrée à la chanson française, comme Serge Gainsbourg. Celui-ci se montre très intéressé par l'influence de la pop anglo-saxonne. L'histoire de Melody Nelson est sans conteste l'un des chef-d'œuvres de sa carrière. La rythmique est rock, mais Gainsbourg choisit de s'accompagner d'un orchestre symphonique de 50 violons et d'un chœur. L'ensemble reflète la riche culture de l'artiste. Les arrangements sont gérés par Jean-Claude Vannier qui en fait une œuvre unique. Mi-parlé mi chanté, ce disque est le premier poème symphonique de la "pop made in France". Mais l'album, résolument innovant dans un contexte de mépris pour la pop, est boudé par la critique et par le public. Il sera redécouvert des années plus tard par des artistes anglo-saxons.

Serge Gainsbourg, "Ballade de Melody Nelson"

Dans les années précédentes, ce qui dominait était la voix, caractéristique du rock pur et dur. A partir de cette période, le public est davantage sensible aux performances artistiques des groupes. Cette mouvance est marquée par la recherche musicale permanente, que ce soit autour de la pop ou du psychédéisme d'artistes majeurs comme le guitariste inventif Jimmy Hendrix, de groupes inspirés comme les Doors ou du génial Frank Zappa.

La jeunesse tourne le dos aux sages yéyés pour se consacrer à l'aventure pop, se laissant happer par l'atmosphère planante et les grandes messes des seventies : le grand concert de Woodstock (août 1969 aux Etats-Unis) a démontré le caractère pacifiste et contestataire de cette génération, de la liberté des mœurs et de l'esprit communautaire. En France, des rassemblements pop tentent de relayer cette tendance, comme à Bagas en Gironde.

La musique n'est plus destinée à la danse mais à une écoute attentive : le rock se complexifie dans ses compositions, allonge ses formats (grandes pièces jouées parfois de 20 à 30 minutes), laissant la part belle à l'improvisation pure et aux interprétations des musiciens. Une tendance particulière, bientôt identifiée sous le nom de rock progressif connaît un succès certain à travers des groupes comme Magma, qui publie son premier album *Kobaia* en 1970, ou Ange, emmené par les frères Décamps.

Magma est un groupe musical fondé en 1969 à Paris en France par le compositeur-batteur-chanteur Christian Vander (fils de Maurice Vander). Cette formation est à l'origine du genre musical baptisé Zeuhl, mélangeant rock, jazz, avant-garde et chant choral. L'inventivité de Magma est à la mesure de ce que propose aux Etats-Unis un musicien prolifique, inventif et génial comme Frank Zappa. Le groupe a exercé une influence importante sur la musique progressive, le jazz rock et l'avant-garde musicale à travers le monde et a fait connaître des musiciens français et étrangers de premier ordre, comme Didier Lockwood, Jannick Top ou Claude Engel, parmi de nombreux autres (près de 150 musiciens sont passés dans Magma). En 1973, la formation acquiert une renommée internationale avec la création de l'œuvre majeure de Christian Vander la trilogie *Theusz Hamtaahk* comportant trois mouvements (premier mouvement : "Theusz Hamtaahk", second mouvement : "Wurdah İtah", troisième mouvement : "Mekanik Destruktiw Kommandöh"). Néanmoins, la formation de Vander n'a jamais connu le succès commercial de certains groupes de rock progressif anglo-saxons tels que Genesis ou Yes.

Magma, "Hortz fur Dehn Stekahn West"



## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

Ange est un groupe de rock français, franc-comtois (originaire de Belfort et de Vesoul), créé à la fin des années 1960 par les deux frères Décamps (Francis et Christian). Au départ, la musique de Ange est constituée de textes d'inspiration médiévale et fantastique sur un rock progressif. Soutenu par le magazine *Best* (concurrent du magazine *Rock & Folk*) ainsi que par Jean-Bernard et RTL, Ange publie son premier album, *Caricatures*, en 1972. Leur rock se veut théâtral et poétique. Christian Décamps, le leader et chanteur du groupe, manie les mots et les tournures de phrases, donnant ainsi au groupe une originalité qui le démarque des autres formations françaises de l'époque. Été 72, le groupe tourne en première partie de Johnny Hallyday et de son "Johnny Circus". Leur premier succès survient grâce à une reprise de Jacques Brel, *Ces gens-là*, sur l'album *Le Cimetière des Arlequins*, paru en 1973. Le 26 août 1973, Ange joue devant 30 000 spectateurs au Reading Festival, au même programme que Genesis, The Spencer Davis Group et John Martyn.

Ange, "Sur la trace des fées"

Parallèlement aux longues envolées de la musique progressive et poétiques de la pop française, la période voit éclore une tendance plus dure de hard rock et de blues électrique qui emprunte largement aux groupes anglo-saxons comme Led Zeppelin et à la virtuosité de J. Hendrix, avec des formations emblématiques comme Triangle et surtout les Variations.

Les Variations chantent en anglais. Formé à Paris en septembre 1966 par des musiciens originaires d'Afrique du Nord influencés par les Rolling Stones et les Chaussettes Noires. Ils participent d'abord à des tremplins puis, en 1967, le groupe se lance dans une tournée en Allemagne puis au Danemark où il enregistre son premier single "Mustang Sally" sorti sur Triola. Le groupe enregistre un second single "Come Along" en 1969 assurant les premières parties d'artistes tels que Johnny Hallyday, Led Zeppelin ou même Steppenwolf. Ils partent ensuite à Londres pour enregistrer leur premier album *Nador*. Ils participent à de nombreux festivals. Durant sa tournée aux États-Unis le groupe enregistre un de ses morceaux les plus connus "Je Suis Juste un Rock'n'Roller". A Memphis Don Nix produit leur second album *Take It Or Leave It*. Le groupe se produit en Amérique avec les New York Dolls et y commence l'enregistrement d'un nouvel album *Moroccan Roll* terminé en France. Dissous par la suite, le groupe s'est reformé en 2006.

Les Variations, "Free me"

L'époque est également marquée par la radicalisation rock de certains artistes comme Jacques Higelin dont l'album *BBH 75* ouvre la voie à une musique plus dure. Higelin

laisse de côté ses oripeaux baba cool et arbore un blouson de cuir clouté sur la pochette, une mine défaite sur un fond blafard qui préfigure ce que sera, à peine deux ans plus tard, l'esthétique et la révolution punk. L'album *BBH 75* marque un changement radical pour Higelin. En formant un trio électrique (BBH/ Benarroch, Boissezon, Higelin) au lieu des arrangements acoustiques des albums précédents, Higelin recrache les mots au milieu d'un furieux mur du son. Le son rock est là, binaire. Cet album a longtemps été considéré comme le premier véritable album français de "vrai rock".

Jacques Higelin, "Boxon"

## 3 Punk rock et "eighties" (1976-1989)

### 3.1 Rêves punks

À partir des années 1976-1977, le rock connaît un changement radical au niveau international avec l'émergence de la vague punk.

En 1977, au Royaume Uni sont publiés les premiers albums de groupes phares comme les Sex Pistols (*Never mind the bollocks*), de Clash (*Clash*), des Stranglers (*Rattus norvegicus*), des Damned (*Damned, damned, damned*), etc. Globalement, 1977 est une année charnière dans l'histoire du rock avec le refus des codes sociaux et culturels traditionnels, la critique de la médiocrité de la classe moyenne, la critique de l'establishment (social, politique, musical) et la remise en cause du circuit habituel de distribution de la musique. L'idéologie punk s'empare de la musique et part en guerre contre le système établi. Dans le sillage de ces groupes émergeant du Royaume-Uni ou, plus précocement, aux États-Unis, avec les Ramones (qui éditent même une charte de ce que doit être désormais le rock dans toute sa simplicité et son énergie brute), de nombreuses formations éclosent un peu partout en Europe.

En France, fait remarquable, cette vague atteint de manière très visible tout le territoire. Cette expression d'un rock direct, sans concession, s'organise à la fois autour de magasins de musique, de labels et de petites salles indépendantes alors qu'une multitude de formations éclosent un peu partout dans l'hexagone. Ces groupes qui intègrent et dynamisent à leur tour la mouvance punk, pour l'essentiel, chantent en français. Parmi ces formations, il faut citer : *Métal urbain*, *Bijou*, *Gazoline* (région parisienne), *Starshooter* (groupe du chanteur Kent, Lyon), *Strychnine* de Bordeaux (qui ouvre pour Clash au festival punk de Mont de Marsan en 1977), *Marie et les garçons* (Lyon), *Marquis de Sade* (Rennes).

Gazoline, "Killer man"

## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

Métal Urbain, "Panik"

Une autre veine, plus puriste, conserve un chant en anglais : les *Dogs* (Rouen), *Little Bob Story* (Le Havre).

Little Bob Story, "When the times comes"

Le mouvement prend une certaine ampleur avec l'organisation de festivals emblématiques comme Europunk, à Mont de Marsan (1976 et 1977) la New wave french connection à Lyon (1978). Au début des années 1980 quelques groupes encore plus rebelles attachés à un circuit alternatif, et revisitant le punk, se démarquent par leur look tout droit sorti de l'imaginaire punk, avec perfecto et crêtes obligatoires : *La Souris déglinguée*, Oberkampf (Paris) *Camera Silens* (Bordeaux). De nouveaux labels comme New Rose, à Paris, ainsi que quelques compilations emblématiques comme *Chaos en France* scellent le destin de ces formations de la seconde génération punk.

Oberkampf, "Couleur sur Paris"

### 3.2 L'essor des "groupes à succès"

Cette période, bientôt marquée par le retour de la gauche au pouvoir en 1981 voit l'éclosion des radios libres. L'explosion de la bande FM permet de diffuser largement ces nouveaux talents. Par ailleurs, les mairies accordent plus facilement des studios de répétition à ces groupes balbutiants, des clubs accueillent les artistes en live, des labels indépendants sont créés. Toutes ces facilités de représentation, nouvelles, participent à renforcer la notoriété des groupes.

Parmi cette multitude de formations, trois groupes connaissent un succès commercial indiscutable : Bijou, Téléphone, Trust, chacun dans un style différent.

Le groupe *Bijou* formé à la fin des années 1970 représente réellement le tournant de la pop française au rock. Un temps étiquetée punk rock (*Bijou* participe au festival de Mont de Marsan en 1977), leur musique fraîche et swingante qui ne renie pas l'influence de la chanson française (reprise de *La fille du père Noël*, de Dutronc ; collaboration avec S. Gainsbourg), est un mélange de rock basique et de crooner attitude.

Bijou, "Garçon facile"

Téléphone parfois présenté comme le plus grand groupe de rock français dans les années 1970-1980 s'écarte nettement du mouvement punk en s'inspirant assez librement des Rolling Stones. Des textes assez simples s'adressant au monde de l'adolescence permettent de séduire un public nombreux. La musique s'appuie sur des riffs de guitare incisifs. Leurs compositions renouent avec une forme de classicisme rock. Ils ne cherchent pas du tout à affronter la puissante industrie du disque et préfèrent signer chez un gros label.

Trust se démarque aussi des groupes de punk en poussant plus loin le côté excessif et en se rapprochant des tendances plus dures du rock. Le groupe met en avant la guitare, comme les punks, mais de manière beaucoup plus en prise avec les codes et le son du hard rock. Leur hymne Antisocial, issu de l'album *Répression* (1980) est craché à la face du monde et se veut fédérateur pour les adolescents. Admirateurs des Australiens AC/DC, ils parviennent à faire leur première partie au Stadium en 1978. Malgré ce côté rebelle, ils entrent eux aussi dans la filière traditionnelle du disque en signant chez Sonny.

Trust, "Anti social"

Les années 1980 sont également marquées par l'éclosion d'artistes navigant entre chanson et rock. En 1982, Alain Bashung publie l'album *Play blessures*, un des disques les plus décalés du rock français. Déjà repéré quelques années auparavant par sa voix rauque et son style dandy, il confie un temps l'écriture de ses textes à Serge Gainsbourg (auparavant c'est son ami Boris Bergman qui était en charge des paroles). Cette rencontre donne un savoureux mélange au cœur duquel texte et musique loin de se juxtaposer se nourrissent et s'apportent mutuellement.

Dans une veine comparable, il faut également citer Charlélie Couture, qui fait sensation avec sa voix, ses mots et son rock déphasé ouvrant sur la publication de l'album *Poème rock* (1981), et son tube "Comme un avion sans ailes".

### 3.3 L'influence de la "new wave"

Au même moment, l'essor de la new wave, notamment en Angleterre, n'est pas sans incidence sur le rock français. Ce courant musical qui débute à la fin des années 1970 pour s'éteindre vers 1986, est née du regain de créativité du rock en 1978-1979 et de la nouvelle vague des synthétiseurs et des boîtes à rythmes devenus accessibles aux jeunes musiciens ; la génération post-punk ayant digéré l'influence d'artistes et de groupes novateurs majeurs tels que David Bowie, Roxy Music, Brian Eno et Kraftwerk. Courant musical à l'avant-garde durant les années 1980, plutôt européen et surtout britannique, la new wave se caractérise comme étant un mouvement branché

## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

et underground grâce à des labels indépendants tels que : Factory pour Joy Division, New Order et Orchestral Manoeuvres in the Dark, et Fiction pour Cure.

En France, deux groupes majeurs se distinguent : Indochine et Taxi Girl. Indochine connaît un succès foudroyant avec un premier album enregistré en studio et publié en 1982, *L'aventurier*. Par leur look les musiciens s'inspirent nettement de Cure. En revanche leur musique dont le succès rock dépasse rapidement les frontières de l'hexagone s'en distingue par une pop inspirée. C'est le son typique d'une époque, avec la batterie électronique et les synthétiseurs omniprésents qui établit le style Indochine. C'est une pop facilement identifiable, faites de mélodies faciles à retenir, qui surfe sur l'univers fantastique des aventures de Bob Morane et l'esthétique du neuvième art (la pochette du disque se présente sous la forme d'une BD), à une époque où, précisément, le monde de la BD se rapproche de plus en plus de l'univers rock.

Indochine, "L'aventurier"

Dans une veine similaire, Taxi girl propose une pop également très originale. Taxi Girl est un groupe qui pourrait être étiqueté "post punk", à tendance new wave et à l'esthétique romantique, rouge et noire, magnétique, punk dans l'âme et dans ses textes qui évoquent de manière récurrente. Le groupe fonctionne de 1978 à 1986, avec des prestations scéniques mémorables et une histoire quelque peu dramatique (mort du batteur par overdose en 1981). Au-delà de leur noyau de fans, ils ont connu le succès surtout grâce à leurs deux premiers maxi 45T au son techno-pop parfois qualifié de "cold poétique" : *Mannequin* en 1980, et surtout *Cherchez le garçon* en 1980, vendu à plus de 300 000 exemplaires. Ils se produisent sur les scènes parisiennes comme le Palace, le Rose Bonbon et le Casino de Paris. Le magazine *Actuel* les assimile, avec les groupes Marquis de Sade et Artefact, à la vague des "jeunes gens modernes" popularisée par le journaliste Jean-Éric Perrin dans sa chronique *Frenchy but chic* dans le mensuel *Rock & Folk*. Parmi les musiciens fondateurs, le chanteur Daniel Darc (décédé en 2013) connaît par la suite une carrière solo saluée par la critique tandis que Mirwais, le guitariste, travaille à partir de 2000 sur les projets artistiques de Madonna.

Taxi Girl, "Cherchez le garçon"

A la marge de ce mouvement le groupe Kas Product initie, en précurseur une électropop très originale. Ce duo fondé en 1980 par la chanteuse et guitariste Mona Soyoc et le claviériste Spatsz, combine des riffs de guitare et des ambiances synthétiques, dans un style qualifié de "minimalisme hypnotique". Ils sont considérés comme des pionniers de l'electroclash (mélange de punk, rock, new wave et techno)

Kas Product, "Never come back"

#### 3.4 LA deuxième moitié des ANNÉES 1980 : entre "marketing" et circuits Alternatifs

Enfin, la deuxième moitié des années 1980, marquée par une révolution technologique d'envergure, l'avènement du disque compact, voit émerger de nouveaux talents alors que les modes de consommation se transforment.

Le prix du disque compact étant deux fois plus cher que le vinyle, les Français achètent moins de disques mais rationalisent leurs choix. Les consommateurs s'attachent davantage aux noms incontournables qui apparaissent dans la presse spécialisée et marchent moins au coup de cœur. C'est une période de recherche de profit avec les débuts d'une politique de marketing initiée par l'industrie du disque. Ceux qui maîtrisent leur image et gèrent leur communication s'en sortent, comme Indochine, d'autres vont rejoindre les circuits parallèles.

On évoque alors la naissance d'une nouvelle scène alternative française, spontanée, qui compose ses propres structures en créant ses labels de disque. C'est le cas du label Boucherie, créé par le groupe les Garçons Bouchers.

Ces nouvelles formations, dont une bonne partie provient de la scène parisienne, utilisent le circuit des bars rock essentiellement. Ces groupes sont issus de la scène underground, portés par le bouche à oreille, et non par les médias (dans un premier temps).

Parmi ces groupes, un duo insolite marque par son originalité, son univers loufoque et atypique : les Rita Mitsouko.

Un autre groupe sort de l'ombre de l'underground et découvre la célébrité : les Bérurier Noir. Leur nom de scène est emprunté au fameux personnage de fiction créé par Frédéric Dard dans San Antonio. Ils expérimentent un punk déjanté en s'inscrivant dans une tendance anar. Ils se font remarquer par leur sens de la provocation et du spectacle. Leur musique est composée de guitares saturées (Loran), de boîte à rythme (comme Métal Urbain), leur chant est davantage envisagé comme une déclamation (Fanfan). Un saxophone rejoint plus tardivement le duo.

Bérurier Noir, "Porcherie"

#### 4 Les ANNÉES 1990 et 2000 du rock français : maturité et CONCURRENCES

Durant les années 1990 et 2000, le rock français consolide ses acquis et affirme plus fermement son identité. Le rock alternatif connaît un succès qui ne faiblit pas faisant ainsi partie des spécificités françaises. Des groupes comme les Innocents, les Négresses vertes, les Rita Mitsouko, les Wampas se professionnalisent. Au même moment l'avènement du grunge redonne un souffle nouveau à la scène rock. Certains groupes français en pleine ascension surfent sur cet élan et peaufinent leur rock pur et dur. Au cœur de cet élan, le groupe bordelais *Noir Désir*, formé au tout début des années 1980 parvient à imposer un son original, une image, une éthique même, à l'écart des circuits du show-biz.

Le groupe mérite véritablement une mention particulière tant son histoire éclipse celle des autres formations. *Noir(s) Désir(s)* est né de la rencontre de quelques lycéens bordelais en 1981. Dès 1982, il passe au stade d'espoir de la scène régionale en s'imposant au fil de concerts remarquables. Changeant fréquemment de personnel, le groupe bordelais rode son répertoire, déclinant plusieurs fois les offres des maisons de disque. Après 1985 et la relative stabilisation de la formation, une signature chez Barclay en 1987 permet à *Noir Désir* de valider sur disque un talent déjà reconnu sur scène.

Publié en 1992, le troisième album, *Tostaky* (pour "Todo está aquí") est un condensé de puissance et d'inspiration qui confirme le savoir faire du groupe, mais aussi sa maturité, et le hisse définitivement au rang des chefs de file du rock français. L'album, univers surchauffé mêlant guitares saturées, chants inspirés poussés aux limites, chœurs et hurlements, revisite totalement ce que le rock avait jusqu'alors produit. *Tostaky* qui connaît un immense succès est fréquemment présenté comme l'album qui a permis à *Noir Désir* d'être *Noir Désir*. C'est aussi le disque d'une génération. La réalisation de l'album est suivie d'une tournée électrique, traversée par des prestations mémorables. Incontestablement, *Noir Désir* s'impose alors comme le groupe le plus important du moment. Il invente un cadre, fixe des horizons et constitue un modèle pour la génération suivante. Son refus de céder aux sirènes du marketing et de rester maître de sa carrière artistique, quoique signé sur une major, en fait artistiquement et politiquement l'un des groupes majeurs des deux dernières décennies.

*Noir Désir, "Tostaky"*

Dans le paysage rock des années 1990, une autre étoile filante ne cesse de réinventer à sa manière les canons du rock français : Alain Bashung publie un album sublime, *Osez Joséphine*. Fréquemment présenté comme un second souffle dans la carrière du chanteur, ce disque marque surtout par l'inventivité poétique des textes (Bashung quitte provisoirement Boris Bergman à l'écriture pour de nouveaux paroliers), par la référence



marquée au idoles du rock américain (Buddy Holly, les Moody Blues, Bob Dylan) et par la création de chansons rock, chefs-d'œuvre de composition, devenues depuis de nouveaux classiques : "Madame rêve", "Volutes". et bien sûr "Osez Joséphine".

Bashung, "Osez Joséphine"

Les années 1990 constituent en réalité une époque paradoxale pour le rock français à la fois plus installé, plus visible, mieux reconnu, accédant au statut de culture intergénérationnelle, mais également concurrencé par de nouvelles formes d'expression comme le rap qui connaît ses premiers succès d'envergure avec des groupes comme NTM ou IAM.

Quoiqu'il en soit, la veine rock française ne faiblit pas. Bien au contraire. Certains groupes, plus anciens, comme Jad Wio, créé en 1982 par Denis Bortek récoltent dans les années 1990 un succès mérité. Jad Wio flirte au travers de ses albums avec divers genres musicaux (batcave, rock, chanson française, électro) et thématiques (sado-masochisme pour "Contact", "Blade Runner" pour *Fleur de Métal*, le film d'épouvante sur *Monstre-toi*), sans pour autant jamais perdre de sa cohérence ni de sa consistance. La grande force de Jad Wio réside tout autant dans les textes écrits, souvent en français, par Denis Bortek, dans lesquels est distillée une perversion élégante ("Ophélie est zoophile", "L'amour à la hâte", "L'abus de soi"), dans l'inventivité débridée de K-Bye à la guitare, que dans la qualité des prestations scéniques du duo, à la fois sauvages et théâtrales. Jouant sur les registres d'un rock androgyne, *Fleur de métal*, concept album publié en 1992 narre les aventures du "beatnik de l'espace", à la recherche de "sa moitié cosmique" dans l'infini galactique. L'opus emprunte à l'occasion quelques strophes à l'univers poétique de Gainsbourg. L'album, produit par Bertrand Burgalat, constitue sans doute l'un des mieux aboutis du groupe. La musique utilise à la fois les ressorts classiques du rock (guitares, batterie) pour mieux revisiter cette énergie à l'aune des sons électroniques (synthés, boîtes à rythme, bruitages numériques) préfigurant déjà certaines formes d'hybridation entre rock et techno.

Jad Wio, "Fleur de métal"

Simultanément, de nombreux artistes plus difficilement classables revendiquent leur appartenance à une expression rock quitte à se distinguer de la masse des groupes en faisant certains choix artistiques audacieux.

L'album *Boire* de Christophe Miossec crée ainsi la surprise en 1995, l'artiste ayant opté pour un punk acoustique, sans batterie, pour ne pas être confondu avec un groupe traditionnel de rock. Sur un ton désabusé, Miossec signe des textes teigneux et réalistes, en réinventant la chanson rock. Certains journalistes n'hésitent pas à le comparer à Brel

## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

---

pour la qualité de ses textes, à Gainsbourg pour ses références récurrentes à l'alcool. Les références de Miossec sont donc plutôt rock et il a du mal à endosser le costume de la chanson française que certains voudraient le voir porter, d'autant que ses performances scéniques remarquées renvoient clairement à l'énergie brute des concerts de rock. Au même moment, plusieurs chanteurs adoptent un registre guère éloigné de celui de Miossec, quoique plus intimiste, investissant peu à peu l'univers de la chanson rock : Dominique A, Sylvain Vannot, Mathieu Boogaerts.

D'autres groupes vont au contraire choisir la sphère plus agitée de la fusion poussant encore plus loin les limites du rock. Par fusion on sous-entend un rock intégrant des éléments du heavy-metal, du grunge, de la techno hardcore, du rap. Le trait commun de tous ces groupes est l'engagement politique, étant tous, d'une certaine manière sur ce plan, des enfants des Bérurier Noir.

No one is innocent incarne en France ce courant musical initialement développé par Urban Dance Squad (Pays-Bas) puis les américains de Rage against the machine. Ces formations ont lancé un style nouveau en inventant, à la suite de duos mémorables entre groupes de rap et de hard rock (Duo Run DMC / Aerosmith sur le tube "Walk this way") la mode du chanteur qui rappe sur des riffs de guitare de métal. En 1997, No One is innocent publie son album *Utopia*. L'utilisation des guitares et surtout du sampler (échantillonneur de son) permet au groupe d'innover tout en se rapprochant un peu plus de l'univers électro voire du trip-hop non sans en appeler également au "métal indus" dans la veine de Ministry.

No one is innocent, "La peau"

À la fin des années 1990, la tendance musique électronique constitue l'un des axes majeurs de transformation de l'univers sonore. Aux frontières (parfois très lointaines) du rock, des formations françaises connaissent un succès fulgurant sur la scène internationale.

Le duo Air publie son premier album *Moon safari* en 1998. Paradoxalement le groupe est repéré d'abord en Angleterre et la musique qu'il produit, à base de vieux instruments analogiques, à lampes, sonne comme une marche futuriste. Ils se définissent comme des architectes sonores composant une musique spatiale.

Autre duo français à succès, dans le domaine de l'électro, Daft Punk produit un son à mille lieux du rock tout en restant pourtant inscrit dans une démarche innovante et bourrée d'énergie. Leur album *Homework* s'écoule à 2 millions d'exemplaires dans 35 pays. Leur musique mécanique et bruitiste qui regroupe des sonorités du punk, du funk, et de la technologie par l'ajout de voix de robots (vocoder), n'est pas sans rappeler celle des maîtres incontestés du genre, les Allemands de Kraftwerk lesquels ont inspirés toute une génération, de Bowie aux prémisses de la scène électro à partir des années 1970.

## Conclusion : le XX<sup>e</sup> siècle sera rock ou ne sera pas

Une multitude de groupes s'est engouffrée dans la brèche électro (reconnaissance de la "french touch"), avec bonheur comme le montre le succès mondial des Bordelais de *Kap Bambino*, délivrant un électro rock mixé avec du son 8-bit.

*Kap Bambino, "Hey"*

Cependant, la veine rock fondamentale n'a pas faibli. Plusieurs phénomènes doivent être distingués. Tout d'abord, il faut citer le très parisien effet de loupe sur quelques groupes sans réelle consistance dont l'actualité, par effets de réseau, a amplifié sans raison réellement valable la notoriété. Dans cette perspective, ce que l'on a pu nommer un temps la mode des "baby rockers", est plus un phénomène de (micro) société qu'une affaire de réelle envergure pour le rock français, générant des formations telles que : les Plasticines, Naast, the Parisians, etc.

On sait le succès obtenu par *BB Brunes*, auprès du très jeune public. Leur musique réinvestit un rock basique sans apporter de touche réellement originale. Mais c'est dans le look et, finalement, l'effet boys band que se niche le secret du succès de ce combo formé en 2005 et découvert la même année sur la scène parisienne du festival Emergenza. Leur participation à l'émission de télé réalité la Nouvelle Star en 2008 leur assure une couverture médiatique importante mais les situe irrémédiablement dans la veine consumériste ; celle qui quelques années auparavant avait été vivement dénoncée par les Bordelais de *Noir Désir* lors des victoires de la musique.

La scène rock française s'est également enrichie de nombreux artistes se situant, comme dans les décennies précédentes à l'interface de la chanson et du rock. Dans le sillage du groupe *Louise Attaque*, emmené par Gaëtan Roussel, dont le succès lié à la publication de l'album *Louise Attaque* (1997/ 2,8 millions d'albums vendus) ne s'est pas démenti par la suite, de nombreux artistes osent de nouveaux territoires rock : de Mickey 3D à Dionysos en passant par Philippe Katerine.

*Mickey 3D* propose une pop rock mâtinée de folk, dans la même veine que *Louise Attaque*, engagée politiquement. Leur album *La trêve*, publié en 2001 les propulse au rang des groupes qui comptent dans le paysage rock français. C'est du reste le compositeur de *Mickey 3D*, Mickaël Furnon, qui relance le succès du groupe *Indochine* en composant pour eux le tube "J'ai demandé à la Lune".

*Mickey 3D, "Matador"*

Autre formation incontournable au début des années 2000, *Dionysos* frappe l'imagination du public par ses délires musicaux et ses performances scéniques. Emmenée

## 7. Une histoire du rock français

Luc Robène

par le chanteur, véritable bête de scène, Mathias Malzieu, le groupe publie en 2002 son quatrième album *Western* sous la neige. Le succès de cet opus propulse le groupe vers la renommée. Le disque a été enregistré aux États-Unis. Il est produit par Steve Albini (producteur notamment de : Pixies, Nirvana). Cette rencontre permet aux musiciens d'accentuer le caractère offensif de leurs morceaux qui s'apparente à un immense patchwork d'histoires et d'univers sonores. La plupart des textes sont chantés en français (parfois en anglais). Le groupe s'appuie au temps sur l'électricité du rock que sur la dimension plus acoustique du folk.

Dionysos, "Song for a Jedi"

Philippe Katerine n'est pas quant à lui réellement un nouveau sur la scène hexagonale. Mais son album *Robot après tout*, publié en 2005 amène une touche de fraîcheur. Articulé autour de sons électroniques et néanmoins très rock dans l'esprit, l'album tourne essentiellement autour de chansons et de comptines. Les textes sont souvent surréalistes. La voix perchée de P. Katerine ne laisse pas indifférent. La "tournerie" utilisée dans la chanson "Louxor j'adore" est en même temps un bon exemple de ce que peut donner la chanson rock revisitée par l'électro pop.

Ph. Katerine, "Louxor j'adore"

Au-delà de cette vague d'artistes résolument étiquetée "français" la tendance actuelle interroge. Depuis le début des années 2000 en effet, un nombre grandissant de groupes renoue de manière stratégique avec l'anglais. L'originalité de leur démarche est de sortir de l'estampillage "produit rock français", ne se revendiquant d'aucune appartenance à un label rock français en particulier. Le public ignore même la plupart du temps les origines françaises de ces interprètes, qui conceptualisent des visuels et des jaquettes en anglais. Cette décision de chanter en anglais devient une nécessité commerciale, leur permettant de toucher davantage de public en dehors du pays.

Il en va ainsi du groupe électro Phoenix, groupe initiateur de la french touch avec Air et Daft punk, qui s'est vu remettre un Grammy Award aux USA en 2010, alors que la France peinait à reconnaître leur talent. C'est également le cas du groupe Revolver qui propose une pop éthérée chantée en anglais.

Beaucoup plus intéressant est la production artistique de petits groupes prometteurs comme Coming Soon, d'Annecy, formation impressionnante dont les membres qui ont commencé à jouer ensemble à 14 ans ont déjà derrière eux huit ans d'existence et proposent un rock inventif, changeant et jouissif : du folk à l'électro en passant par des inspirations très convaincante tirées des Talking Heads.

Coming Soon, "Vermilion sands"

Parmi la vague alternative, certains groupes de la génération des Bérurier Noir (années 1980) ont repris du service. Loran, ancien guitariste des Bérurier Noir a fondé les Ramoneurs de Menhir et continue inlassablement à haranguer les foules. Beaucoup de groupes plus anciens comme Strychnine, fondé en 1976, ont également fait le choix de relancer leur carrière en composant de nouveaux morceaux et en publiant de nouveaux albums. Cette superposition des couches géologiques du rock français est aussi ce qui fait sa richesse et sa force.

Strychnine, "Nomade"