

*que
sais-je?*

LA POP-MUSIC

HENRY SKOFF TORGUE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La pop-music

HENRY-SKOFF TORGUE

Troisième édition mise à jour

24^e mille



DU MÊME AUTEUR

- L'Espace et son double* (collab. Pierre SANSÓT), Paris, Editions du Champ urbain, 1978.
- Villes imaginaires* (collab. Alain PESSIN), Paris, Editions du Champ urbain, 1980.
- Compartiment fuchsia*, disque 33 t., 30 cm, Spalax 6811, distr. SFFP, Paris, 1979.
- Souvenirs des cités crépusculaires*, disque 33 t., 30 cm, Spalax 6817, distr. SFFP, Paris, 1979.
- Le Prince apatride*, disque 33 t., 30 cm, Spalax 6824, distr. SFFP, Paris, 1980.

ISBN 2 13 037833 8

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1975
3^e édition mise à jour : 1984, juin

© Presses Universitaires de France, 1975
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Dans le climat sonore de notre époque, la pop-music explose aux rythmes d'inaccessibles horizons : violence métallique et finesse de la corde, amour, révolte et drogue, délire récupéré. Simple musique de variétés, message brutal de révolution, elle accroit sans cesse son public, qu'il la reconnaisse comme l'une ou l'autre. Du milieu des années soixante jusqu'à nos jours, son évolution a multiplié ses branches, devenant massivement présente dans tout l'Occident industrialisé.

Issu de l'adjectif anglais *popular*, le terme *pop*, accolé à *musique*, signifie littéralement *musique populaire*. Au fil des ans il s'est enrichi d'influences diverses, jusqu'à recouvrir une réalité complexe. Nous employons indistinctement les termes *pop-music* et *musique pop* ; le premier, anglais, étant synonyme du second en France. En Angleterre, et plus encore aux Etats-Unis, le vocable général est seulement le terme *rock*.

Pour présenter les principales dimensions du phénomène, nous proposons quatre approches complémentaires : *Histoire, Musique, Message et Politique*, au confluent desquelles l'on saisira peut-être mieux cet aspect du monde d'aujourd'hui.

Aperçu largement qualitatif, l'itinéraire pourra dépayser ou le voyage sembler s'arrêter en chemin. La suite de faits, d'impressions et de remarques

qu'il présente rendra peut-être compte de la vie, de la puissance et de l'énergie traduites dans la musique pop. Aucun phénomène ne peut se réduire à une seule de ses dimensions. Ces quelques pages voudraient éviter ce piège. Même si leur lien n'apparaît pas clairement, même si le tour d'horizon rapide passe avant l'analyse détaillée, elles sont un peu de ce fait, à l'image de leur objet d'étude.

La formation de la musique pop et son évolution, ses structures musicales et les instruments qu'elle utilise, le message qu'elle contient et la manière dont elle le véhicule, son aspect commercial et ses liens avec la révolution constituent les temps forts de cette synthèse. D'autres pourront s'y ajouter, complétant cette trop brève présentation ; sans oublier que toute lecture portant sur une expression artistique ne saurait remplacer le contact direct avec l'œuvre, le déroulement de ses jeux sonores et humains.

Jusqu'à la fin des années soixante-dix, le terme « pop-music » a recouvert en France l'ensemble des musiques issues du rock et du folk. Dans le langage commun, son usage a progressivement perdu cette fonction générique, chaque courant conservant son appellation spécifique et ne se référant plus à un ensemble. La pop-music au sens strict désigne alors les musiques rock de 1964 à 1977 environ. C'est principalement de cette période et de ses prolongements dont il est question ici.

CHAPITRE PREMIER

HISTOIRE

• Is everybody in ?
The ceremony is about to begin.

JIM MORRISON.

I. — Les origines

Un courant artistique ne voit jamais le jour par le seul fait du hasard ou de la mode ; il s'inscrit toujours dans une tradition, au confluent d'autres genres, et son évolution subit l'influence des diverses tendances qui l'environnent. Reconnaître les courants qui le constituent ne signifie pas lui refuser toute autonomie ; la musique pop présente une réalité propre mais diffuse.

Ce phénomène apparaît principalement à la rencontre de deux styles complémentaires : le folk et le rock. La greffe du premier sur le second, c'est-à-dire, en d'autres termes, le contact de Bob Dylan avec les Beatles, peut être considéré comme le véritable départ de la musique pop : deux styles, deux évolutions différentes, parfois très proches, et surtout deux natures esthétiques voisines et compatibles qui ne se fondent pas l'une dans l'autre, mais, tout en gardant leur originalité propre, échangent le meilleur d'elles-mêmes.

1. **Jazz et blues.** — En cinquante ans de son histoire, le jazz s'est constitué un public de plus en plus varié : il n'est plus l'apanage des seuls Noirs et la richesse de ses formes instrumentales offre à l'auditeur un large éventail de couleurs sonores. Par opposition au jazz instrumental, fer de lance de l'évolution du jazz, le blues a conservé son caractère rustique. Chants de travail (*worksongs*) et chants religieux (*gospel songs* et *negros spirituals*) rythmaient la vie des esclaves noirs amenés d'Afrique pour cultiver les terres des colons américains (1). L'abolition de l'esclavage ne modifia pas profondément la musique religieuse noire, mais permit aux premiers *bluesmen* de puiser à la fois dans le répertoire des *worksongs* et dans celui des ballades populaires du Sud, de tradition blanche.

Essentiellement noir et sudiste à l'origine, le blues est une variation lente ou rapide de douze mesures, organisées selon trois accords : tonique, sous-dominante, dominante. Mais plus encore qu'une forme musicale précise, il correspond à un état d'âme, une conception de la vie. Musique de prolétaires, ressentie et chantée pour des prolétaires, musique d'opprimés par tout un récent passé d'esclavage, par le racisme latent et exprimé de la population blanche, et par le mince espoir de sortir de cette condition, le blues exprime la vie, miroir du quotidien. Comme une chronique fidèle et personnalisée, le chanteur de blues décrit ce qu'il voit, ce qu'il ressent, sans toutefois faire de sa musique une arme de combat.

Alors que le jazz instrumental, né de lui, devenait tour à tour ragtime, new-orleans, chicago, puis swing,

(1) Il faut distinguer ici le blues en tant qu'élément constitutif du jazz, relevant de tous les styles, et le blues en tant qu'expression vocale particulière. C'est ce second sens qui est retenu ici.

bebop, cool, hard-bop et actuellement free-jazz, le folk-blues du début du siècle fixait sa structure musicale dans le boogie, qui donnait naissance, au cours des années quarante, au rythm' and blues. Toujours d'expression typiquement noire, ce dernier est davantage ancré dans un milieu urbain, caractérisé par ses ghettos. Le rythm' and blues a eu et a encore ses grands prêtres : Joe Turner, T. Bone Walker, Jimmy Witherspoon, entre autres, et, plus près de nous, Ray Charles ou Otis Redding. Dans la tradition du rythm' and blues noir, l'Amérique des années cinquante voit l'éclosion du rock and roll.

« Du rythm' and blues au rock and roll, il n'y a qu'un pas, mais un pas décisif — dans le mauvais sens hélas ! Le rock and roll, c'est du blues devenu rengaine, ce n'est plus du jazz, c'est du commerce » (1).

2. Le rock and roll. Les années cinquante. — Le pouvoir d'attraction de la musique noire ne cesse de s'étendre auprès des jeunes blancs et le jazz instrumental a déjà connu des adeptes blancs, auteurs de plages cotoyant fièrement celles des maîtres. Rien de comparable pour le blues : le caractère racial de cette expression musicale ne permettait pas encore de mélange ; et la tradition blanche du folklore s'est maintenue en parallèle — ce qui n'empêcha pas certains échanges. L'imitation du rythm' and blues et la rentabilité recherchée dans la vente ont conduit au rock and roll. Les subtilités du swing, les nuances d'expression s'accusent dans le rock. Rien n'est laissé à la traîne et l'exposition brutale des effets remplace la suggestion imaginative du

(1) BERENDT (J. E.), *Le jazz des origines à nos jours*, Paris, Payot, 1963, p. 126.

blues. Cette simplification et cette édulcoration de l'expression noire permettent la mise en spectacle d'une énergie rythmée dans laquelle de plus en plus de jeunes, notamment des classes populaires, peuvent canaliser leur violence.

Big Bill Broonzy, Leadbelly, influencés par Blind Lemon Jefferson, John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins, Sonny Terry, Buddy Guy, Brother John Sellers, et surtout Muddy Waters, tous authentiques *bluesmen*, furent les grands inspirateurs du rock and roll blanc et aussi du rock and roll noir. Car, dans le même temps où Elvis Presley, Bill Haley et les Comets (*Rock around the clock*) débute dans leurs carrières, des Noirs comme Fats Domino ou Little Richard deviennent également des idoles. La mode secrétée par cette époque donne déjà un avant-goût de la future luxuriance pop : tenue de cuir (blouson noir) et chaînes pour Vince Taylor, rythme ultra-rapide du show pour Buddy Holly, Gene Vincent ou Eddy Cochran, prouesses instrumentales spectaculaires pour Jerry Lee Lewis ou Chuck Berry, le « jean » et les cheveux qui, déjà, poussent un peu, tout cela témoigne du caractère choquant et en même temps romantique d'une période idolâtrant James Dean. Le chanteur est roi : Presley deviendra bientôt *The King*. L'improvisation s'appauvrit et l'orchestre d'accompagnement, même si son exécution est impeccable — par exemple ce que feront par la suite les Shadows entourant Cliff Richard —, n'innove pas et se contente d'un travail de mise en place plus ou moins soignée selon les *rockers*.

Le rock and roll — blanc surtout — traverse l'Atlantique et va bientôt apparaître comme l'idéal à suivre à la jeunesse anglaise et notamment à quatre jeunes gens de Liverpool qui deviendront les

Beatles. Les chanteurs-idoles vont faire place aux groupes-dieux et, par eux, le rock and roll deviendra pop-music.

II. — Formation (1960-1965)

I. The Beatles. — De tous les groupes qui virent le jour en Angleterre au début des années soixante, les Beatles sont certainement à la fois le plus célèbre et celui dont l'influence a été la plus profonde. Sans mésestimer les autres créateurs des débuts de la pop-music, c'est principalement à eux qu'il est nécessaire de s'arrêter.

1956. A Liverpool, la ville industrielle triste et grise, John Lennon rencontre pour la première fois Paul McCartney. Avec Georges Harrison et Stuart Sutcliffe, ils fondent leur premier orchestre : les Silver Beatles. Applaudissements timides au cours d'une tournée en Ecosse, et retour à Liverpool. Puis, avec Pete Best à la batterie, ils émigrent à Hambourg et jouent dans les cabarets. Mais, au moment où le succès va leur ouvrir ses portes, des ennuis avec les autorités précipitent leur retour en Angleterre. Après un bref passage à vide, ils jouent le 27 décembre 1960 au *Utherland Town Hall* de Liverpool et provoquent là leur première émeute.

A Hambourg, loin de toute influence anglaise, ils avaient pu créer un son bien à eux, inspiré du rock, une manière de jouer très spectaculaire, soutenue par un rythme essouffant et puissant. L'Angleterre d'alors était à l'heure des Shadows, qui distillaient une musique, certes rythmée, mais sans délire, parfaitement contrôlée et recevable par quiconque. Ne jurant que par Elvis Presley, les Beatles étaient devenus des rockers à part entière, avec tout ce que ce terme possède d'espoir mais aussi d'excès.

Pendant l'année 1961, les cinq garçons jouent au *Cavern* de Liverpool, augmentant progressivement leurs cachets, mais ne dépassant pas pour autant l'audience régionale. Avril 1961 : second voyage à Hambourg, marqué principalement de deux événements. Ils changent de coiffure : les cheveux huileux, peignés en arrière, sont ramenés sur le front et la coupe beatles est prête pour faire le tour du monde. Deuxième événement :

leur bassiste Stu quitte le groupe, malade, et mourra un an plus tard. C'est donc à quatre seulement que les Beatles enregistrent leur premier disque ; sans grande conséquence pour l'immédiat. La fin de l'année 1961 marque une certaine stagnation du groupe ; l'avenir musical ne s'annonce pas très brillant et le découragement succède à l'espoir. Mais en décembre un jeune disquaire de Liverpool, Brian Epstein, qui les avait remarqués au *Cavern*, leur propose de devenir leur directeur commercial. Après accord verbal, une nouvelle société, la *Nems Enterprises*, est fondée et le premier contrat ramène les Beatles à Hambourg en juin 1962.

Sous l'impulsion de Brian, l'organisation du spectacle — programme, tenue de scène — remplace le désordre et une certaine vulgarité qui les éloignaient autant des Shadows que leur *new sound*. Août 1962, le groupe atteint sa pleine homogénéité en remplaçant le batteur Pete Best par Richard Starkey, dont le jeu devait mieux convenir. Ainsi formés de John Lennon, guitare accompagnement et chant, Paul McCartney, guitare basse et chant, George Harrison, guitare solo et chant, et de Ringo Starr, batterie, les Beatles, après deux tournées désastreuses, vont déclencher un phénomène qui marquera toute la première partie de la pop-music : la *Beatlemania*.

Pendant trois années, chaque pays qu'ils visitent connaît des scènes d'hystérie collective que personne n'avait pu provoquer jusqu'alors. *She loves you* devient numéro un au hit-parade. Ils participent aux plus grands shows télévisés de la B.B.C. En public, la police est nécessaire à leur survie, tant la foule des fans les presse. La mode beatles apparaît : badges, gadgets, vêtements, perruques pour attendre que les cheveux poussent, tout un commerce voit le jour, tandis que la presse fait écho de ce fantastique phénomène de polarisation sociale. En novembre 1963, le cinquième disque, *I want to hold your hand*, est commandé, avant d'être paru, à plus d'un million d'exemplaires. Et, pour la première fois dans l'histoire de la musique, des Anglais vont aller conquérir les Etats-Unis. Certes, la campagne de publicité qui précède leur arrivée est-elle pour une large part dans le foudroyant succès qu'ils remportent ; mais tout ce qu'ils portent en eux s'annonce comme un renouveau et est accueilli avec un enthousiasme sans borne. Elvis Presley, *the King*, leur *King*, envoie un télégramme de félicitations : l'avant-scène de la musique moderne s'installe en Angleterre pour quelques années.

Commercialement, « l'opération Beatles » est excellente : Sir Alec Douglas Home, le Premier Ministre, se réjouissait de ce succès : « une importante contribution à la stabilité de

notre balance des paiements ». Membres de l'Ordre de l'Empire britannique le 12 juillet 1964, accueillis partout avec le même délire, battant tous les records d'assistance du public et de la vente de disques, vedettes de cinéma, devenus des machines à shows et à sous, au faite de la popularité sinon de leur musique, les Beatles renoncent à la scène en 1966. La mort accidentelle de Brian Epstein, cette même année, marque un tournant profond de leur carrière : d'artistes de variétés de bonne qualité, les Beatles vont devenir des créateurs au génie propre, influençant toute l'histoire de la musique pop jusqu'à leur séparation en 1970, et bien au-delà. Ils n'ont plus à conquérir l'argent ou la gloire. D'ailleurs, cela ne leur suffit plus. L'expérience de la drogue et l'influence de l'Inde leur ouvrent de nouveaux horizons. Et c'est en 1967 le disque *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band* : « Après le rythme, le son, la qualité du texte et l'humour, les Beatles avaient rendez-vous avec la perfection » (1). Avec ce disque, la pop-music devient un genre musical particulier, se distingue des variétés purement commerciales, n'est plus seulement la provocation occasionnelle d'émeutes mais est portée par tout un courant culturel qui voit en elle son expression musicale.

Les Beatles n'ont pas été les seuls à construire ce mouvement. L'apport musical du rock, rajeuni et enrichi par leurs soins, devait recevoir la greffe de l'autre facette de la musique populaire américano-britannique : le folk.

2. Le folk. — Bob Dylan représente ce courant dans la mesure où c'est principalement lui qui sera l'interlocuteur du rock vers 1964-1965. Mais il s'inscrit dans une longue tradition qui peut se répartir en deux groupes d'influences.

Le blues est l'expression folklorique de la population noire ; si son évolution moderne l'a transformé en partie en rock and roll, toute une lignée de chanteurs lui a conservé son caractère authentique. Forme musicale et état d'âme tout à la fois, le blues

(1) EVEN (Martin), Des sonorités nouvelles, in *Le Monde*, 3 décembre 1970, p. 17.

noir imprègne la musique folklorique américaine et, par là même, rapproche le folk du rock. L'interpénétration, même relative, des deux communautés noire et blanche facilite ce contact. D'autre part, le blues noir est de moins en moins noir, surtout dans la spécificité de son inspiration. Mis dans les mêmes conditions — et le sous-prolétariat n'est pas un caractère de race —, Noirs et Blancs ressentent des sentiments analogues, le cri noir étant plus profond parce que rattaché à un passé proche et douloureux et à une culture fondamentalement différente. Le rock a privilégié le caractère rapide du blues et la succession de ses accords. Le folk retient d'abord sa plainte lente et ne rend pas rigide son harmonie. Mais l'un comme l'autre puisent à cette source riche une partie parfois large de leur inspiration.

Le second groupe d'influence du folksong en général, et de Bob Dylan en particulier, est beaucoup plus ancien ; car la chanson, art musical populaire par excellence, a de tout temps accompagné les actes de la vie. Ballades, chansons à boire ou chansons d'amour rythment les fêtes, chantent les hommes, applaudissent ou se révoltent, traits fugitifs d'une réalité profonde. Les immigrants irlandais, puis les autres, ont traversé l'Atlantique avec leurs traditions folkloriques propres qui ont évolué sans se perdre, jusqu'à nos jours. Certaines chansons de Bob Dylan viennent de là : une mélodie qui s'effile et revient sans cesse, dans la longue procession de ses couplets.

Woody Guthrie se situe dans cette lignée de chanteurs qui ont donné à la ballade ses plus beaux refrains. La force du texte et la solidité de la construction s'unissent pour nous ouvrir les yeux. Chanteur social, Woody Guthrie l'est tout d'abord

par le regard aigu et sensible qu'il porte sur la vie, et aussi parce que ses chansons possèdent la dimension politique de l'homme. Le caractère individuel du blues n'avait jamais permis à celui-ci d'adopter cette étendue sociale que Woody Guthrie confère à la chanson. Il ne s'agit d'ailleurs pas de proclamer une idéologie-message quelconque : la chanson engagée, qui deviendra *protest-song*, constate, condamne, réveille, propose, mais ne devient pas pour autant l'hymne d'un parti politique. « Deux caractéristiques du style de Woody Guthrie nous paraissent à retenir : d'une part, le déferlement d'idées et de mots que l'on trouve le plus richement exploité dans les textes en prose ; d'autre part, un humour corrosif qui, recouvrant toute l'œuvre, semble servir d'arme de combat pour s'insurger contre la tristesse de la vie » (1).

En 1961, Bob Dylan chante au hasard de ses voyages des refrains amers qui frappent l'oreille et l'esprit. L'année précédente, à New York, il s'est rendu plusieurs fois auprès de Woody Guthrie mourant dans une chambre d'hôpital. Il a découvert l'œuvre de ce dernier et cette rencontre des deux générations le marque. Dylan enregistre son premier disque en 1961. Puis, en 1962, *Blowin' in the wind*, interprété avec un immense succès par des artistes confirmés comme Peter, Paul and Mary, lui permet d'enregistrer plus facilement ses propres textes. L'album *Freewheelin'* est diffusé en 1963, et, bientôt, Bob Dylan apparaît comme le chantre de la contestation. Aux mélodies de tradition populaire, il ajoute sa poésie acide qui transgresse tous les tabous de la société américaine. La jeunesse, étudiante notamment, reconnaît en Dylan le cri d'interrogation qui l'obsède ; il devient son idole et grave *The times they are a-changin'* en janvier 1964.

Mais, à la fin de cette même année, *Another side of Bob Dylan* annonce la rupture. Dylan refuse le rôle qu'on lui fait jouer malgré lui : son personnage, véritable mythe, incarnation de la jeunesse en colère, le dépasse, va au-delà de l'homme Dylan.

(1) VASSAL (Jacques), *Folksong*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 117-118.

Avec honnêteté et sincérité, il abdique devant cette écrasante charge et son inspiration prend un nouvel aspect. Il préfère désormais traiter des thèmes qui le concernent, parler de ses propres problèmes qu'il connaît, plutôt que de prétendre réformer le monde. Personne n'a le droit de juger ce que certains ont appelé une désertion. Peut-être est-ce au contraire une forme de grandeur que de connaître le doute envers soi et les autres, et de refuser par là même le personnage trop rigide dans lequel on est enfermé.

Musicalement, le tournant est également pris. En Angleterre, Bob Dylan rencontre les Beatles et leur musique avec enthousiasme, ce qui va dans le sens de son évolution vers le rock. S'accompagnant d'ordinaire de sa seule guitare et de son harmonica, il apparut au festival de Newport, en juillet 1965, avec une guitare électrique. Peu de fans d'alors comprirent son évolution, et beaucoup pensèrent à une véritable trahison. Mais le premier Dylan se retirait simplement. Avec le second pouvait éclore la pop-music.

III. — Evolution (1966-1968)

En Angleterre, cette première étape de la pop-music voit la coexistence de deux styles : le rock-song et le pop-rock.

1. **Rock-song.** — Le courant développé par les Beatles a pris une extension prodigieuse. Les amateurs des différents pays occidentaux n'ont généralement pas pu suivre les pas des maîtres. Ceux-ci, jusqu'à leur séparation en 1970, restent des créateurs, des innovateurs. Mais, quel que soit le mode de transmission (rêve de *Sergeant Peppers*, retour au rock de l'« album blanc », intelligence d'*Abbey Road* ou dernier adieu de *Let it be*), le style beatles demeure le même. La chanson, paroles et musique,

exprime l'essentiel de leur génie. L'unité de leurs disques intègre chaque pièce dans l'architecture extraordinaire que l'ensemble construit. Les Beatles ont besoin du texte au même titre que de la musique : le ciselage des mots va de pair avec le raffinement du son. L'expressivité des Beatles passe au second plan dans *Sergeant Peppers*. Ce qui frappe, c'est la perfection : rien n'est de trop et rien ne manque, œuvre d'orfèvres qui allient l'influence de la musique indienne à l'orchestre symphonique de la musique européenne. Mise en place minutieuse mais insensible dans le délire qui éclate, qui ruisselle et s'adresse autant à l'esprit qu'au corps. *Sergeant Peppers* est une symphonie à laquelle fera écho un deuxième volet : *Abbey Road*. Entre les deux, en 1968, les Beatles retournent à la source du rock, mais à la lumière de leur expérience précédente : même dans les rythmes les plus traditionnels, leur originalité s'impose.

Avec Bob Dylan, les Beatles ont découvert l'Orient et la drogue. L'expérience mystique qu'ils font de la spiritualité hindoue les éloigne musicalement de la tradition dans laquelle ils sont nés. Aux Etats-Unis, c'est l'apparition du mouvement hippie et la découverte de la musique indienne — principalement à travers Ravi Shankar. La pop-music anglaise n'est pas étrangère à ce phénomène qui la pousse à acquérir sans cesse une plus grande autonomie, surtout vis-à-vis du blues. C'est ce que symbolise ce courant : l'influence de la musique classique européenne sur la mélodie et l'harmonie va également dans le sens de cette intégration totale. Le rock-song est le descendant direct de la musique classique popularisée et actualisée. Rien de ce qui est son ne doit être étranger, et la bande magnétique devient bientôt un instrument à part entière.

2. **Pop-rock.** — Tout autre est la nature de la seconde famille anglaise de cette période : celle des Rolling Stones et de l'*underground*. On a souvent opposé la force noire des Rolling Stones aux « gentils Beatles ». En fait, il semble que ces deux forces se complètent : la recherche, parfois sophistiquée, des Beatles, le caractère glacé et parfait de leurs morceaux contrastent avec la violence extériorisée et le côté exhibitionniste des Stones. Les uns élaborent une musique de studio très architecturée, les autres rendent vivante sur scène une musique ardente, beaucoup plus spontanée. Au rêve et au délire imaginatif des premiers, correspondent l'agression et la violence pure et magnifiée des seconds. Mais les deux groupes sont parties intégrantes de la pop-music qui repose, pendant cette période, principalement sur eux et ce qu'ils symbolisent.

L'*underground* est un creuset. D'innombrables groupes naissent et meurent dans le sous-sol anglais, apportant une contribution musicale plus ou moins grande. L'importance de la guitare électrique est sans doute ce qu'il faut retenir de ces multiples expériences. Son usage n'est pas nouveau dans la musique moderne : Charlie Christian avait élevé cet instrument au niveau mélodique dans l'histoire du jazz, et Wes Montgomery lui a consacré des plages dont la virtuosité n'a d'égal que l'extraordinaire souffle inspiré qui l'anime. Mais dans le jazz instrumental, la guitare n'est que rarement au premier plan par rapport aux cuivres. La guitare pop, électrifiée, distordue, devient l'instrument essentiel de l'*underground*. A elle seule, voix humaine et souffle de cuivre, elle exprime une bestialité sauvage que l'artiste libère au gré de ses improvisations. C'est là que réside la grande différence entre le rock-song et le rock-underground. Dans le second, ce ne sont

plus les mots bien intégrés à une partition musicale construite qui libèrent l'interprète, mais les vastes développements libres que ce dernier varie à l'infini selon son inspiration profonde comme selon l'atmosphère particulière qu'il ressent lorsqu'il joue. Si les Beatles ont un guitariste solo de grande classe en la personne de George Harrison, celui-ci cependant ne sort jamais du groupe, ne vient jamais sur le devant de la scène ; ses solos sont parfaitement compris — et prévus — par le groupe, seule unité d'interprétation reconnue chez les Beatles.

Le groupe le plus représentatif de ce courant est Cream, dont Ginger Baker tient la batterie, Jack Bruce la basse et Eric Clapton la guitare. Ce dernier, qui deviendra « le prince de la pop », apparaît déjà à cette époque comme l'un des meilleurs instrumentistes de la musique moderne.

La distinction entre ces deux formes, rock-song et pop-rock, étant montrée, il est nécessaire de faire deux remarques. Tout d'abord, bon nombre de groupes ont illustré à la fois les deux formes, allant de l'une à l'autre et enrichissant l'une des découvertes de l'autre. Le cas des Moody Blues en est l'exemple le plus frappant. Issu du pop-rock, ce groupe est progressivement passé à une pop-music de plus en plus élaborée, qui les conduisit à graver *Days of future passed*, véritable poème symphonique, proche de la tradition classique, et qui fait incontestablement date dans l'histoire de la pop-music.

La seconde remarque est d'ordre économique. Il serait faux de croire que la pop-music est née dans un laboratoire qui serait soit le studio, soit la boîte de nuit *underground*. Pour que les membres d'un groupe puissent vivre, il faut qu'ils vendent et le public, inaccoutumé à l'acoustique pop, réclamait des variétés, sinon de qualité moindre, du moins d'un abord plus facile. La plupart des groupes ont sacrifié à cet impératif de commerce, jusqu'à atteindre une notoriété qui les laisse un peu plus libres. The Who, The Kinks, The Spencer Davis Group (avec Stevie Winwood), The Animals (avec Eric Burdon et Alan Price), Manfred Mann, et bien d'autres, sont passés par ce stade, peut-être nécessaire à leur maturité musicale, obligatoire, de fait, pour leur survie.

3. **Folk-rock.** — « Entre cette révélation symbolisée par l'œuvre dylanésque et l'évolution actuelle, galopante, de la musique pop, se situe une période transitoire, dominée par un style que, faute d'un autre terme, on nomme encore *folk-rock* » (1). Ce style peut être considéré comme la correspondance américaine des pop-rock et rock-song anglais. Le rapprochement des deux termes folk et rock illustre assez bien le processus de rencontre qui se manifeste vers 1965. Ces deux courants se prolongent d'ailleurs en tant que tels, et il ne s'agit pas de la fusion totale de l'un dans l'autre, mais d'un échange, et, plus encore, de l'apparition d'un genre qui conduira à la révolution pop de la côte ouest des Etats-Unis, dont le phénomène hippie sera l'expression.

Le folk se caractérise sommairement par un texte riche, accompagné d'une musique destinée à le mettre en valeur, ou, tout simplement, à le faire passer, et qui ne se soucie pas de fioritures, d'arrangements ou autres processus d'orchestration. Le rock est presque à l'opposé : son texte, généralement pauvre, s'intègre par le biais du chanteur, dont la voix est un instrument particulier, à un ensemble orchestral qui privilégie la musique. Si l'on retient la profondeur du texte du premier et les qualités musicales du second, on obtient un résultat qui, en théorie, est remarquable : le caractère poétique et incarné (c'est-à-dire véritablement populaire) du folk trouve, grâce au rock, une expressivité et une instrumentation qui rajeunissent son rythme et élargissent considérablement son auditoire.

Cette union est l'œuvre de Bob Dylan à partir de 1965. Paul Simon et Art Garfunkel sont dès 1965 au cœur de ce style, mais dans la tradition de la

(1) VASSAL (J.), *op. cit.*, p. 242.

chanson de variétés commerciale. L'art subtil de la guitare et les nuances délicates de leurs voix, au service de textes poétiques placés sur des mélodies célestes, les ont conduits au sommet de tous les hit-parades. Plus intéressante pour la pop-music est la démarche de deux groupes : The Byrds et The Band. La proximité de Bob Dylan n'est sans doute pas étrangère à leur assise. Les Byrds ont connu leur premier succès en interprétant *Mr. Tambourine Man* et The Band est l'orchestre qui accompagna Dylan deuxième période. Leur musique est moins fragile que celle de Simon et Garfunkel. Bientôt, ils s'orienteront vers l'intégration du *country and western*, dont Nashville est le temple, et produiront le *country-rock*.

1966 : les Beatles sortent *Revolver* ; en même temps débute en Californie le mouvement hippie et, avec lui, la musique psychédélique dont les Byrds ont été les pionniers. Le terme psychédélique regroupe tout ce qui se rapporte aux domaines inconnus de la conscience et aux moyens pour les sonder ; le *trip* (voyage) s'occasionnant chimiquement (drogue) ou socio-esthétiquement (musique)

4. Le phénomène hippie. — Autour de la musique, par elle et en elle, une nouvelle idéologie et une nouvelle manière de vivre s'extériorisent. Le premier temps est l'accusation et la condamnation des valeurs fondamentales de la civilisation occidentale. Le culte du dollar, l'homme instrument de production et de consommation, les diverses pollutions de l'esprit et du corps, la guerre, le capitalisme comme le communisme sont rejetés totalement. La vieille société moderne ne permet pas à l'homme de devenir créateur, de grandir dans sa dimension spirituelle, d'organiser ses relations dans la non-violence et

l'Amour. Un mouvement social naît sur ces bases, en parallèle et en parasite, qui prêche une révolution non seulement politique, mais également intérieure, personnelle à chacun. Les positions ne sont pas uniformes selon les communes qui organisent la nouvelle vie et certains groupes préfèrent la violence à l'artisanat pacifique des autres. Mais, quelles que soient les opinions et les attitudes, la musique reste l'expression du malaise et des espoirs pour cette nouvelle génération qui veut « vivre au lieu de survivre, aimer au lieu de tolérer, sourire au lieu de grincer des dents, marcher au lieu de courir, donner au lieu de vendre, découvrir au lieu d'apprendre, faire l'amour au lieu de faire semblant » (1).

La poursuite de la liberté passe par deux voies, souvent complémentaires : la drogue et la musique. Toutes deux ont le pouvoir « libérateur » des esprits et toutes deux unissent le corps à leur envoûtement. La musique devient un moyen et une fin en soi. L'expression collective de la révolution est elle-même révolutionnaire, et donc politique. Ce cri de libération blesse les oreilles de la société en place qui ne tardera pas à brandir les armes violentes ou voilées de la répression. Des clauses « anti-obscènes » sont ajoutées aux contrats des groupes jugés trop subversifs : Jefferson Airplane, The Doors, Grateful Dead, Janis Joplin, Country Joe and the fish. Musicalement, il ne s'agit pas seulement d'un acte de violence (Jefferson Airplane) ou même la transmission d'un message politique (Country Joe McDonald), mais aussi et surtout d'un fantastique potentiel d'énergie (The Doors) qui se consume fugitivement et se communique à l'assistance en un échange

(1) CARTIER (J.-P.) et NASLEDNIKOV (M.), *L'univers des hippies*, Fayard, 1970, p. 45.

réci-proque. Le danger est d'ailleurs là : comment discipliner — c'est-à-dire asservir — la force de cette jeunesse ? Le commerce viendra bientôt aider la répression pour tenter de récupérer ce phénomène culturel. Mais la pop-music est devenue au cours de cette phase un élément où mystique, philosophie et politique se mêlent. Une véritable dimension liturgique s'attache à ses côtés, expression religieuse d'une croyance, c'est-à-dire lien spirituel et inter-humain qui conduit à une action (même si l'inaction en est le principe), visant l'homme libre et créateur, épanoui dans une collectivité.

Sans créer de style particulier de musique, le phénomène hippie a fortement contribué à la propagation de l'*acid-rock* d'abord sur la *West-Coast*, puis dans de nombreux pays. Appelé aussi musique psychédélique, l'*acid-rock* tente de reproduire par le son les effets des hallucinogènes ; en fait, il désigne aussi la musique créée sous l'influence de la drogue, notamment du LSD (acide lysergique diéthylamide). Références orientales et électro-acoustique se mêlent dans cette musique du voyage intérieur.

La richesse du texte, c'est-à-dire la possibilité de tout aborder, et la puissance de l'expression musicale issue du blues s'interpénètrent donc. La pop-music apparaît lorsque son expression se particularise, se distingue des autres genres musicaux, et devient un véhicule, porteur d'idées et de valeurs. Aux interrogations d'une jeunesse, et à son besoin de dépense d'énergie, la pop-music apporte une formulation propre et la violence de son expression artistique. La pop-music est le manifeste politique d'une masse non politisée.

IV. — Panorama (1969-1971)

La seconde période de la pop-music se présente comme un ensemble de recherches visant non pas à produire une musique particulière, mais plutôt à intégrer tous les moyens techniques de traitement de la matière sonore en vue de l'expression la plus totale. Ici, encore, certains musiciens relèvent de plusieurs styles et rendent difficile une division qui, de toute manière, reste arbitraire. Cependant, à partir de l'explosion hippie et jusqu'en 1971, on peut discerner deux genres fondamentaux dans la pop-music : la pop-music rétrospective et la pop-music prospective, étant entendu qu'il n'y a dans ces deux adjectifs aucun jugement de valeur.

1. *Pop-music rétrospective.* — Cette branche regroupe tous les musiciens qui puisent leur inspiration dans les formes qui ont précédé la musique pop : blues, jazz, rock ou folk. Pour la plupart, il ne s'agit pas de la simple copie des modèles anciens mais de la réunion de leur caractère avec ceux de la pop. Nous parlons ici des genres qui ont immédiatement conduit à la pop-music et qui continuent leur route en parallèle, et non des grands courants auxquels elle puise comme la musique classique européenne ou la musique du Tiers Monde. Certes, ceux-ci sont encore plus anciens, mais leur éloignement même les fait intervenir comme nouveaux dans la musique pop qui les utilise comme éléments de recherche ou de climat, dans une démarche prospective.

A) *Pop, rock et blues.* — Le premier nom qui vient à l'esprit dans cette rubrique est celui des Rolling Stones. Par-delà les modes, ils restent le

grand groupe du rock anglais, puisant aux sources du blues des trésors de violence et de sauvagerie. Leur chanteur, Mick Jagger, renouvelle sans cesse l'exploit de magnétiser le public de sa voix et de son corps, soutenu à la perfection par une assise rythmique solide et puissante. Jusqu'à *Tommy*, le premier opéra pop, les Who étaient proches des Rolling Stones, mais leurs expériences suivantes les en ont éloignés pour les rapprocher de la pop-music prospective, du moins dans leurs enregistrements.

Au-delà des Stones eux-mêmes, dont la popularité et la longévité les protègent des coups du sort, il y a Led Zeppelin et le *hard-rock* (issu des Who et de Jeff Beck). Premier à avoir pu détrôner les Beatles au titre de meilleur groupe pop mondial — il est vrai, après la séparation de ceux-ci —, Led Zeppelin possède deux atouts maîtres : la voix de Robert Plant et la fantastique guitare de Jimmy Page. Devant l'ascension des décibels et la place primordiale du duo guitare solo-chanteur, le profane est tenté de croire : voilà la vraie pop-music, la seule, celle qui assourdit d'une manière spectaculaire. Mais ce n'est là qu'une partie de la pop-music, la plus scénique et, à notre avis, la moins innovatrice musicalement. Car, à part les groupes cités et quelques autres, notamment les Doors aux Etats-Unis, les musiciens de cette branche se contentent trop facilement de virtuosité (*Ten Years After* et Alvin Lee, son guitariste), ou d'effets mélodiques faciles (*Deep Purple*). Certes, leur audience auprès du public est considérable et leur fonction sociale n'est pas en cause, mais leur vélocité ou leur technique de l'effet pallient souvent leur inspiration.

La démarche du pop-blues est voisine, mais les résultats diffèrent assez nettement. On peut citer, à

l'origine, John Mayall qui a formé un grand nombre des musiciens de la pop-music anglaise, comme Eric Clapton ou Mick Taylor. La tradition du blues, après un léger essoufflement, retrouve d'ardents défenseurs. Eric Burdon, des ex-Animals, participe à certaines sessions du blues-band War, et chante à tout le monde son regret de n'être pas noir avec une chaleur et une intensité qui ne sont pas sans rappeler le *feeling* des chanteurs de *rythm' and blues*. Deux autres personnalités se situent sur le même plan : Richie Havens et Joe Cocker. Le premier, proche de Bob Dylan et de la tradition folk, s'accompagne de peu d'instruments (deux guitares dont la sienne, basse et percussions), tandis que le second préfère un orchestre luxuriant de timbres ; mais tous deux, le Noir et le Blanc, ont en commun une expressivité profonde, un son qui sort des entrailles et une puissance d'interprétation, de leurs œuvres comme de celles des autres, qui les placent au tout premier rang des chanteurs de blues et de pop à la fois. Sans oublier Stevie Winwood ou Johnny Winter qui distillent aussi bien le blues avec la guitare qu'avec la voix.

Tous ces hommes, qui sont très près de l'expression noire, trouvent une correspondance féminine en la personne de Janis Joplin. D'une puissance vocale exceptionnelle et cependant disciplinée, elle réussit à marcher sur les pas de Bessie Smith, jusqu'à sa mort en 1970. Par certains aspects, *Ten Years After* se rapproche de cette *blues line* plus que du *hard-rock*. Les accents *bluesy* se dégagent parfois de la guitare d'Alvin Lee, lorsqu'ils ne sont pas étouffés par le reste. Mais la musique de TYA, même prolixe, reste du rock-blues pur et vivant. L'influence du blues se retrouve aussi chez certains groupes anglais comme Jethro Tull, dont Ian Anderson, le flûtiste

et âme du groupe, a écouté d'une oreille attentive Roland Kirk, musique tour à tour délicate et violente, qui donne cependant l'impression de tourner un peu en rond. La rencontre du groupe américain Canned Heat avec le grand guitariste-chanteur de blues John Lee Hooker, en 1970, est l'illustration probante des liens étroits que peut avoir une certaine pop-music avec la tradition noire américaine.

B) *Pop et folk-rock*. — Alors que la survie du rock-blues est surtout l'œuvre des Anglais, le folk-rock et le country and western demeurent de tradition américaine. Le folklore continue mais se distingue de la musique pop sur les deux continents. Joan Baez, Judy Collins, Leonard Cohen, Tom Paxton ou Phil Ochs ne sont pas des artistes pop, même si les deux musiques ont des liens parfois étroits (comme chez Donovan par exemple). Les deux styles de cette branche oscillent entre l'électrification ou non de la guitare. Avec des guitares sèches, proches du folk et du country and western, dont Johnny Cash reste le plus grand représentant, Crosby, Stills, Nash and Young, réunis ou séparés, composent une musique paisible et raffinée, à l'image d'une campagne californienne de l'enfance. Le travail des voix est remarquable et le contact direct et subtil.

Direct et franc, tel est le caractère de l'autre versant, celui de la guitare électrique, celui de Creedence Clearwater Revival. Contrairement au *hard-rock* urbain et agressif, le *country-rock* sent bon la terre, œuvre de paysans, travail solide et sans inutilités. Ne dédaignant pas puiser dans le répertoire du rock and roll, CCR le dépoussière jusqu'à lui faire regraver la pente du succès commercial, premier élément d'un renouveau du rock qui

réanimera la pop-music s'essoufflant commercialement (1969-1970). CCR réunit la technique du rock avec la bonne odeur de feu du folk : musique des champs qui s'urbanisent et musique des villes qui regardent la campagne avec nostalgie.

C) *Pop et jazz*. — La limite de l'un avec l'autre ressemble à ces fleuves frontières dans lesquels chaque peuple riverain pêche : personne ne sait de quelle nationalité est le poisson. Pourtant, il existe des ponts qui font le passage de l'un à l'autre côté. La musique de ces groupes-ponts peut sembler prospective au pop-fan n'ayant pas suivi l'évolution du jazz, mais elle relève en fait du compromis de deux techniques. Dans cette section, il ne s'agit pas du free-jazz qui présente bien évidemment des caractères prospectifs, mais du jazz en tant que genre musical ayant privilégié des éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques particuliers. Instrumentalement, c'est l'introduction des cuivres dans la pop-music et leur systématisation par certains orchestres qui font apparaître cette branche.

Chicago Transit Authority, devenu simplement Chicago, est un pont tendu du côté pop. Du jazz, ce groupe possède la section harmonique qui éclate avec brio et vigueur, mais la forte personnalité de Terry Kath, guitariste du groupe, et Robert Lamm, organiste-chanteur, interdisent toute tentative de traversée.

Blood, Sweat and Tears est un pont suspendu : ses musiciens, plus âgés que ceux de Chicago, sont issus du jazz dont ils possèdent la technique de façon éblouissante. La guitare s'efface, comme les autres instruments, derrière l'ensemble. Le caractère pop apparaît surtout dans le BS&T au niveau du texte et au niveau mélodique, car arrangements et

chorus témoignent du jazz à part entière. BS&T et Chicago ont une prédilection pour la mise en place. Machines à l'horlogerie compliquée mais bien huilée, tous deux atteignent une forme de perfection qui les rend relativement froids, surtout le premier. Al Kooper, qui est à l'origine de ceux-ci, avait transmis au groupe une flamme très tonique ; le second souffle semble difficile à trouver.

Près d'eux, ces deux groupes ont une leçon magistrale en la personne de Miles Davis, le pont tendu du côté du jazz. Celui qui avait été le leader du Cool voit naître la pop-music avec intérêt. Son inspiration s'imprègne avec intelligence du courant pop auquel il apporte son extraordinaire sonorité. « Dans le monde du jazz moderne, Miles Davis représente l'authenticité et la pureté. » « Image-même de l'artiste sans complaisance » (1), le grand trompettiste est avant tout un musicien qui peut aller où bon lui semble, même aux limites de la *progressive pop*.

2. **Transitions.** — Entre la pop-music rétrospective et la pop-music prospective, il y a tout d'abord les groupes qui ne sont ni l'un ni l'autre (ou un peu des deux à la fois). C'est une catégorie sur laquelle il n'est pas nécessaire de s'attarder longuement. Un dessin de Serge Dufloy (2) illustre bien ce que nous voulons dire : on peut y voir un guitariste faisant un solo, démarrer « à la Eric Clapton », ajouter « un rien de raga indienne » et « un petit passage flamenco », enchaîner « sur huit mesures à la Wes Montgomery » et placer une « page classique » inspirée de Bach avant de terminer par le « délire free à volonté... pour les progressistes » ! A l'ani-

(1) MALSON (L.), *Les maîtres du jazz*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 5^e éd., 1966, p. 117.

(2) *Rock and Folk*, n° 43.

mateur radio qui l'interviewe, il déclare pour finir ce morceau d'anthologie : « Avant tout, c'est une musique sans concession ! »

Une autre branche transitoire est constituée par les groupes du voyage de la West-Coast, qui au cours de cette période étendent largement leur auditoire à l'ensemble du monde pop. Que le voyage soit psychédélique (*trip* à travers la conscience) ou politique (appel à la révolution), il passe d'abord par la musique de cette Californie qui remplaça Liverpool comme haut lieu de la pop-music. Le modèle musical s'érige sur une base très conventionnelle (hard-rock, blues, folk) à laquelle s'ajoutent des sonorités très proches de la pop-music prospective. La drogue, condition chimique du voyage, a trouvé une correspondance musicale en l'acid-rock, musique psychédélique et électronique par essence, dont Jefferson Airplane, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service ou Electric-Flag sont les porte-parole. Sa propagation accompagnera souvent celle de ce style de musique, tandis que Country Joe and the fish divulgue plus fort encore que les autres son message politique.

Message révolutionnaire aussi que celui des groupes de Detroit dont l'atmosphère agressive est traduite en une musique très violente, peut-être la plus violente de la pop-music : The Stooges, MC5 (Motor City), The Frost, délires de cris angoissants issus directement de l'enfer de la ville industrielle. Volontairement, ces groupes vont encore au-delà de la violence, jusqu'à l'excès. Comme nous venons de le voir, ces groupes transitoires musicalement ne sont pas d'une moindre importance : ils représentent peut-être la nervure du courant pop au sens où les nerfs sont à fleur de peau, là où apparaît toute contradiction et où s'exprime l'énergie la plus à vif, celle de la révolte totale.

Cette expression souffrante et ce cri de mutilé ont eu un nom qui, à lui seul, constitue la troisième phase transitoire : Jimi Hendrix. Ce musicien noir a transformé radicalement la guitare. Pénétré de toutes ses fibres par le blues qui l'habite, il rencontre l'électroacoustique et les nouveaux horizons de la matière sonore ; il en repousse les limites de façon considérable. Incarnation de la musique qu'il sert avec une énergie et une fougue quasi mystiques, Jimi Hendrix libère des torrents de sons distordus arrachés à lui-même. Lié physiquement à sa guitare, il s'enivre de cette liberté que, seule, permet la musique, et que la drogue provoque parfois dans son cas. Il meurt en 1970, d'avoir abusé de stupéfiants ; en fait d'avoir trop vécu son énergie puissante mais désespérée.

3. *Pop-music prospective.* — La pop-music prospective naît de la confrontation des éléments de la musique pop avec une autre tendance de la musique actuelle ou de l'utilisation d'un traitement radicalement différent de la matière sonore. Ici encore, la pop-music se présente comme un carrefour ; mais, à la différence de la partie rétrospective qui rassemble davantage les influences que les particularités techniques, la branche prospective ne recule pas devant la fusion des moyens. Nous ne voulons pas entrer dans le débat qui oppose jazz et free-jazz, musique contemporaine et pop-music. Au-delà des innombrables controverses, nous assistons à la naissance d'un nouveau langage musical au confluent des trois courants, et c'est ce qui nous semble à retenir. Ce mode de communication qui réunit les contraires balbutie encore, mais déjà certaines pièces font figures d'œuvres à part entière.

Jazz et free-jazz sont d'origine et d'expression

essentiellement noires et la finalité du second se détermine en partie politiquement. A l'inverse de ce courant quasi racial, la musique contemporaine se place dans la tradition de la musique savante. Le rapprochement de ces deux genres paraît d'autant plus impossible que le premier est axé sur le *feeling* alors que le second l'étude volontiers. Leur convergence se situe au niveau de leurs publics respectifs : tous deux sont restreints mais indéfectibles.

Face au free-jazz en équilibre instable et à la musique contemporaine en quête d'elle-même, la pop-music serait vite classée parmi les parents pauvres de la musique, « les variétés », si ce n'était d'une part l'exigence de son public et, d'autre part, la force de son enthousiasme délirant, qui la porte à tout tenter, même le pire, pour atteindre parfois le meilleur. La situation intermédiaire qui est la sienne lui permet de puiser d'un côté comme de l'autre, de temps en temps des deux à la fois, débouchant sur des tentatives qui, pour être hybrides, n'en sont pas moins intéressantes.

Du côté jazz, Miles Davis, déjà cité, s'inscrit ici en lettres d'or ; l'Art Ensemble of Chicago ou Sun Ra attirent de plus en plus le public de la pop, de la même façon que le font Ravi Shankar et la musique indienne. Des guitaristes comme Larry Coryell ou John McLaughlin sont appréciés des amateurs de jazz comme des amateurs de pop-music. Les rythmes africains ou latino-américains (José Feliciano), les harmonies orientales se côtoient et se répondent.

Mais sans négliger l'apport du Tiers Monde, qui se retrouve au niveau des thèmes, la pop-music reste une expression occidentale. Musique concrète et pop, *Ceremony*, l'expérience de Pierre Henry et des Spooky Tooth, pour intéressante qu'elle soit, révèle

les difficultés d'une rencontre trop systématique. Il en est de même quant à l'adjonction d'un orchestre symphonique à un groupe pop. Lorsque les Beatles font appel à l'ensemble classique, ce n'est pas une juxtaposition : l'orchestre devient instrument pop, s'intègre dans l'unité musicale et jamais n'apparaît en tant qu'élément se suffisant à lui-même. Procol Harum, ou la décadence sophistiquée, procède de même avec une intelligence et une sensibilité musicales aussi raffinées que celles des textes de Keith Reid. Mais lorsque The Nice (*Five Bridges*) ou Deep Purple (*Live concert at the Royal Albert Hall*) jouent avec un grand orchestre, l'artifice relevé dans *Ceremony* apparaît. La tendance de la pop-music à tout introduire dans ses tentatives permet toutes les audaces, mais aboutit parfois à des œuvres mort-nées.

Keith Emerson, leader et organiste de Nice, puis associé à Greg Lake et à Carl Palmer (ELP), King Crimson ou Caravan ont compris ces pièges et, si leur inspiration (surtout mélodique comme Procol Harum) est de tradition classique, les apports harmoniques et rythmiques sont pop à part entière. L'assimilation a eu lieu et est dépassée par une créativité fondée sur elle : ces musiciens semblent avoir tout entendu, être les instruments d'une gigantesque symbiose où le classique, le jazz, le rock, le folk sont présents, mais en filigrane, s'effaçant devant une nouvelle perception du son, langage nouveau que vient multiplier l'électroacoustique.

Les excentricités de Frank Zappa et des Mothers of Invention (collages magnétiques interférant un morceau avec des sons et bruits divers de l'environnement urbain) ont fait de lui un maître de la bande magnétique pop. Hawkwind, Pink Floyd, Soft Machine et les autres groupes cités plus haut intègrent complètement l'électroacoustique.

V. — Génération 2 (1972-1974)

Le présent sous-chapitre aborde la pop-music sous un angle moins formel, complément indispensable à l'organisation générale de la partie précédente. Les années 1972-1974 ont présenté trois caractéristiques principales : la stagnation de la créativité pop, le retour en puissance du rock and roll et la confirmation des groupes de la décadence spectaculaire.

Depuis la séparation des Beatles, la pop-music a vécu une sorte de dispersion. Les grands musiciens (Eric Clapton, Nicky Hopkins, Leon Russell) prêtent leurs concours à des enregistrements qui n'ont d'intérêt que par leur présence. Les grands groupes continuent leurs démarches respectives mais utilisent fréquemment leurs propres clichés ou recettes qui ont porté leurs fruits dans les années antérieures et qui leur procurent toujours de nombreux acheteurs et admirateurs. Sans se répéter, leur pop-music n'invente plus, explore un univers dont les limites semblent avoir été closes une fois pour toutes. La période de création avait découvert les terres inconnues, la période suivante, loin d'en repousser les frontières, ne fait qu'aménagement et décoration intérieure. Nous ne voulons pas dire que la production de ces groupes ne soit plus à leur hauteur, mais les Rolling Stones, les Who ou les Pink Floyd ont perdu le souffle créateur déployé à leur maturité. Vivant sur leur acquis, ils ne peuvent pas, après dix années de musique, le renouveler. Leur génération vieillit déjà et se voit relayer par une autre (Genesis, Elton Jones).

Celle-ci prend la pop-music en marche. Alors que la première avait assisté à la formation et à l'expansion du mouvement pop, la seconde le vit immédiatement sur le mode international d'une part, sur le mode de la consommation d'autre part. En effet, il n'est plus possible d'échapper à la pop-music qui est proposée comme marchandise culturelle, alors que son évolution lui avait parfois permis d'être récupérée par le commerce, donc d'avoir été un peu à l'extérieur. Cette seconde génération après-Beatles n'a pas vécu les origines et les développements passés de la musique qu'elle consomme.

Face à cet essoufflement de la musique pop et à cette nouvelle clientèle, le rock and roll revient massivement. D'abord un rock actualisé (Slade) remis au goût du jour, de plus en plus *hard*. Puis le rock des origines, celui de Chuck Berry et des pionniers qui font un retour en force sur le marché du disque comme sur scène. Cette seconde jeunesse du rock and roll

peut apparaître comme une régression, une incapacité à dépasser socialement un stade de la matière sonore, un repli vers le stable et le solide.

En fait, il faut faire intervenir ici les groupes sociaux que parle la musique. A l'origine, le rock est l'expression d'un courant populaire jeune, de milieu social économiquement faible ou moyen, souvent de pratique marginale (bandes de blousons noirs par exemple). Son extension dans la pop-music, en même temps qu'un enrichissement musical certain, a également étendu ses références sociales, jusqu'à recouvrir un public large et bigarré. Son retour correspond, en même temps qu'à une entreprise commerciale, à un désir de radicalité et de clarté de l'expression. Face à la sophistication de certaines branches pop, le rock propose une musique facile d'accès, construite selon un schéma immuable. Dans le même temps, il est retour à l'origine, à la source, posant l'expression musicale dans une histoire. Enfin, le rock est une musique virile qu'accompagnent les objets culturels à prédominance mâle : la moto et le cuir notamment.

Après le phénomène hippie et l'ascension de Jésus au hit-parade, tout un ensemble de productions pop s'oriente vers l'opposé : la décadence et Satan. La musique de ces groupes n'est pas nouvelle, ni originale, mais leur présentation scénique remplace une inspiration musicale quelquefois défaillante. Cette *sex-music* repose son spectacle sur deux aspects : tout d'abord le dérèglement sexuel. David Bowie, New York Dolls... se travestissent, se maquillent, jouent sur l'ambiguïté des sexes ; second aspect : l'utilisation d'accessoires empruntés à l'imaginaire fantastique, serpents, feu, fumées de couleur, draperies... (Alice Cooper).

Les nouvelles pop-stars s'éloignent du public, en édifiant autour d'elles ces décors luxuriants. Mais les spectateurs — par commerce interposé — réclament de telles mises en scène, en même temps que de nouvelles vedettes (Marc Bolan). Après le contact familier entre salle et scène, vient le fossé du spectaculaire insolite et l'inaccessibilité du héraut glorieux.

Le critère du succès qui présente l'historique dans une ligne évolutive alternant les branches et les groupes ne doit pas masquer une réalité profonde de la pop-music. Chacun des styles que nous avons évoqués, même ceux de la première période (évolution), se maintient en tant que tel, vit et produit. Certains groupes consacrent leurs recherches à un genre particulier, parce qu'il leur plaît, parce qu'ils ne peuvent pas jouer autrement, ou parce qu'un public particulier le leur réclame sans tenir compte du grand public et des impératifs

commerciaux de masse. En plus de la mode de surface, il existe tout un monde de trouvailles et de retrouvailles musicales qui nourrissent la musique pop en profondeur et qui la décentralisent. C'est grâce à cette extrême diffusion de la production-consommation que la pop-music peut quelquefois déborder, mais surtout établir une correspondance profonde entre musique et société.

VI. — Dispersion (1974-1977)

En même temps que ces diverses tendances, s'amorçait déjà la caractéristique essentielle du milieu des années 70 : la spécialisation. Au niveau des musiciens comme du public, le cloisonnement devient de plus en plus étanche. Le choix des instruments et des techniques, les références musicales, les thèmes abordés nécessitent pour l'auditeur une culture particulière, *jazz-rock* (Weather Report) ou recherche (Brian Eno).

Parallèlement, les courants exotiques, débordant largement leur terre d'élection, comme le *reggae*, internationalement commercialisé par Bob Marley and the Wailers, trouvent une audience des plus actives parmi les populations noires américaines et anglaises.

La *cosmic-music*, principalement représentée par les musiciens allemands, Ash Ra Tempel, Tangerine Dream, Klaus Schulze..., s'inscrit dans la lignée de la musique progressive tout en se spécialisant dans l'électronique. Les synthétiseurs et tous leurs dérivés fondent un climat sonore parfois fascinant, souvent hasardeux, s'inspirant à l'occasion de l'école répétitive américaine (Terry Riley, Phil Glass...) qui profite par ailleurs de ce courant pour élargir son public. Face à la démesure des moyens sonores, la tentation est grande de sombrer dans l'effet facile (Kraftwerk) ; maîtrisées, ces possibilités inaugurent un champ fantastique d'images neuves.

Dans un monde musical dispersé et quasi institutionnalisé, le *heavy-metal* vient en rupture pour prendre le relais du *hard-rock* : Aerosmith, Kiss, J. Geils Band, Nils Lofgren, Ted Nugent, Blue Oyster Cult, Lynyrd Skynyrd... actualisent la musique de la métropole américaine. Dans une société doutant d'elle-même et économiquement en crise, notamment en Angleterre, le mouvement *punk* offre des chantres aux violences et provocations d'un public dont le gestuel précède le discours : Sex Pistols, Jam, Clash, Damned, Television, Ramones, Dictators... ridiculisent les formes sociales contemporaines tout en étant mis en scène par une magistrale cam-

pagne publicitaire. Plus bruyants que musiciens parfois, ils redonnent cependant à la pop-music un rôle qu'elle semblait avoir définitivement perdu : l'intervention à vif sur le social.

VII. — Situation (1978-1982)

Ces nouvelles relations entre musique et société ne débouchent plus sur des remises en cause de l'une ou de l'autre, mais vont s'enchaîner en une suite de modes qui privilégieront leurs images de marque en offrant des identités multiples à des consommateurs de plus en plus diversifiés. Les styles vestimentaires et les coiffures se juxtaposent ou s'affrontent, peut-être plus que les musiques qui reviennent à une pulsion primaire simplement destinée à faire danser l'auditeur. Grâce au film *Saturday Night Fever* (1978), le *disco* (Bee Gees, Donna Summer, Grace Jones) s'impose dans les clubs et sur les ondes, poussant la métronomie jusqu'à la caricature. Moins systématique et parfois inspiré, le *funk* (Stevie Wonder, Earth, Wind and Fire) témoigne de la permanence des racines noires dans la *rock-music*. Toute une partie du public, qui comprend maintenant plusieurs générations et traverse de nombreux groupes sociaux, est sollicitée par une musique de grande consommation, extrêmement bien construite et bien intégrée (Eagles, Supertramp, Pat Benatar, Dire Straits, Fleetwood Mac, Foreigner), avec des variantes comme le *country-rock* (Emmylou Harris, Linda Ronstadt), le *reggae-rock* (Police), ou encore le *rockabilly*, la musique des débuts du rock'n'roll, telle que la refondent Stray Cats.

Tandis que le *hard* poursuit son durcissement (Van Halen, Ian Dury, AC/DC), que bon nombre de musiciens ont disparu (Elvis Presley, Marc Bolan, Keith Moon, Bob Marley, John Lennon entre autres) et que certains imperturbables continuent leurs routes (Frank Zappa, The Rolling Stones, Bob Dylan, Rory Gallagher, Pink Floyd, Bruce Springsteen, Brian Eno), la *new wave* apporte un nouveau souffle, redonnant à la musique pop un enthousiasme qu'elle avait oublié en devenant majeure. The Cure, Blondie, XTC, Joe Jackson, Elvis Costello, Patti Smith, Mink DeVille, ou encore Nina Hagen, représentent la part brûlante de ce renouveau ; l'autre courant, la *cold-wave* (Cabaret Voltaire, The Residents, Talking Heads, Pere Ubu, Tuxedomoon) propose dans le mélange des genres et le travail du studio un nouveau rapport à la musique. Ne voulant plus changer le monde, la pop-music tente de se changer la tête.

CHAPITRE II

MUSIQUE

« This is my story
So let the music be my true voice. »
JOHN MAYALL.

I. — Structures musicales

1. La matière sonore.

A) *Le son.* — Au départ, la base instrumentale de la musique pop se compose de trois guitares (solo, accompagnement, basse) et d'une batterie, formation type des groupes de rock. Les influences extérieures accroissent le nombre et la variété des instruments, si bien que l'on peut dire qu'il n'y a pas d'instrument qui n'ait jamais été utilisé par la musique pop à ce jour. Mais, généralement, le son propre des instruments n'est pas conservé. L'électrification, qui avait assuré le renouveau du rock par la guitare, a gagné même le piano, les cuivres, ou la batterie. La dimension électroacoustique accentue le fait que l'instrument n'est plus considéré comme ayant un son particulier, mais comme un générateur de bruits que le musicien canalise selon son inspiration du moment. L'emploi des pédales de distorsion, d'effets spéciaux ou de bande magnétique contribue à particulariser chaque élément sonore

jusqu'à lui ôter sa valeur de note — c'est-à-dire un son ayant une hauteur dans l'échelle de la gamme et une durée particulières —, le bruit restant le seul matériau.

Alors que la musique classique recherchait la beauté et la pureté esthétiques, que le jazz privilégie l'expressivité, la pop-music, tout en se servant de ces deux aspects de la matière sonore, tente avant tout d'être énergie, force. Elle veut être expression d'un pouvoir : sa violence n'est que la flambée temporelle de cette énergie. Cette soif de libération totale jusqu'à l'absolu est la base de toutes les tentatives de traitement du son. Dans la répartition du spectre sonore, ensemble des sons perceptibles à l'oreille humaine, la dominante des sons graves (guitare basse et percussions) accompagne généralement le rythme. L'assise et la profondeur du grave par rapport à l'aigu ou au médium, plus directement parlants et plus proches des bruits quotidiens (voix humaine notamment), expriment parfaitement cette notion de puissance. « Le mur » dit-on parfois en désignant les sons graves d'un orchestre, et le terme n'est pas trop fort : le grave, c'est la fondation, ce sur quoi reposent et dans lequel se récupèrent les bronchards du médium ou les cris hystériques de l'aigu.

L'instrumentation électronique et l'insistance rythmique grave ont sans doute modifié la sensibilité acoustique de l'auditeur, en même temps que la démarche créatrice des musiciens. L'exemple de la musique indienne est à cet égard révélateur. L'influence de l'Inde — qui s'est surtout exercée à travers Ravi Shankar — a transformé la structure même des morceaux en permettant le dépassement de la forme classique du rock and roll (tonique, sous-dominante, dominante, tonique), au profit d'une base plus souple, composée parfois d'une seule série de notes, libres entre elles, et que l'artiste manipule à sa guise. Les ragas indiens influencent par leur rythme et leurs instruments le rock. *Within you without you*

de George Harrison (The Beatles, *Sergeant Pepper's*) illustre bien le raga-rock, insistance de quelques notes qui expriment un état d'âme et qui, par leur répétition, doivent communiquer ce même état à l'auditeur. La notion de vibration prend une grande importance. La matière sonore devient une onde qui se propage, acquiert une autonomie propre agissant aussi sur le musicien, telle série de notes appelle telle autre série, et ainsi de suite.

D'une façon générale, la pop-music se joue très fort. Toute la matière sonore n'existe que dans la puissance sonore, souvent jusqu'à l'excès. Les amplificateurs et les sonorisations, augmentant leur potentiel de watts, le nombre de décibels atteint et dépasse parfois le seuil supérieur d'audibilité de l'oreille humaine. Les espaces à sonoriser sont très vastes et nécessitent l'accumulation de matériel, mais même dans une salle aux dimensions restreintes n'importe quel groupe joue fort, comme si l'énergie se développait en partie grâce au volume sonore déplacé. Le bruit est l'une des composantes du milieu urbain et industriel. Sa reprise comme une force sauvage, plus ou moins domptée, témoigne de son pouvoir et de son emprise.

B) *L'improvisation*. — Tous les éléments déjà cités, et principalement le mélange entre inspiration orientale et électronique, vont dans le sens d'une libération de plus en plus grande vis-à-vis d'une quelconque théorie musicale. La maîtrise de l'instrument, plutôt que la seule virtuosité, demeure cependant nécessaire à l'exécution. La virtuosité est presque un élément constitutif du jazz, car le son et l'interprète se confondent souvent et ce dernier met tout en œuvre pour atteindre son indépendance sonore, y compris et surtout la vitesse. La possibilité de choisir son instrument et son propre son permet au musicien pop de n'être pas l'esclave de la rapidité. D'ailleurs, la virtuosité seule devient vite lassante, et, mis à part l'enthousiasme des gens-qui-n'arrivent-pas-à-faire-ce-qu'il fait, le virtuose-façade ne suscite pas de communication vraie. Les Beatles ou Creedence Clearwater Revival peuvent être présentés ensemble sur ce plan : ni l'un ni l'autre groupe ne font appel à la virtuosité pure ; non par manque de technique, mais parce que dans les deux cas la précision et l'économie sont les meilleurs garants de l'efficacité. Mais dans ces deux groupes la part d'improvisation est nettement délimitée. Pratiquement inexistante pour les Beatles, elle apparaît faiblement, par rapport à d'autres, chez CCR et toujours, dans ce cas, enserrée dans la structure du rock le plus classique, et donc le moins ouvert.

Car la virtuosité va souvent de pair avec l'improvisation. Celle-ci peut être définie comme la variation qu'un musicien brode autour d'un thème, soit qu'il paraphrase la mélodie d'origine, soit qu'il invente un motif nouveau, mais généralement sur la base harmonique du morceau. L'improvisation, c'est le lieu des rencontres les plus inattendues, c'est le moment privilégié où l'imagination crée, efface, reprend, simplifie ou délire. Les racines sociales et culturelles du musicien sont présentes à ce moment plus encore que dans la trame fixe de la mélodie travaillée, car la spontanéité préside à l'improvisation. Certes, les « clichés » ou les citations se glissent parfois dans la production personnelle, mais ce n'est là qu'une solide tradition de toute expression musicale. Moins le cadre est rigide et plus l'improvisation ouvre les possibilités d'expression du musicien. Son rôle est capital mais différent de ce qu'il était pour le jazz car les moyens utilisés multiplient de façon considérable le magma sonore que le musicien fait jaillir. La pop-music prospective va jusqu'à privilégier complètement cette improvisation (free-rock), soit en la laissant spontanée, soit en reprenant le détail de la ligne mélodique. Dans ce cas, la mélodie, que nous allons caractériser comme simple, n'apparaît plus de façon explicite : seules se manifestent les circonvolutions nées autour d'elle.

C) *L'arrangement*. — Il est de tradition d'opposer l'arrangement à l'improvisation, en ce sens que le premier préparerait le morceau dans ses moindres détails, et que la seconde laisserait le musicien libre d'exploiter ses idées spontanément. Au niveau collectif, il est certain que les groupes qui travaillent de préférence le disque ont tendance à tout prévoir du résultat désiré ; mais cela n'exclut pas la part d'imprévu qui se manifeste à l'enregistrement. La différence avec l'improvisation libre sur scène réside dans le fait que le disque est unité durable et non fugitive. D'autre part, les départs et reprises de solos d'un groupe de scène relèvent à part entière de l'arrangement, condition essentielle de la musique collective.

De plus en plus, les producteurs ont joué un rôle important dans la construction des musiques pop. Leur double situation de financier et d'intermédiaire entre les créateurs et le public leur donne une fonction de décision face aux multiples choix qui émaillent un enregistrement. D'eux dépendent l'accès à un studio offrant les innovations technologiques les plus avancées et la possibilité d'y passer suffisamment d'un temps de plus en plus coûteux. De ce fait, le son final et l'image d'un groupe sont souvent liés à la qualité de sa production.

D) *La langue.* — L'utilisation de la voix humaine a sensiblement suivi l'évolution instrumentale, considérée tantôt comme moyen d'expression d'un texte, tantôt comme source sonore en soi. Les pays d'origine de la pop-music ont établi un rapport entre la langue anglaise et les formes musicales, que les pays progressivement gagnés par le courant pop ont beaucoup de difficultés à dépasser. Langue phonétiquement souple et concise, l'anglais était particulièrement adapté au découpage rythmique rapide et à la formulation condensée du texte. Lorsque les autres pays produiront de la musique pop, ils seront devant l'alternative suivante : soit copier la pop-music anglo-saxonne, soit tenter une expression musicale originale. Prenons l'exemple de la pop-music française.

En 1969, Amougies, premier festival pop du continent européen, marque le début de la pop-music française. En France, la musique populaire désigne principalement la chanson de variétés dont la pop-music se distingue, alors que l'écart entre ces deux genres est beaucoup moins grand dans les pays anglo-saxons. Les réticences du public devant les groupes français et le manque d'originalité de ceux-ci ont renforcé les hésitations des producteurs à investir en ce sens. Certes, la langue française est moins malléable, et souvent des chanteurs anglais traverseront la Manche (Zoo), tandis que d'autres écriront directement leurs paroles en anglais (Variations), mais au point de vue phonétique se mêle le point de vue social : pour particulariser une expression, il faut qu'un groupe social la provoque ou s'y reconnaisse et les copies françaises ne pouvaient rivaliser avec leurs modèles. Par contre, Alan Stivell ou Robert Charlebois, en actualisant les folklores celtes ou québécois, ont trouvé auprès du public une large audience, et jamais leurs utilisations (très différentes) de la langue française ne sont en rupture avec leur climat musical. Un peu à part, Magma produit une matière sonore qui va jusqu'à la création d'un langage original.

Jacques Higelin avait tracé la voie d'une chanson française intégrant l'énergie pop, et la fin des années soixante-dix voit l'émergence de groupes qui concilient la musique rock, la langue française et une parole du présent : Téléphone, Bijou, Starshooter, Marquis de Sade, Edith Nylon.

2. **L'organisation du son.** — Face à ce large potentiel de volume sonore sauvage, le musicien doit nécessairement faire un choix et structurer sa musique selon les trois composantes : mélodie, harmonie et rythme. Pour être très précis, il serait utile d'étudier chacune d'elles dans le cadre de chaque style. Sans rentrer dans ces détails fastidieux, nous pouvons présenter des constantes qui, avec une intensité plus ou moins grande, caractérisent l'ensemble de la musique pop.

A) *La mélodie.* — La mélodie pop se présente sous une forme très simple. La voix humaine lui donne généralement son support ; l'accent étant mis plutôt sur l'expressivité que sur la pureté de l'organe vocal, la ligne mélodique ne se charge pas d'ornementations inutiles. La musique classique se construit principalement sur la mélodie définie par les instruments ; ces derniers ont un éventail sonore immense par rapport à la voix qui, même dans l'opéra, est souvent doublée d'un complément instrumental mélodique. La mélodie est donc longue et riche puisque l'abord de la musique passe par elle. Pour la musique pop, la mélodie sert en premier lieu de support au texte : elle adopte donc souvent la forme simple de la chanson avec un refrain et des couplets.

Cette simplification, parfois extrême, est rendue possible parce que la mélodie ne fonde pas l'expres-

sion musicale pop. Dans sa naïveté, elle permet une communication facilitée à deux niveaux. D'une part, la grande corrélation du texte et de la musique : il n'y a pas de rupture entre le ton direct des paroles et le caractère spontané — et souvent neutre — de la mélodie. D'autre part, la mémoire de l'auditeur peut retenir plus facilement la trame mélodique de chaque morceau, ce qui améliore de façon très nette l'abord et la compréhension de l'univers musical, la mélodie étant ce qui frappe l'oreille en premier lieu.

Simple ne veut pas dire simpliste. Certaines mélodies atteignent une très grande pureté esthétique alors que d'autres, il est vrai, stagnent dans la plus plate médiocrité. Dans la pop-music prospective, la mélodie disparaît parfois, rejoignant en cela une démarche proche du free-jazz. Mais la trame d'origine, même non exprimée, reste une ligne simple.

B) *L'harmonie.* — Harmonie et mélodie se confondent en ce sens qu'elles constituent ensemble l'espace musical, le rythme organisant le temps. Leur différence se situe dans la suite de notes seules qui définissent la mélodie, alors que l'harmonie agrège autour de la première un ensemble de sons simultanés, un accompagnement. Au niveau de l'organisation de cet espace sonore, la musique pop ne présente pas d'originalité par rapport aux autres genres musicaux. Le choix des accords et leur succession s'empruntent soit au classique, soit à la tradition populaire. La part d'innovation demeure mais comme prolongement, greffe sur le canevas habituel et même relativement conformiste. Peu d'accords dissonants, fixité sur une base solide : un ou deux accords suffisent parfois à bâtir un morceau, ou encore séparation bien tranchée entre eux, l'influence du rock et du blues accentuant encore cette netteté.

Il serait donc faux de parler de mélodie ou d'harmonie pop comme d'une technique particulière à ce genre de musique. Sur ce point l'apport extérieur a été le plus manifeste. Les échanges entre styles témoignent de ce fait : une orchestration classique des mélodies de la pop-music ne présente pas de difficultés majeures (contrairement au jazz pour lequel cela s'avère impossible) et, à l'inverse, la mise en pop des œuvres

classiques est monnaie courante. Les instruments changent et, surtout, le découpage du temps car, plus encore que la mélodie et l'harmonie, c'est le rythme qui est le soutènement de la musique pop.

C) *Le rythme.* — Privilégiant la pulsation binaire, son évolution va dans le sens de la complexité. Il est véritablement la manifestation de la violence obsessionnelle qui est l'âme même de cette musique. Non seulement la batterie, les percussions et la guitare basse martèlent les temps, mais chaque instrument, même mélodique, entre dans le jeu rythmique et contribue ainsi à cette respiration haletante de la musique. Durant tout le morceau, même si des ruptures ou des changements de rythme ont lieu, le découpage du temps revêt un caractère de métronome (hard-rock notamment), comparable aux pulsations cardiaques. Lorsque le rythme s'affine (pop-music prospective ou influencée par le jazz), ce caractère continu demeure mais varie dans ses expressions, ce qui libère les instruments rythmiques de leur rôle exclusivement « frappeur » et, de ce fait, supprime la monotonie.

Le rythme n'est pas seulement l'œuvre d'instruments spécifiques. La puissance n'est pas liée à la force d'interprétation mais à la violence propre à la musique : une guitare sèche suffit à l'expression de cette puissance. Celle-ci est tout entière contenue dans le rythme, de l'assise profonde de la basse jusqu'à la façon de placer sa voix. Alors que le jazz fait triompher le swing, la musique pop préfère durcir sa respiration.

Au terme de cette présentation des structures de la matière sonore et de son organisation, et avant de faire un tour d'horizon des instruments employés, nous pouvons dégager non pas une définition au sens strict de la pop-music, mais un résumé condensé

de ce qu'elle apparaît être *sur le plan musical*. En tenant compte de cette limitation, l'on peut écrire :

La pop-music est un ensemble d'expressions musicales basées sur une ligne mélodique unique et simple, exprimée ou non, enrichie ou non d'improvisations, soutenue par une pulsation rythmique continue et puissante, et incorporant toute matière sonore comme potentiel de création.

II. — Les instruments de la pop-music

La matière sonore organisée se crée et se traduit par l'instrument. En privilégiant certains d'entre eux, ou en en transformant d'autres, la pop-music a marqué de son empreinte leur usage et leur définition acoustique — leur rapprochement, parfois inattendu, provoquant la surprise lorsque la modification de leur son propre ne paraît pas possible. La pop-music a utilisé tout appareil propre à produire des sons musicaux et, en ce sens, presque tous les instruments peuvent être énumérés. On peut cependant ne retenir que les bases, ceux sur qui repose l'expression pop, ou, du moins, ceux qui ont été le fondement instrumental des plus grands groupes : la guitare, la basse, la batterie, les instruments à clavier et les cuivres. Les autres instruments peuvent se réunir dans la rubrique « divers », la voix humaine nécessitant d'être présentée à part.

1. La guitare. — S'il fallait symboliser la pop-music par un instrument, la guitare serait sans doute retenue, car, plus que tous les autres, elle a accompagné étroitement l'évolution, la traduisant même selon ses formes ou selon son usage. Dans les deux genres d'origine, le folk et le rock, la guitare est

présente. Le premier emploie une guitare sèche à six ou douze cordes pour accompagner ses mélodies. Facile à transporter et d'un apprentissage peu compliqué en ce qui concerne les premiers accords, la guitare suit le chanteur au hasard de ses pérégrinations et de ses envolées vocales. Son rôle est essentiellement de rythmer et de soutenir le chant. Parfois, entre deux couplets, il lui arrive de faire une transition, la plupart du temps seulement en accords car son emploi ne devient que rarement mélodique. Mais le folk est avant tout une musique de solitaire et la répartition mélodie-chant accompagnement-guitare suffit, d'autant que le texte est d'ordinaire privilégié par rapport à l'arrangement musical.

Le rock, au contraire, présente un emploi de la guitare assez différent. Tout d'abord, il la préfère électrique : la caisse de résonance en bois, d'une portée sonore jugée insuffisante, est remplacée par des micros reliés à un amplificateur. Cette électrification n'est pas nouvelle dans l'histoire de la musique. Charlie Christian et avant lui Eddie Durham, dès la fin des années trente, avaient déjà transformé l'usage de la guitare par l'électrification et l'emploi de plusieurs guitares, alternant solos et accompagnements, était devenu classique dans l'histoire du jazz. Le rock reprend ces deux particularités et les systématise : la guitare doit être électrique et dans un groupe il doit y avoir un guitariste-solo et un guitariste-accompagnement. Mais l'un et l'autre suivent de près la trame du morceau. L'enchaînement des accords est toujours scrupuleusement respecté car c'est sur cet ordre strict que repose le rock and roll.

Progressivement les musiciens comprennent que la guitare électrique n'est pas seulement une guitare

amplifiée électriquement, mais un instrument particulier qui, s'il demande le même doigté que la guitare sèche, exige un jeu radicalement différent. La mise en place d'intermédiaires entre les micros de la guitare et l'amplificateur va accélérer ce processus. La pédale de distorsion (et la *fuzz box*) transforme le son pur de la corde pincée en un cri rauque et mécanique, hurlement déchiré ou plainte rocailleuse. Le deuxième intermédiaire le plus fréquemment employé, parfois mixé au précédent, est la pédale *wha-wha*. Celle-ci provoque un découpage du son au gré du musicien qui la commande du pied ; pour chaque pulsation, l'attaque de la note se fait sur le modèle de la sourdine dans le pavillon d'une trompette, aboutissant à l'effet « wha-wha », dont la prononciation est la meilleure illustration. Munie de ces deux additifs (et d'autres, comme les chambres d'échos et de réverbération, ou comme le vibrato, plus rarement employé), la guitare, en même temps qu'elle s'éloigne d'un rôle mélodique pur, devient une source de plus en plus grande de sonorités électroacoustiques.

Jimi Hendrix entraîne son délire par la voix de sa guitare, et nul n'est allé plus loin que lui dans ce sens. Il représente la phase d'expression la plus urbaine et proche de la civilisation industrielle. Fréquente au cours de l'évolution de la musique pop, cette opposition ville-campagne se traduit parfaitement guitare électrique-guitare sèche. Dans nombre de groupes ou de morceaux, l'une ou l'autre prend le pas puis s'efface et revient comme une question importante que l'on ne tranche pas. L'expression se veut totale, sans choix arbitraire ni exclusivité. La guitare des champs rencontre la guitare des villes et presque partout elles tiennent le rôle de leaders en partage avec le chanteur.

On ne peut citer tous les grands de la guitare pop sans faire une sélection partisane, mais il est impossible de ne pas mentionner Eric Clapton, Jimmy Page ou Mike Bloomfield qui ont donné au son distordu son essor, et assuré la solidité de leurs groupes successifs ; Alvin Lee, peut-être le plus rapide, Larry Coryell ou John McLaughlin plus proches du jazz, Frank Zappa ou John Mayall, guitaristes entre autres instruments, Pete Townshend ou Richie Blackmore, grands prêtres du son électrique, Richie Havens ou les musiciens du folk-rock fidèles à la guitare sèche.

2. La basse. — Comme la guitare, la basse a subi l'électrification. De l'antique contrebasse encombrante et sourde, la basse est devenue une guitare à quatre cordes (parfois six), à peine plus longue que la guitare normale mais reliée à un amplificateur qui grossira de plus en plus. Avantage immédiat du son grave amplifié : les spectateurs l'entendent où qu'ils se trouvent. Intérêt acoustique : la basse va s'imposer comme base de la musique pop ; le son grave enveloppant et sécurisant parce que très assis, très suffisant à lui-même, fonde toutes les recherches des autres instruments. Il définit plus que tout autre la structure harmonique (et parfois rythmique) du morceau.

Progressivement, la basse est allée dans le sens de la complexité. Du simple appui sur les temps forts de chaque accord, elle est passée par des transitions entre accords, avant de parvenir à une véritable phrase de fondement qui varie à l'intérieur d'un même morceau sans jamais se répéter. Mélodiquement, la caractéristique de la basse pop est de faire un contre-chant que la musique classique aurait plutôt confié à un instrument aigu : le déséquilibre

entre un son profond et habituellement discret et le caractère prolixé confié à l'instrument accentue la place primordiale que s'est donnée la basse. Le mur qu'elle peut construire est si solide que lorsqu'elle s'arrête involontairement (en scène par exemple) le reste de la musique paraît vaciller, privé soudainement de son appui.

Différents styles de basse accompagnent les divers genres de la musique pop de très près, proches tantôt du jazz, tantôt d'un rôle classique. Ce dernier a été incontestablement marqué par Paul McCartney qui a pris dès le départ le contre-pied de la basse du rock, monotone et plate. Tim Bogert, Jack Casady et surtout Jack Bruce donnent à cet instrument sa profondeur et sa puissance. Un bassiste est difficilement très mauvais et ceux des groupes les plus en place sont souvent les meilleurs. Deux noms seulement parmi les plus grands : Jim Fielder ou la vélocité inspirée du jazz, et Greg Lake avec qui la basse devient envol autant que soutien ; deux attitudes très différentes, mais qui toutes deux donnent à l'instrument une véritable noblesse.

3. La batterie. — La batterie pop ne diffère pas de la batterie jazz dans la composition de ses éléments : une grosse caisse à pédale, une caisse claire, deux toms, médium et basse, une pédale charleston (deux cymbales de taille moyenne dirigées au pied) et deux ou trois cymbales isolées. Parfois, certains de ces éléments sont doublés, voire même toute la batterie. Comme les autres instruments, l'évolution de la batterie part d'une forme simple, primaire même. Instrument non mélodique, la batterie donne le rythme et limite son rôle à cela. Puis progressivement, tout en conservant cette place privilégiée de gardienne du tempo, elle enrichit ses martèle-

ments d'ornements, elle complique ses battements, participe aux brisures de rythme, apparaît en solo et s'intègre de plus en plus à l'organisation du son tout entière, même au niveau de la mélodie. La batterie jazz avait effectué un parcours semblable, dans le sens de la plénitude, en une cinquantaine d'années. Le phénomène s'accélère dans la musique pop, et, fait à noter, la batterie pop de la première période creusera la différence avec le rythme jazz ; le badinage léger des cymbales, en surimpression des roulements de baguettes sur les peaux, se situe à l'opposé du travail de forgeron qui est l'œuvre des batteurs pop de l'époque.

La batterie pop va rencontrer la batterie jazz en tant que telle, c'est-à-dire non pas au niveau d'une influence, mais au niveau de l'intégration des principes jazz à la musique pop. Cette rencontre découle d'une part de l'échange réciproque de musiciens, permettant le voyage des techniques, et, d'autre part, du rapprochement général des genres au cours de ces dernières années. Comme transition, les batteurs pop préfèrent la reprise roulée, plus carrée et brutale, au roulement nuancé et progressif du jazz ; mais les deux se confondent de plus en plus, au fur et à mesure que le jeu du batteur ne devient qu'une seule et même phrase continue. Les différences techniques sont d'ailleurs secondaires, et, selon que l'on est Bobby Colomby ou Keith Moon, on a tendance à utiliser soit les ornements du jazz, soit les pavés de la pop.

Dans la construction même du morceau, l'assise qu'édifie la basse se trouve renforcée par le pied de la grosse caisse. Ce dernier se superpose au jeu rythmique de la basse et accentue l'effet de halètement provoqué par ces deux sons graves conjugués. Là réside le rôle premier de la batterie. Charlie

Watts, batteur des Rolling Stones, assure depuis les débuts ce découpage heurté et métronomique du temps. Près de lui, mais en beaucoup plus dépouillé, se trouve Ringo Starr. Dans le jeu de ce dernier aucun effet n'est masqué par un autre ; chaque percussion tombe là où il faut, entraînant la suivante par le déroulement d'un phrasé souple et structuré. Aucun batteur n'est parvenu à soutenir aussi efficacement le rythme avec une telle économie de moyens ; la construction est solide, variée même, mais jamais délirante, sobriété et présence. Le style de chaque batteur dépend de ses origines musicales et du groupe duquel il fait partie. Ginger Baker, Mitch Mitchell ou Keith Moon ont été les pionniers de la batterie pop et les batteurs inspirés par eux ne se comptent pas. Dans un autre genre, plus percussionnel que rythmeur, apparaissent de merveilleux batteurs comme Robert Wyatt, Nick Mason ou Carl Palmer.

4. Les instruments à clavier. — Jimmy Smith est le principal créateur de l'orgue moderne. Le jazz ne devait jamais accorder qu'une importance marginale à cet instrument. Car, mis à part les réunions occasionnées par lui (Jimmy Smith, Bill Doggett, Jimmy McGriff...), il fut rarement intégré complètement aux orchestres de jazz, contrairement au piano qui parvint vite à une situation de premier plan. Les débuts de la pop-music n'ont pas retenu les claviers au profit du quatuor : trois guitares plus batterie. Mais l'orgue et le piano s'introduiront progressivement jusqu'à ce que le premier atteigne une place souvent équivalente à celle de la guitare, et que le second joue un rôle d'accompagnement tout à fait particulier. Le *rythm' and blues* et surtout les studios Stax de Memphis (Booker T. Jones)

dévoilent les extraordinaires possibilités acoustiques de l'orgue Hammond après que Jimmy Smith ait opéré la rencontre entre le blues et la forme moderne de jeu.

En Angleterre, les premiers organistes pop, Brian Auger, Georgie Fame ou Stevie Winwood, retiendront presque exclusivement cette manière de jouer ; tandis que le piano fera son entrée chez les Beatles et, avec Alan Price, chez les Animals. L'orgue, servi par deux intelligences musicales supérieures, l'Anglais Stevie Winwood et l'Américain Al Kooper, tous deux à la fois compositeurs, organistes, chanteurs et arrangeurs, augmentera son importance, apportant un raffinement et une dimension supplémentaires à la pop-music. De plus en plus il se rapproche des sonorités de l'orgue à tuyaux comme en témoigne Mathew Fisher, organiste de Procol Harum, en 1967, dans un morceau du style le plus churchy (1) qui soit : *A Whiter Shade of Pale*. Par l'intermédiaire des claviers la musique pop se tourne vers la musique européenne qui lui transmet des mélodies et suites d'accords comme les sonorités électro-acoustiques que construit la musique contemporaine.

Keith Emerson intervient à ce moment de la pop-music. Le voyage d'Emerson est passionnant à suivre parce que tout est abordé, tout est visité, rien n'arrête cette recherche passionnée.

Possédant au départ une technique éblouissante mais dispersée, Emerson, avec le groupe Nice, propose des morceaux souvent émaillés de citations classiques, allant parfois jusqu'à l'accolage de thèmes recueillis au hasard de sa vaste culture musicale. L'intérêt de cette période se limitait d'une part à une prestation scénique très spectaculaire (Emerson joue aussi bien du couteau que de l'orgue) et, d'autre part, à son extraordinaire virtuosité. En rencontrant Greg Lake et Carl Palmer, Emerson trouve un bassiste et un batteur qui vont lui permettre de dépasser ce stade et d'élaborer des compositions parmi les plus enrichissantes de la pop-music. Excellent instrumentiste des claviers, Emerson devient un maître du synthetizer qu'il n'utilise jamais dans ses effets faciles, mais qu'il incorpore au morceau lui-même, aidé en cela par un sens très original de la sonorité.

(1) *Churchy* = littéralement d'église. S'emploie pour désigner toute sonorité se rapprochant de la musique sacrée.

Dans la musique pop, l'orgue est à la fois la nappe qui enveloppe, ambiance liquide qui se propage, et la succession des notes en cascades colorées. Mark Stein (Vanilla Fudge), Rick Wright (Pink Floyd) et Mike Ratledge (Soft Machine) témoignent bien de cette dimension de recherche de l'orgue, facilitée parce que l'instrument possède en lui-même, sans besoin d'additifs, un ensemble de sonorités extrêmement complexe. Le piano conserve le son fixe que sa conception lui confère. Son électrification n'apporte guère de progrès si ce n'est un transport plus aisé et une sonorité un peu grêle. Lorsqu'il effectue un solo, le pianiste adopte vite la technique du jazz moderne mais son rôle d'accompagnement est de loin le plus important. Les accords se séparent nettement les uns des autres en une attaque nerveuse. Le balancement des deux mains (parfois jouant sur les mêmes notes) révèle tout le caractère rythmique de cet instrument à cordes frappées. Les poncifs des variétés, arpèges notamment, apparaissent parfois dans les arrangements lorsque les idées manquent. La plupart du temps cependant, le piano œuvre dans la section rythmique avec bonheur, soutenant le chanteur mieux que quiconque. Gary Brooker, Leon Russell, Nicky Hopkins ont développé une manière de jouer du piano qui s'intègre parfaitement à la musique pop. Orgue et piano se rapprochent pour l'instrumentiste. Les claviers se présentent de la même façon, et même s'ils nécessitent deux approches différentes, ce sont souvent les mêmes musiciens qui jouent de l'un et de l'autre. Orgue et piano sont loin d'être antinomiques et leur juxtaposition est souvent très heureuse. D'une manière générale, les claviers ne se repoussent pas les uns les autres ; malgré leur grande richesse d'harmoniques, leur réunion atteint parfois une plénitude musicale, une totalité.

Le clavecin se manifeste en d'exceptionnelles occasions tout comme l'accordéon, lorsqu'il s'agit de créer une ambiance particulière ou le climat propre d'un pays. Même l'orgue classique à tuyaux devient instrument de la pop-music grâce à Keith Emerson. L'opposition positif-grand orgue éclatant en accords démesurés ou la reprise de toccatas de Bach correspond d'une part à une démarche musicale qui ne laisse rien au hasard, et, d'autre part, à une respectueuse salutation adressée au grand maître de l'orgue. Le mélotron, introduit dès 1967 par les Beatles et les Moody Blues, et surtout le Moog Synthesizer, deux instruments à synthèse sonore et à clavier, ont inauguré un domaine auquel la pop-music a assuré vulgarisation et rentabilité en lui offrant un champ unique d'expérimentations. De gadgets de laboratoire, les synthétiseurs sont devenus une des sources marquantes de la matière sonore contemporaine. A la suite de Pink Floyd, la pop-music allemande les a utilisés comme instruments de base, tant pour leur faculté de synthèse des sons connus que pour leurs fascinantes possibilités d'exploration de sons inouïs. Leur large pénétration dans les divers courants musicaux s'est cependant souvent limitée à des effets faciles provoquant la lassitude d'un auditoire ne se contentant pas seulement d'un fugitif dépaysement. La lutherie électronique a progressé plus rapidement que les musiciens ; face à cet univers sonore multiple, les compositeurs ont plus encore besoin d'une conception musicale qui, bien qu'ouverte aux possibles, évite à leur production l'assujettissement à l'automatisme de la machine (cf. Brian Eno, Vangelis, Jean-Michel Jarre).

5. Les cuivres. — L'essentiel du jazz instrumental se fonde sur les cuivres. La pop-music ne les utilise que comme additifs dans sa première période, mais leur ouvre ses portes largement par la suite. Des cinq familles de cuivres : trompette, trombone, saxophone, cor et tuba, les trois premières sont privilégiées, comme pour le jazz. La référence à ce dernier est ici obligatoire ; car il n'existe pas à proprement parler de technique pop de jeu. Dans le domaine des instruments à vent, la pop-music n'a pas apporté beaucoup d'innovations, laissant ce

soin au jazz, dont elle utilise les musiciens, et au free-jazz avec qui elle flirte parfois. Si bien que ce qui fait d'un instrumentiste sur cuivre un musicien pop, c'est son appartenance à un groupe pop.

Le plus grand cuivre du monde pop est en même temps l'un des « maîtres du jazz » (1) : Miles Davis, capable de comprendre toute musique et de la traduire dans sa langue avec un raffinement aussi proche des sentiments que de l'intelligence. Dick Heckstall-Smith, qui connaît sans doute bien Roland Kirk, ou les cuivres de Chicago, et du Blood, Sweat and Tears, permettent de saisir tout l'apport du jazz dans ce domaine. L'autre tendance se rapproche plus directement du rythm' and blues : les cuivres se placent dans le morceau comme soutien de l'accompagnement. Une même phrase se répète, monotone, alternant avec le chanteur ou le soliste. Parfois Chicago, quand il était encore Chicago Transit Authority, use de ce procédé, mais surtout les orchestres-shows : Ike and Tina Turner, ou les accompagnateurs d'Eric Burdon et de Joe Cocker (Bobby Keys). Cette réminiscence du rythm' and blues ne les empêche pas par ailleurs de sortir du simple accompagnement pour placer de remarquables solos : tout peut rentrer dans le monde musical pop : avec ou sans étiquette.

6. *Les instruments divers.* — De cette dernière remarque découle la présente catégorie. Peu d'instruments sont demeurés totalement étrangers à la pop-music. Les instruments de l'Inde (sitar de Ravi Shankar) ont depuis longtemps été intégrés, de

(1) Cf. MALSON (Lucien), *Les maîtres du jazz*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 5^e éd., 1966, p. 104 à 117.

même que toutes les percussions, du gong aux clochettes japonaises. Sun Ra, qui, s'il ne joue pas de la musique pop, attire cependant un public proche de celle-ci, incarne cette luxuriance des percussions avec emploi de tambours et tams-tams africains côtoyant le piano à queue de concert et l'orgue électronique. Le vibraphone de Gary Burton ou de John Palmer se souvient parfois de Lionel Hampton ou de Milk Jackson, avec cette discrétion qui place au premier plan le cristal de l'instrument. L'orgue à bouche, ou harmonica, survivance du blues lointain des origines, se maintient précisément dans les groupes qui actualisent encore ce genre bientôt ancestral : John Mayall ou Al Wilson par exemple, tandis que des musiciens comme Steve Katz (BS&T) lui redonnent plutôt une couleur « grands espaces » voisine du western.

Les deux instruments divers les plus utilisés sont deux créations de la lutherie européenne : le violon et la flûte. Le premier plane sur toute l'histoire de la musique classique qui ne se passe que rarement de ses précieux services au sein de l'orchestre. Au cours de l'évolution du jazz, le violon, présent dès l'origine, et constatant l'hégémonie de plus en plus grande des cuivres, tentera de leur ressembler : ses efforts pour y parvenir seront littéralement déchirants, jusqu'au moment où il apparaîtra comme étant utilisable musicalement en tant que tel, souvent électrifié il est vrai. Toujours en quête d'accroître son dispositif sonore, la pop-music lui ouvrira ses portes en le laissant libre de volutes plus ou moins grinçantes. Occasion nouvelle de rencontres jazz-pop, le violon, grâce à Jean-Luc Ponty, Jerry Goodman ou Sugar Cane Harris, enrichit ce nouveau terrain d'investigation de sa longue expérience. Détail d'évolution : il redevient parfois en même temps

l'élément rythmique de la musique classique, et la phrase de liaison que le jazz confiait plutôt aux cuivres (Zoo).

La flûte, quant à elle, a plus encore d'adeptes que le violon. Sa sonorité s'intègre plus facilement au cadre donné par les autres instruments pop. Instrument de la pureté mélodique comme des onomatopées parlées violemment dans son bec, la flûte traversière exprime bien les deux faces de la pop-music. Ian Anderson, capable de l'une comme de l'autre, a élevé la flûte, par son groupe Jethro Tull, au rang le plus haut du repos mélodique et de la tension sous-jacente. Le son voilé de l'instrument ne laisse jamais éclater complètement la violence ; tout est intérieur et la puissance qu'il permet d'entrevoir parle souvent mieux qu'un large déploiement d'excès sonores.

7. **La voix humaine.** — De la même façon qu'elle utilise chaque instrument, la pop-music ne sélectionne pas une manière particulière de chanter, mais admet toutes les variations possibles sur la voix humaine. Ainsi les vocalistes pop s'inspirent-ils librement du courant de leur choix. Comme les instruments, le chant ne se voue pas à une esthétique de la pureté, mais à la puissance de l'expression.

Un premier groupe comprend des chanteurs et chanteuses noirs comme Richie Havens et Tina Turner, et des blancs comme Eric Burdon, Joe Cocker et Janis Joplin. Il ne s'agit pas de copies de Ray Charles ou de Bessie Smith, mais de l'intériorisation du courant noir au service de l'expression personnelle de chacun. Dans la même ligne, mais moins proche de la tradition noire américaine, un autre groupe rassemble des chanteurs blancs sur lesquels la musique pop se fonde en grande partie.

D'une voix plus aiguë que ceux du groupe précédent, dont ils n'ont en général pas le voile, Mick Jagger, Roger Daltrey, Robert Plant ou encore Jim Morrison ont consacré le rock et le hard-rock avec les Rolling Stones, les Who, Led Zeppelin ou les Doors.

Un autre versant de la musique pop découvre des chanteurs vocalement moins puissants, mais plus aptes à la distillation des mots. Les *folkmen* comme Bob Dylan ou Donovan se situent ici, aux côtés de John Lennon (capables de hurlements comme de chansons douces) et de Crosby, Stills, Nash ou Young. La voix apparaît moins rocailleuse quand la mélodie devient plus classique et Paul McCartney ou Gary Brooker interviennent alors. Le stade le plus élevé de pureté vocale, au sens esthétique du terme, est sans doute atteint par Joan Baez, mais la pop-music demeure en deçà.

Les chanteuses de la pop, à part les deux reines déjà citées Janis Joplin et Tina Turner, sont relativement rares. Néanmoins, Grace Slick, Bonnie Bramlett ou Julie Driscoll font le complément aux chanteuses du folk comme Mélanie, Joni Mitchell, Judy Collins ou Buffy Sainte-Marie. Un peu à part, Yoko Ono poursuit sa quête musicale totale dans le domaine vocal. Le support des mots s'estompe devant le cri pris comme unité de son : une recherche qui voudrait aller jusqu'au bout des possibilités de la voix.

Il est difficile, sinon impossible, de ne pas mentionner Roger Chapman de Family, Ian Gillan de Deep Purple ou encore les instrumentistes déjà nommés qui ajoutent la voix à leurs — parfois nombreuses — facultés : Steve Winwood, Jimi Hendrix, John Mayall, Johnny Winter ou encore John Fogerty, David Clayton Thomas, John Kay, Elton Jones, Marc Bolan...

Les chœurs imposants et polyphoniques ne s'intègrent que rarement, et, avec un bonheur variable, ramènent souvent la pop-music au niveau des variétés (par exemple, la face « grand orchestre » de Al Kooper), sauf en d'exceptionnelles occasions, comme Mad Dogs and Englishmen avec Joe Cocker. Plus fréquents sont les chœurs formés des membres de l'orchestre qui interviennent au moment opportun, ou encore la réunion de quelques choristes qui assureront aussi le côté spectaculaire (les Ikettes de Ike and Tina Turner). Le chœur a pour rôle le dialogue avec le chanteur. Parfois, il retrouve une fonction plus complète comme au cours des expériences du Pink Floyd ou, bien antérieurement, chez les Beatles : les trois chanteurs du groupe alternaient le solo selon leur tessiture propre, tandis que les deux autres fournissaient une harmonie vocale extrêmement riche et remarquablement adaptée à celle des instruments.

Au terme de cette approche musicale, la pop-music peut sembler être un magma monstrueux qui brouille tout et qui n'a pas créé beaucoup d'œuvres bien originales, en juxtaposant des éléments étrangers les uns aux autres. Deux remarques s'imposent alors : l'originalité n'est pas la finalité de l'expression et d'autre part, au-delà de la technique, il y a la vision du monde qui est exprimée. Pourquoi cette technique particulière, novatrice à bien des égards malgré tout, et pour exprimer quelle vision du monde ? telles sont les questions qui amènent notre troisième approche.

CHAPITRE III

MESSAGE

« Communication is coming on strong...
The best love to have is the Love of Life. »

Jimi HENDRIX.

I. — Le contenu

1. **Remarques préliminaires.** — Fidèle à l'approche historique, nous retiendrons les deux courants de formation, Bob Dylan et les Beatles, pour orienter cette présentation. Selon les pérégrinations de ce voyage à travers les thèmes, nous aborderons d'autres œuvres au gré de leurs interventions dans la vision du monde. De la même manière que la musique reflétait des influences diverses et construisait des pièces musicales variées, les thèmes ne sont pas une seule et même expression, mais, multiples et parfois opposés, ils accompagnent de près les nombreuses branches de la pop-music. Dans ces conditions, ceux que nous analysons ici ne recueillent pas forcément l'adhésion de tous les créateurs ou amateurs de pop-music. Néanmoins, de par l'influence qu'ils ont eue, personne n'a pu rester complètement indifférent devant eux.

L'unité de base de la musique pop est la chanson, paroles et musique, ou le morceau instrumental. L'un et l'autre s'intègrent dans une unité plus large, et que l'on peut appeler unité de diffusion, le disque. Les disques trente-trois tours trente centimètres — parfois double ou triple — marquent les étapes de l'évolution de chaque groupe. Les plages, plus longues que celles du simple quarante-cinq tours, permettent une construction souvent très élaborée qui fait entendre chaque disque comme un ensemble fini et structuré de la production musicale de chaque interprète. Les maisons de disques viennent parfois troubler cette évolution en commercialisant un ou plusieurs disques dont les plages sont juxtaposées sans avoir l'avis du groupe ou sans respecter totalement la volonté de ce dernier. Certains producteurs ou directeurs artistiques comblent ainsi leur complexe du créateur.

L'évolution historique intervient moins sur les paroles que sur la musique. Les thèmes chevauchent les styles et les périodes et peuvent être présentés sans tenir compte de la chronologie. Message ne veut pas dire ici annonce de la bonne nouvelle mais idée ou impression que l'on échange. Toutes ces remarques étant faites, abordons ce que parle la pop-music.

2. **Les thèmes.** — Au moment où la civilisation industrielle, par le jeu de la rationalisation systématique et de la codification, parvient à un stade avancé de machinisme et de technologie, le mouvement pop lance son interrogation non au créateur de la puissance technique, mais à un homme né sur terre pour vivre. L'énergie exprimée et contenue dans la musique correspond à ce cri : que reste-t-il de vie dans l'homme ? La technique en elle-même n'est pas mise en cause ; le problème fondamental est de savoir si l'homme peut vivre avec, ou malgré la technique.

A) *La rupture.* — Comme l'enfant s'affirme en s'opposant, la génération pop, dans le premier temps de sa démarche, se place en situation de rupture. Ce conflit n'est pas original en soi : il est nécessaire de construire sa personnalité et l'opposition au père-monde des adultes s'extériorise par des goûts contraires à ceux de la génération précédente. Mais la génération pop veut que sa rupture soit totale, aussi bien vis-à-vis du monde tel qu'il est organisé que vis-à-vis des hommes qui l'ont construit. Qu'ont-ils édifié ? Qu'ont-ils bâti de façon humaine, viable ? La logique de notre monde exige-t-elle Hiroshima ?

« Vous n'avez jamais rien fait
que de construire en vue de détruire » (1).

Derrière l'hypocrite façade des valeurs de la civilisation industrielle, celles des droits de l'homme

(1) Bob DYLAN, *Masters of War*.

et du citoyen, il y a les conséquences du pouvoir de l'argent : le règne de l'injustice, la guerre. Rien n'est admis sans critique, fausses valeurs et conséquences. La guerre du Vietnam, que traîne l'Amérique de l'époque, devient le symbole de toutes les guerres impérialistes et de la Guerre même. Pourquoi les impératifs économiques passent-ils avant l'existence des autres ?

« Vous appuyez sur la gâchette
des autres pour qu'ils tirent...
Laissez-moi vous poser une question :
Qu'est-ce que vous procure votre argent ?
Tout le fric que vous vous êtes fait
ne rachètera jamais votre âme » (1).

Le reproche fondamental est contenu tout entier dans cette dernière phrase : l'accumulation des richesses peut-elle combler le cœur de l'homme ? Demeure-t-on encore homme lorsque le seul but de l'existence devient le profit cupide et extérieur à toute jouissance ? L'âme ne peut pas se libérer de ce cadre étroit dans lequel on l'enferme. Elle n'a même plus la possibilité du refus, de la négation et de la recherche d'autres valeurs : tout est programmé et conditionné par le système en place, jusqu'aux pensées non conformistes qui n'engagent pas plus que les conformistes mais qui donnent l'illusion de la liberté. « Métro, boulot, dodo, tombeau. » Le constat est fait, dans le détail et dans l'ordre général.

« Je regarde à travers ma fenêtre
mais je ne peux pas voir le ciel,
mes yeux sont embrumés par la pollution de l'air » (2).

Le système fait sans cesse la preuve de son incapacité à fournir un cadre épanouissant ; les cris les plus violents viennent d'ailleurs des grandes

(1) BOB DYLAN, *Masters of War*.

(2) THE KINKS, *Ape Man*.

villes industrielles : Detroit, New York, Chicago. La *metropolis* enserre l'individu dans son étau. Il ne lui reste plus que la « promenade de la désolation » comme unique spectacle. Tous les gens sont infirmes, « la lune est presque voilée, les étoiles vont bientôt disparaître » (1). Et dans cet univers édifié à l'échelle des masses, sinon pour elles, au milieu de la foule, la solitude devient la règle.

« Le brouillard recouvre Los Angeles
et mes amis se sont perdus » (2).

Cellule ou tour d'ivoire sont les deux aspects de la même prison et conduisent à une résignation de type majorité silencieuse, que le fait de réagir effraie parce que chacun se retrouve tout seul :

« Oh, Mama, est-ce que c'est pas bientôt fini
d'être bloqué à l'intérieur de Mobile
avec encore et toujours cette angoisse de Memphis ? » (3).

La pop-music se fait l'expression de ce rejet global mais encore flou du système. La solitude de l'homme et son angoisse éclatent en elle. Le milieu oppresseur met des obstacles à la rencontre de l'autre ; c'est le deuxième temps du constat (4).

B) *La communication*. — Il faut rompre avec le système surtout parce qu'il est l'ordre établi et organisé des solitudes individuelles. La communication doit s'établir à tous niveaux, parce que l'homme se crée en s'exprimant. La conscience de ce lien entre le système et la communication ne s'extériorise pas dès les débuts de la pop-music,

(1) Bob DYLAN, *Desolation Row*.

(2) THE BEATLES, *Blue Jay Way*.

(3) Bob DYLAN, *Memphis Blues Again*.

(4) Sur les liens entre la pop-music et la ville, cf. H. S. TORQUE, Hauts et bas quartiers de la pop-music, in *Musique en jeu* n° 24 : « La musique, les sons et la ville », Éditions du Seuil, septembre 1976.

de même que tous les autres thèmes ne se forment pas de cette manière ; la construction de l'ensemble utilise une démarche progressive.

Le simple niveau des relations interindividuelles est le premier palier de constat des difficultés à communiquer :

« J'ai la tête pleine de choses à te dire
mais quand tu es là les mots ne viennent plus » (1).

« L'homme aux mille voix parle très distinctement
mais jamais personne ne l'entend » (2).

Dans le comportement amoureux même, comme au stade général, la soif d'échange, le besoin de l'autre ne trouvent pas de réalisation. La coquille des êtres et la sienne propre sont dures à briser : Quel langage adopter qui exprime et soit compris ? Faut-il parler aux gens d'eux-mêmes ? Le fou sur la colline n'est pas entendu lorsqu'il le fait :

« Il sait que ce sont eux les imbéciles ;
eux ne l'aiment pas » (2).

La foule, lieu de prédilection de la solitude, exacerbe encore cet isolement :

« Et dans la lumière nue j'ai vu
dix mille personnes, peut-être plus,
des gens bavardant sans parler,
des gens entendant sans écouter,
des gens écrivant des chansons
que les voix ne partagent jamais.
Et personne n'ose troubler le bruit du silence » (3).

Quel est donc le mystérieux vocabulaire qui rompra le cercle fermé ? Il n'y a pas de solution grammaticale ; la seule issue, puisque tout est lié, système et difficulté à communiquer, est contenue dans un cri : changer la vie. Après Marx, Rimbaud

(1) THE BEATLES, *I want to tell you.*

(2) THE BEATLES, *The Fool on the Hill.*

(3) PAUL SIMON, *The Sound of Silence.*

et bien d'autres, la pop-music réanime ce slogan, veut l'actualiser en profondeur. Il devient : changeons la vie, et toute la vie, dans sa totalité, du travail aux loisirs, de la sexualité à la famille et des valeurs aux attitudes. Alors la communication vraie pourra peut-être s'instaurer. Mais avant, qui sera l'instrument de cette prise de conscience ? Le chanteur seul, se proposant lui-même, tentant sa propre communication.

« Si je n'avais pas vécu moi-même ce que j'écris, mes chansons ne vaudraient rien. Mes yeux et mes oreilles sont ma seule influence » (1).

Ainsi, le chanteur se pose-t-il dans sa personne, n'engageant que lui. Il n'a pas pour mission l'enseignement d'un catéchisme, ni la volonté d'imposer un quelconque message :

« Pour moi, le mot « message » n'existe pas et aucun chanteur ne peut prétendre en délivrer un » (1).

Une telle affirmation, venant du chantre de la jeunesse américaine en colère, a de quoi surprendre : n'est-ce pas lui qui cristallise tout un mouvement en sa personne, et qui a été l'un des chefs de file de la contestation ? Le problème est plus profond. Si Dylan ne prétend pas apporter un message, c'est peut-être que les idées qu'il transporte sont déjà présentes là où Dylan arrive. La création culturelle est l'œuvre des groupes sociaux et non la production personnelle d'un auteur, aussi génial soit-il. Le groupe a secrété lui-même sa propre voix ; il se reconnaît en elle, et la musique devient alors l'essence de la communication.

« Il doit y avoir un moyen de sortir d'ici, il règne une trop grande confusion » (2).

(1) Interview de Bob Dylan in *Rolling Stone*, octobre 1969.

(2) Bob DYLAN, *All along the Watchtower*.

Le moyen d'évasion se trouve dans la musique qui véhicule des valeurs nouvelles, des idées et des rêves. C'est la découverte d'un langage qui rend possible le contact, au-delà des langues et des races ; la volonté de tout intégrer musicalement va dans le sens de cette universalité souhaitée de l'échange. Lorsque le Beatle John Lennon nous dit :

« Je sais que je suis dans le vrai
et je veux montrer à tous la lumière » (1).

et qu'il reprend ce thème au sein du Plastic Ono Band :

« Si tu veux être un héros, suis-moi simplement » (2),

il ne s'agit plus d'un conseil, mais de l'expression d'un groupe social en quête de lui-même, qui se manifeste au niveau artistique et qui affirme sa force et la nouveauté de sa découverte.

Il n'y a pas assimilation complète entre l'expression du groupe et la réalité de ce groupe : les voix en sont multiples et chacune est authentique. Mais le processus de communication musicale joue dans les deux sens : l'artiste n'est pas extérieur au groupe, et, dans le même temps où son œuvre véhicule les aspirations, il modifie par elle le groupe lui-même. De quel groupe s'agit-il ? Ni d'une Eglise, ni d'un parti politique, encore moins d'un club privé ! Le terme groupe est impropre mais pratique : il recouvre l'ensemble des personnes ayant le double sentiment de rupture et d'incommunicabilité, et qui voient en la musique un langage qu'elles comprennent. N'en déplaise aux politiciens qui nient l'existence des jeunes comme groupe social, la pop-music est leur mode de communication, qu'il est trop

(1) THE BEATLES, *The Word*.

(2) JOHN LENNON, *Working Class Hero*.

facile — ou bien commode — de réduire au stade de création commerciale destinée à profiter du marché de la jeunesse. Nous reviendrons sur ce dernier aspect, très réel mais non exhaustif. Le groupe rassemble donc une masse plus informe que structurée, très diversifiée dans ses origines et dans ses modes de vivre, unie dans cette seule énergie brute et puissante que vient exprimer la pop-music.

C) *La quête du moi*. — A partir de la volonté de rupture et de la difficulté à communiquer surmontée à l'occasion par la musique, commence la quête du moi et du monde. Le voyage en constitue le premier temps. L'évasion est recherchée pour elle-même, provoquée ou non par l'usage de la drogue.

« Rien n'est réel et rien qui nous agite, vivre les yeux fermés, se tromper sur tout ce qu'on voit » (1).

La quête du moi débute par la découverte de toutes les possibilités humaines, notamment au niveau mental : le champ de conscience doit sans cesse s'agrandir, procurer des sensations nouvelles, toujours plus fortes. Devant les limites de l'esprit seul, et l'ascèse mystique contraignante pour parvenir naturellement à ce stade, les drogues psychédéliques apportent le moyen chimique de libération du cerveau et l'ouverture sur de nouveaux horizons. Les effets produits sont divers, mais toujours visent à une délivrance, à un dépassement qui accentuent encore le caractère excessif et délirant de la musique (acid-rock). La drogue perméabilise l'individu et le rend davantage influençable au rythme obsessionnel. Par l'évasion qu'elle promet vers un univers riche en couleurs, la drogue était proche de la pop-music : leurs extensions ont suivi la même

(1) THE BEATLES, *Strawberry Fields*.

courbe ascendante. La nouveauté de la drogue et son développement passent par un prosélytisme de masse :

« Quand je mets l'aiguille dans ma veine
je suis le fils de Jésus, Hérolne,
tu es ma femme, tu es ma vie,
Hérolne, sois ma mort » (1).

La spiritualité et la chimie se mêlent. Le but de cette quête est d'atteindre la pureté par le biais du voyage intérieur, véritable catharsis :

« Sans franchir ma porte
je peux tout connaître sur terre,
je peux trouver les voies du ciel » (2).

Avant de parvenir à ce stade suprême où l'homme devient Dieu, il importe de retrouver l'essentiel :

« Sans maison
comme une inconnue,
comme une pierre qui roule...
Quand tu n'as rien, tu n'as rien à perdre » (3).

Les biens matériels ne sont rien face à la richesse de l'Être dans son essence. L'Avoir, symbole et âme de la civilisation industrielle, doit s'effacer devant l'Être : accepter de ne rien posséder pour devenir soi, tout quitter pour mieux se retrouver, décider le voyage parfois douloureux dans l'inconscient :

« Je suis prêt à disparaître dans mon propre gouffre...
Le destin et les souvenirs enfouis
profondément sous la vague » (4).

Cette phase de transition voit la mort de l'établi, du cadre étroit qui opprime l'individu, profane par nature, et le passage à une perspective sacrée de

(1) VELVET UNDERGROUND, *Heroin*.

(2) THE BEATLES, *The Inner Light*.

(3) BOB DYLAN, *Like a Rolling Stone*.

(4) BOB DYLAN, *Mr. Tambourine Man*.

l'homme et du monde. L'individu devient personne et, en tant que telle, prétend assumer soi-même son humanité :

« Craque une allumette,
Prends un nouveau départ » (1).

Le nouveau départ vers la vie passe par cette nécessaire prise de conscience individuelle. L'homme doit atteindre sa pleine dimension de créateur heureux. Le bonheur est à la clé, qui remplace la mort. Très vite, les limites de la seule autocommunication sont un frein ; au niveau de tout le groupe, l'échange doit s'établir.

D) *Amour et révolution*. — Cet homme nouveau qui tente de se libérer doit donc aussi le faire dans sa dimension sociale, second temps de la quête. Le but spirituel du voyage, l'individu libéré, devrait s'intégrer à une société. Les deux démarches, individuelle et sociale, sont simultanées et leur séparation ici ne relève que de la forme de présentation. La communauté idéale est décrite, rêve où enfin la communication devient possible : le bateau magique de Bob Dylan (2) ou le car enchanté des Beatles « est bien décidé à vous emmener aujourd'hui même » (3). Ce voyage surprise conduit tout droit au sous-marin jaune dans lequel

« tous nos amis sont à bord
et la fanfare commence à jouer.
La vie est facile,
chacun d'entre nous a tout ce qu'il désire » (4).

Cette vie utopique et séduisante est semblable à la fin des contes de fées par le merveilleux qu'elle

- (1) BOB DYLAN, *It's all over now Baby Blue*.
 (2) BOB DYLAN, *Mr. Tambourine Man*.
 (3) THE BEATLES, *Magical Mystery Tour*.
 (4) THE BEATLES, *Yellow Submarine*.

fait entrevoir. Mais, description d'un rêve, elle est à prendre comme un rêve, perceptible comme modèle lointain de société, enthousiasmante communauté idéale, adaptation moderne du vieux mythe de la cité future où tous les maux seront résolus. La condition essentielle pour réaliser cette utopie est la nécessité de ne pas institutionnaliser l'existence. Avant de se préoccuper des organisations, il vaut mieux changer sa tête :

« Tu sais bien que nous voulons tous changer le monde,
tu dis que tu changeras la Constitution,
nous on veut te changer la tête,
Tu dis que ce sont les institutions,
tu ferais mieux de libérer d'abord ton esprit » (1).

Est-ce suffisant ? La libération des individus est-elle possible dans le cadre du système en place et peut-elle, seule, conduire à une société nouvelle ? Les auteurs pop sont divisés sur ce point, les uns s'arrêtent à ce stade, les autres le complètent en appelant à la révolution politique. Le problème n'est pas nouveau : une idéologie (au sens de conception de la vie) peut-elle suffire à changer le monde, sans une transformation radicale (révolutionnaire) des structures économico-sociales ? Les deux courants sont présents dans la musique pop. Et comme celle-ci n'est pas le lieu privilégié d'une analyse en profondeur, elle exacerbe surtout le cri de révolte et d'opposition à l'établi sans proposer de programme de gouvernement. La phase idéologique de libération se qualifie elle-même de révolutionnaire. Voir avec des yeux neufs, soi, les autres et le monde. Laisser tomber le carcan de toute organisation qui tourne sur elle-même.

« Regarde ce qui se passe dans la rue,
une génération a vieilli,

(1) THE BEATLES, *Revolution*.

une génération a de l'âme,
cette génération est sans destination.
Relève le défi.
Nous sommes des Volontaires » (1).

Ces volontaires, hommes de bonne volonté, vers quels espoirs vont-ils s'orienter ? Les grandes phrases ne sont pas de mise et les désirs simples :

« Imagine tous les gens vivre pour aujourd'hui...
Imagine tous les gens vivre dans la paix...
Imagine tous les gens se partager le monde entier... » (2).

Lennon lorsqu'il chante ces mots ne se fait pas d'illusions :

« Tu peux dire que je suis un rêveur
mais je ne suis pas le seul,
j'espère que tu nous rejoindras un jour
et le monde sera comme Un » (2).

Et pourtant, quoi de compliqué dans ces thèmes ? Le rêve simple est-il inaccessible ? Le monde établi prend peur : que sont donc ces révoltés qui refusent de reproduire sans discussion les rapports sociaux traditionnels ? Ils nous apportent eux-mêmes la réponse :

« Nous sommes tous des hors-la-loi aux yeux de l'Amérique,
pour survivre nous volons, trichons, mentons,
nous nous cachons, et nous marchandons de la drogue,
nous sommes obscènes, sans loi, hideux,
dangereux, sales, violents et jeunes.

Mais nous devrions nous unir.
Allez, vous tous qui traînez alentour,
notre vie est trop précieuse pour la laisser mourir,
nous pouvons nous unir » (3).

La musique crie et dépasse ce mal de vivre que le monde adulte ne comprend pas. La recherche de

(1) Jefferson AIRPLANE, *Volunteers*.

(2) John LENNON, *Imagine*.

(3) Jefferson AIRPLANE, *We can be together*.

l'Amour absolu et total — stade dépassé du mal de vivre — passe donc par cette phase d'opposition et de condamnation de la société de destruction, gérée par les maîtres de la guerre, auxquels Bob Dylan déclare :

« J'espère que vous allez crever...
Et je resterai sur votre tombe
jusqu'à ce que je sois sûr que vous êtes bien morts » (1).

La rupture et la communication, par la quête du moi et du monde, conduisent à cet état rêvé de liberté et d'amour qui sous-tend toute l'expression musicale pop.

« Dites le mot Love et vous serez libres » (2).

C'est l'amour total, qui exprime tout l'être et rejoint le rêve de la communauté idéale. « Faites l'amour, pas la guerre. » Les besoins d'expression et de communication sont confondus dans l'amour qui conduit à la liberté.

« Je veux être libre pour être ce que je veux,
marcher si je veux, parler si je veux...
faire ce que je veux et jouer à ce que je veux » (3).

Formulation bien enfantine dira-t-on, et c'est vrai : le monde des adultes n'est pas celui de la musique pop ; l'organisation du premier ne lui donne pas les moyens de l'amour et de la liberté. L'aliénation sous toutes ses formes, racisme, travail, tranquillisants comme la religion, le sexe et la télévision, s'inscrit dans la structure même du système. La préoccupation essentielle du second n'est pas la description de cet état du futur *Love and Peace*. La libération du moi et l'opposition au cadre existant

(1) BOB DYLAN, *Masters of War*.

(2) THE BEATLES, *The Word*.

(3) THE KINGS, *Got to be Free*.

constituent la double perspective de la démarche pop, qui, si elle prend parfois des aspects multiples, ne cesse d'être un cri angoissé et un appel à un dépassement.

Et qu'advient-il lorsque se ferme la boucle ? Lorsque toutes les expériences sont faites et que l'esprit ne trouve toujours pas son repos : le constat est dur, « le rêve est terminé » ; je ne crois plus : la magie, la Bible, Hitler, Jésus, Kennedy, Bouddha, le Yoga, Elvis Presley, Dylan et même les Beatles me sont perdus :

« Je crois seulement en moi
Yoko et moi
et c'est la réalité » (1).

II. — Le véhicule

1. Les chansons. — Les thèmes principaux qui nourrissent la musique pop sont étroitement liés à leur véhicule, c'est-à-dire le musicien qui les exprime par des chansons et par sa personne. Etant parti de l'œuvre elle-même et après en avoir dégagé les idées-forces, il convient de présenter la manière dont la chanson les communique. Nous ne reviendrons pas sur les textes à caractère direct, qui exposent clairement un thème ou qui s'adressent à quelqu'un de précis. L'exposition et le thème se confondent dans cette forme de présentation. Les sujets, quels qu'ils soient, sont abordés de façon franche et la manière est celle du discours : le spectateur-auditeur devient l'interlocuteur du chanteur qui s'adresse à lui en particulier. Ces textes sont généralement ceux de la prise de conscience ou de l'invitation à l'action.

(1) John LENNON, *God*.

Mais la forme ne rejoint pas toujours directement le fond. La plupart du temps, l'idée-force n'apparaît pas dans un discours, mais demeure sous-jacente, non explicitée. La chanson est alors un regard sur la vie et se donne pour but de l'illustrer ou de l'imaginer. Elle peut prendre des aspects divers que l'on peut regrouper sous trois types.

Le premier est le processus amoureux. Il est surtout caractéristique de la période de formation de la pop-music et correspond au problème de la communication. Découverte de soi par l'autre et dans une relation privilégiée avec lui, le couple incarne un terrain de tensions et d'équilibres propice à la mise en évidence des problèmes profonds. Du coup de foudre à la rupture, en passant par la période rose et les drames du couple, chaque situation est illustrée, comme le montre le collage suivant, qui regroupe des textes des Beatles :

« J'étais seul, je suis parti à l'aventure,
tout à coup, je vous ai vue,
oh, vous ai-je dit que j'ai besoin de vous
tous les jours de ma vie ? » (1).

« Je t'aime pour toujours et à jamais...
Je t'aime de tout mon cœur » (2).

« Toutes mes pensées étaient pour toi,
mais toi, tu n'as jamais changé...
Tu me déchires à me traiter ainsi » (3).

« Si tu ne vois que ton point de vue,
il y a bien des chances pour que bientôt
nous nous séparions » (4).

« Les jours sont courts mais pleins de larmes,
ils sont longs comme des années depuis que tu es partie ;
oui, on dirait une éternité depuis que je t'ai perdue » (5).

(1) THE BEATLES, *Go to get you into my life.*

(2) ID., *I Will.*

(3) ID., *What goes on.*

(4) ID., *We can work it out.*

(5) ID., *You won't see me.*

Le couple en tant qu'expression de l'amour dévoile vite ses limites. Plutôt que sur l'harmonie qui peut y régner, l'accent est mis sur le partage de deux solitudes. L'ouverture sur un univers plus large que cette prison rose apparaît nécessaire. Le couple, dans la musique pop, c'est avant tout l'individu seul qui rencontre son semblable, et non la famille. Les communes qui se créent vers 1967 visent à l'élargissement de cette cellule de base de la société, souvent étouffante pour ses membres, mais effectivement fondamentale dans la reproduction des rapports sociaux.

La femme représente la première tentative pour sortir de l'isolement. Toutes les images peuvent être évoquées tour à tour pour symboliser son rôle : femme-objet ou femme-déesse, compagne ou mère, elle est partout présente, dès les débuts. Le dépassement souhaité du couple vers une forme d'amour plus large (jusqu'à l'Amour) ôte à la femme le poids de l'échec du couple que les chanteurs masculins lui attribuaient largement, et la distinction entre homme et femme ne s'opère bientôt plus : c'est la libération de l'homme total qui est visée, individuel et social, et le rapport du couple, sexualité comprise, n'apparaît plus que comme un élément constitutif du système. Les auteurs pop accordent à la sexualité une importance très grande. Domaine des tensions et des pulsions les plus vivement ressenties par l'individu, elle doit pouvoir s'exprimer librement. La morale sexuelle instaure un véritable esclavage du sexe, alors que toutes les formes de rapport devraient être libres de s'établir : hétérosexualité comme homosexualité, dans un couple comme communautairement.

La seconde manière d'aborder la vie, et qui correspond davantage à l'interrogation sur le monde,

est la description de la vie quotidienne. Comptes rendus d'expériences, nostalgie de l'enfance ou chronique sociale sont tour à tour utilisés pour la présentation du monde. N'importe quel objet ou situation peut alors être prétexte à une chanson. Musique exaltant la vie souhaitée, rêvée ou à atteindre, la chanson pop relate aussi la vie quotidienne dans sa simplicité et dans sa résignation. Mais jamais, à notre connaissance, elle n'appelle à cette résignation, ni ne la justifie. Le fossé entre la chanson française de variétés — à grande diffusion — et le monde pop apparaît nettement ici : la première exalte des valeurs idéologiquement très ancrées dans une classe sociale dominante et visant à la stabilité du système (famille, courage individuel, autosatisfaction, nationalisme...), tandis que l'autre, s'il décrit la résignation à son sort, ne peut l'admettre et la défendre. Lorsque la variété française adopte les formes musicales pop, elle vise tout simplement à l'actualisation de ces thèmes invariables, en sacrifiant aux impératifs du marché.

La description du quotidien est le premier degré de l'expression sociale du musicien. Imprégné par son environnement, il puise une partie de son inspiration au hasard de ce qu'il rencontre et le propose dans sa création artistique : c'est la chanson-miroir, celle qui montre aux gens une image d'eux-mêmes, telle qu'elle est, ou, plus souvent, telle qu'ils voudraient qu'elle soit. Le temps de la révolte vient de cette différence entre les deux images. Le groupe produit son reflet et l'interroge par le jeu du miroir de la chanson : quel est donc ce monde dans lequel nous vivons ? Quelle force nous opprime au point que nous n'ayons plus le courage de réagir ? Pourquoi mourir de faim et mourir de trop manger ? Pourquoi accepter un avenir qui ressemble déjà à

un passé ? Doit-on encore longtemps voir la femme et l'enfant écrasés sous les bombes ? Peut-on vivre selon ses désirs sans avoir la majorité civile ? Peut-on crier sa solitude ou son amour en étant entendu ? La vie rencontre la vie à ce carrefour gigantesque où les petits problèmes côtoient les relations internationales. De cet ensemble de questions, il ressort que le monde craque, que la jeunesse en force étouffe et veut se libérer. Mais même fissurée, la prison est solide et ses fondations profondes.

Le processus amoureux et la description du quotidien sont présents mais masqués dans le troisième moyen d'illustration des thèmes : l'imagination. Tant sur le plan numérique que sur le plan qualitatif, il est le plus important courant des textes de la musique pop. Deux formes essentielles apparaissent à ce niveau : soit le fruit de l'imagination est organisé par la raison, soit il est laissé à la fantaisie, c'est-à-dire à l'imagination créatrice. Sans nous attarder sur la première forme, signalons simplement qu'elle regroupe des histoires racontées où tout un univers voit le jour. C'est la bande dessinée de la pop-music et en même temps sa science-fiction. La chanson crée une situation et des personnages, organisés selon une histoire (conte), transcription au second degré de la réalité quotidienne ou future.

La seconde forme, la plus répandue, privilégie en quelque sorte une méthode proche de l'association libre, où le mot n'est plus que le support de l'imaginaire : pas de discours didactique mais une suite d'impressions sonores, parfois incohérentes sur le plan du sens immédiat, mais qui s'adressent à l'oreille comme le fait à l'œil un tableau non figuratif. Littérairement, ce courant des écrivains pop se situe dans la lignée de la littérature *beat* américaine, et, avant elle, Rimbaud ou les surréalistes avaient déjà

tenté des expériences similaires. La *Beat Generation* et des auteurs comme Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, Bob Kaufman ou Michael McClure, entre autres, mériteraient plus qu'un simple paragraphe. Pour ne pas alourdir cette présentation, nous nous contentons de signaler leur très grande influence sur les thèmes et les textes de la pop-music.

Les écrivains *beat* sont un peu à la littérature ce que la pop-music sera dix ans plus tard à la musique en général. La poésie ciseleuse de mots et d'harmonies musicales pures est dépassée/rejetée par une nouvelle forme d'écriture : le délire imaginaire. Expression puissante et sauvage des excès, ce dernier entraîne son lecteur dans une suite incessante d'images où la scatologie rejoint l'érotisme, où la mort partout présente éclate dans les sphères inexplorées de la conscience. Les débuts des années cinquante ont vu l'apparition du phénomène, d'abord en circuit fermé, puis au fil des ans, touchant un public de plus en plus vaste. C'est la contre-culture, manifestation d'une force puissante qui va jusqu'à la destruction du mot lui-même dans une société qu'il faut faire exploser. On retrouve bien là les thèmes qui seront ceux de la pop-music : la libération sexuelle, stade de communication profonde, la drogue, la révolte et l'amour.

Ces quatre types de support : message direct, processus amoureux, description du quotidien et découverte de l'imaginaire, constituent la manière dont la chanson dans son texte présente ses grands thèmes. Mais elle ne saurait avoir de réalité et d'impact sans celui qui la fait naître et qui la propage. C'est donc le musicien-interprète qu'il nous faut présenter maintenant.

2. Les musiciens. — Le nombre considérable de formations de musique pop est le premier caractère qui retienne l'attention. Non seulement dans les pays d'origine de cette musique (Etats-Unis et Angleterre), mais aussi dans les pays touchés par elle au moyen du disque ou du concert, l'éruption

d'un grand nombre de groupes est impressionnante. Peu à peu, la pop-music est un phénomène qui dépasse le seul cadre anglo-saxon et prend plus ou moins certains caractères des pays qui l'adoptent : langue nationale ou dialecte régional, orchestration particulière ou façon de l'interprète — l'esprit restant fondamentalement de même nature.

La seconde caractéristique des musiciens est sans doute leur jeunesse. Mis à part certains vétérans des formes musicales antérieures, la moyenne d'âge des interprètes se situe aux environs de vingt-cinq ans. Aux débuts de la pop-music, cette moyenne était encore plus basse : les pionniers ont pris quelques années, en même temps que la venue incessante de nouveaux créateurs.

Enfin, dernier caractère d'ordre général, l'auteur-compositeur et l'interprète sont souvent une seule et même personne. Dans un groupe, le parolier et le compositeur peuvent être toujours les mêmes, mais chaque musicien participe à la création du morceau. Quelques musiciens ont eu et ont encore une influence privilégiée ; mais rares sont les interprètes qui se contentent de la seule production d'autrui. Dans une proportion variable, chacun base son répertoire sur ses propres œuvres, soulignant par là son caractère personnel déjà mis en valeur au niveau de l'improvisation.

En tenant compte de ces trois traits fondamentaux, internationalisation, jeunesse et création personnelle, se dessine peu à peu le portrait du musicien pop. Abandonnant le costume de scène que le rock and roll à ses débuts avait institutionnalisé, ce dernier adopte une tenue vestimentaire libre. Chacun peut s'habiller comme il l'entend et donner de lui l'apparence physique qu'il veut, c'est-à-dire suivre une nouvelle mode. Le non-conformisme préside

à ce choix et l'homme, comme la femme, retrouve le goût de la parure : vêtements de peau plus ou moins exotiques, franges indiennes, bijoux, capes de couleurs vives, etc. Le public est souvent à cette même image : toute personne assistant au spectacle est alors virtuellement susceptible, de par sa tenue, de devenir musicien. L'aspect semblable du musicien et de son public est d'ailleurs plus profond que la seule mode vestimentaire : la jeunesse, l'apparence choquante, le caractère marginal et de masse à la fois, contribuent à l'image du musicien comme d'un membre du public capable d'exprimer les aspirations et les violences de ce public lui-même. Sauf pour les vedettes trop célèbres, pour lesquelles un service d'ordre est parfois nécessaire, la barrière entre la salle et la scène tend à se réduire au maximum. Et quand le public est las de cette inaccessible proximité, il revient à des goûts plus spectaculaires comme la bisexualité d'un David Bowie ou les travestis des New York Dolls.

La musique sert de lien entre la scène et la salle. Le public s'ouvre aux vibrations produites par les musiciens. En même temps que cette nécessité du contact avec le public, le musicien pop offre souvent une image choquante de sa personne, autre manière de contact : c'est le viol de la foule par le musicien, l'agression volontaire que traduit l'appel au corps.

3. Le corps. — « Ma musique a pour but d'aprendre aux gens à s'aimer eux-mêmes et de les mettre face à face avec la Vérité. Les vibrations musicales sont comme les vagues de l'océan. L'océan de notre inconscient où elles pénètrent pour créer l'union spirituelle de tous les hommes en une sorte de catharsis générale... Un musicien, s'il est vraiment un messenger, doit être comme un gosse qui n'a pas

encore été abîmé par trop de contacts avec les hommes. Un musicien est pur. C'est pour ça que notre musique doit purifier l'âme » (1). Jamais cette purification de l'âme n'est dissociée ou opposée au corps. La personnalité globale tout entière passe par cette purification. De la même façon que le yoga propose différentes attitudes corporelles facilitant le recueillement et la méditation, le comportement physique qui accompagne la musique pop est en corrélation directe avec le but spirituel recherché.

Lorsqu'il est en scène, le musicien exprime parfois plus encore que dans les textes les grandes idées de la musique. Sur scène, la vue du spectacle vient renforcer la puissance de l'écoute : certains groupes comme Grand Funk ou Alice Cooper ont bâti une large part de leur succès sur le décor et le climat qu'ils parviennent à créer. Le rôle de la lumière devient capital : des *light-shows*, techniquement de plus en plus perfectionnés, accompagnent les variations du son et augmentent l'emprise de ce dernier sur le public comme sur le musicien. Maquillages excessifs, semi-nudité ou expression corporelle très vive se conjuguent chez certains pour visualiser le côté morbide et décadent qu'ils offrent par leur musique.

La violence extrême de l'interprétation s'accompagne d'une violence réelle face à l'instrument. Il fut un temps où casser le matériel scénique et instrumental constituait l'activité musicale essentielle. Mis à part le fait que ce sont surtout les musiciens médiocres qui agissaient ainsi, on peut voir dans cet acte la volonté de se libérer totalement, même du moyen musical, de rompre avec toute contrainte d'une façon quasi bestiale. Sans aller

(1) Jimi HENDRIX, *Electric Church*.

jusqu'à ce cas limite, l'agression de l'instrument est très fréquente, comme pour le dépasser, l'obliger à produire des sons nouveaux, aller au-delà de ses possibilités. Pour atteindre ce stade, tout le corps de l'artiste entre en mouvement. Le martèlement des percussions rythme chacun de ses gestes.

Le rôle du chanteur, qui n'a pour accessoire qu'un micro, se prête parfaitement au jeu de l'envoûtement sonore. La musique l'entoure, puis le pénètre et l'envahit complètement jusqu'à lui faire atteindre parfois un état identique à celui que procure la drogue. L'assise rythmique et la prédominance des sons graves se conjuguent pour cette invasion musicale du corps : l'audition ne se fait plus seulement par l'oreille, mais aussi par le ventre et tout le tronc, la vibration de chaque son étant ressentie comme un choc.

Devant ce phénomène la réaction d'opposition devient très difficile : les forces ne sont plus à égalité. Peu à peu, le halètement des sons transperce l'auditeur, même si c'est lui qui en est la source, et le fait pénétrer dans la sécurité de la musique. En effet, l'esprit n'a plus besoin de faire une démarche difficile ; le corps, à qui l'on s'adresse directement, établit une corrélation entre tous les niveaux de l'être. Par là, se découvre la phase libératrice totale qui autorise toute attitude physique sur scène comme parmi le public. L'importance de la sexualité dans la pop-music, en tant que véhicule, apparaît alors nettement. En plus du caractère latent de la sexualité, étape essentielle de la libération, ses manifestations extérieures prennent des aspects multiples : sensualité et érotisme de certains musiciens (Mick Jagger, Jim Morrison), appel direct à l'expression sexuelle (Country Joe Mac Donald), ou, parfois même, ébats sexuels scéniques, Hors scène, la my-

thologie pop a créé ses dieux : les *pop-stars*. Leurs groupes voient vite s'agglutiner autour d'eux une bande plus ou moins bigarrée, dont les *groupies*, femmes et hommes, offrent assez volontiers leurs charmes à tout ce qui, de près ou de loin, touche à la pop-music. Violence, révolte et sexualité exacerbée traversent la pop-music de la scène au public. Il est important de mentionner ici la part de métier qui intervient au cours de l'interprétation. L'apparente spontanéité est souvent le résultat d'un nombre variable d'effets que les musiciens choisissent et contrôlent. Il ne faut pas perdre de vue le fait que la pop-music de scène relève à part entière des techniques du spectacle, même si celles-ci sont caractérisées comme nous venons de le voir.

La précédente description est ici encore une démarche type. Chaque style adapte l'appel au corps selon ses caractéristiques propres. D'autre part, les conditions idéales ne sont que rarement remplies, et la communication intense souhaitée entre l'instrument et le musicien, ou entre la musique et le public, ne s'établit pas toujours de manière satisfaisante. L'appel au corps comporte une ambiguïté : le son s'adresse directement à lui et la relation dans ce sens est très forte, mais en sens inverse, au niveau de la réaction corporelle du public, la pop-music n'apporte que peu de nouveauté ; par exemple, elle n'a pas créé de danse proprement pop. Car le *jerk*, permettant toutes et n'importe quelles figures, se rapproche beaucoup plus de l'expression corporelle. Il faut donc distinguer la pop-music à usage de danse, qui amène au dévouement, de la pop-music à usage d'écoute, la plus fréquente malgré tout. Dans ce second cas, les attitudes physiques du public sont identiques à celles de n'importe quel public, et le corps limite son expression à la réception de la matière sonore. Il ne s'agit pas, dans cette démarche, du seul niveau individuel : lorsqu'un rassemblement pop se forme à l'occasion de la musique, peut apparaître alors la fête.

4. La fête. — Les grands festivals américains et anglais (Woodstock, Wight) et, à un degré moindre, ceux des autres pays ont mis à jour une nouvelle

manière de diffuser la musique et de la recevoir qui a gagné même les concerts d'une seule soirée ou les comédies musicales. La musique, avec tout ce qui l'entoure, n'est plus seulement l'occasion d'un rassemblement mais devient le moment d'une véritable célébration.

Vers la fin des années soixante, un renouveau du goût pour la liturgie et le décorum religieux s'est accompagné de ce que l'on a appelé aux États-Unis le désir de Dieu, qui s'est le plus souvent manifesté en marge de toute Eglise. Dès le mouvement hippie, la quête de la spiritualité de l'âme allait de Bouddha à Jésus, en passant par le yoga, l'astrologie ou le zen. Cette attirance mystique s'exprime dans la fête pop. La comédie musicale *Hair* a symbolisé le voyage vers la Terre promise, et la venue du Messie dans une passion glorieuse fit le sujet de *Jésus-Christ Superstar*.

Mais, au-delà d'une référence religieuse explicite, c'est l'ensemble de la musique pop qui est vécu sur le mode d'une célébration rituelle.

La réaction contre la vie quotidienne dans la société industrielle avancée passe par le biais d'une expérience qui se voudrait en parallèle. L'ennui et la séparation sont transgressés par la fête. La grande fête pop rassemble les adeptes de courants très divers, politiquement très engagés ou apolitiques farouches, autour de quelques thèmes simples, la paix, la liberté, l'amour, autour surtout d'une expérience réelle de solidarité et de partage. Ce que nous avons approché au niveau des thèmes prend donc une réalité limitée mais vécue en des instants privilégiés. Ne négligeant pas de faire la révolution, le mouvement pop se donne à lui-même et aux autres un avant-goût de la phase postrévolutionnaire : n'est-ce pas un peu l'image de la société rêvée

et utopique où chacun fait ce qu'il veut, que symbolisent ces éphémères journées de festival ?

Bien que cette fête soit partielle, souvent larvée, elle provoque néanmoins des mesures de répression. Comme le rock and roll des années cinquante, la pop-music suscite l'opposition de la société traditionnelle lorsqu'elle ne se limite pas à la vente des disques. L'interdiction de bon nombre de festivals ou concerts en est un exemple : normes de sécurité, lutte antidrogue, clauses « anti-obscènes » sont invoquées pour empêcher un rassemblement pouvant déboucher sur la fête. Car celle-ci est un danger par le dépassement qu'elle fait entrevoir et par son existence même : elle est l'anti-ordre et le domaine de l'échange.

A travers elle, toute la pop-music devient dangereuse, subversive : qui pourrait canaliser ce potentiel de force ? Les contraintes du commerce et de la consommation sont-elles assez résistantes pour endiguer ce message de révolte brute ? Tel est le point de départ de notre quatrième approche.

CHAPITRE IV

POLITIQUE

- « Life is so easy when your record's hot. »
THE KINKS.
« Power to the People. »
John LENNON.

I. — L'aspect commercial (1)

Il est impossible de séparer la musique pop de son aspect commercial. Les trois approches précédentes n'ont de sens que par la propagation du phénomène, et celle-ci s'opère par l'économie. Nous pouvons distinguer plusieurs stades où le commerce apparaît de façon manifeste : le musicien, le disque, le public, et l'influence qu'il a sur la musique.

Au départ, il y a un groupe de jeunes, désireux de jouer de la pop-music, enthousiastes sur leurs trouvailles musicales, et, la plupart du temps, désargentés. Premier obstacle et en même temps première sélection : trouver les fonds nécessaires à l'achat d'instruments de niveau professionnel, car un matériel sommaire limite l'expression musicale et la

(1) Les chiffres cités dans ce sous-chapitre proviennent principalement de deux sources : l'excellente revue *Rock and Folk* qui, depuis 1966, présente effectivement « une certaine idée de la pop », et un article de J.-F. Bizot, *L'argent-pop*, in *Actuel*, n° 1, nouvelle série. Ces chiffres datent de 1971. Leurs rapports restent cependant significatifs.

présentation scénique. Une batterie correcte coûte un minimum de cinq mille francs, une guitare de deux mille cinq cents à quatre mille francs, un orgue et une cabine, dix-sept mille francs, auxquels il faut ajouter des amplificateurs (cinq mille à dix mille francs), la sonorisation (au moins dix mille francs), des micros (cinq cents francs pièce) et un dispositif lumineux variable. Le total de ces chiffres moyens et arrondis s'élève à cinquante mille francs, sans prévoir de véhicule pour le transport. S'en tenir à cette somme ne permet pas de changer souvent le matériel et, donc, de suivre les progrès techniques qui sans cesse alimentent ce marché. Le matériel se démode très rapidement, surtout en ce qui concerne les gadgets : chambres d'échos, de réverbération, pédales de distorsion, wha-wha, et projecteurs de tout acabit. Avec cinquante mille francs, un groupe peut cependant prétendre à une certaine qualité technique. Le Pink Floyd atteint la somme fabuleuse de trois cent mille francs d'équipement. Certes, il existe un marché de l'occasion très développé dans le milieu de la pop-music, qui permet souvent de réduire considérablement ces sommes. Mais la baisse du prix d'achat est souvent synonyme de fragilité ou de fatigue du matériel.

On le comprend aisément, l'argent est une barrière dès le départ, et le nombre de formations pop qui ne dépassent jamais le stade du petit bal régional est très important — non seulement à cause de l'insuffisance de leur originalité musicale. Pour amortir cet investissement colossal, le seul moyen est de devenir rentable, c'est-à-dire, dans un premier temps, de trouver audience auprès d'un public de plus en plus large, et ensuite d'enregistrer des disques qui se vendent de préférence au niveau du marché international.

Sans entrer dans les différences entre pays, on peut dire que le groupe passe par le processus suivant : le bal (ou son équivalent), le dancing, puis un tremplin qui lui permet éventuellement de graver un premier disque et d'obtenir des contrats de tournées pour un ensemble de dancings ou de concerts. Le tremplin est souvent la seconde sélection : il adopte d'ordinaire la forme d'une compétition entre plusieurs groupes ; le public ou un jury choisit celui qui lui semble être le meilleur. En Angleterre, le rôle du *Marquee Club* est un peu similaire à celui que tint le *Golf Drouot* en France. Plusieurs fois par semaine, des groupes se produisent sur leurs scènes, assurant ou non leur consécration. Le *Marquee* est encore — et surtout a été — la grande pépinière de la pop-music anglaise, en couronnant le passage de la plupart des groupes vedettes de la pop-music.

Il faut ensuite pouvoir passer à la radio ou à la télévision pour être remarqué par le directeur artistique d'une maison de disques, si tel n'a pas été le cas au cours du tremplin. S'il suppose un avenir commercial au groupe, il donnera à ce dernier la possibilité d'enregistrer. Et, après une campagne publicitaire variable, le groupe sera lancé professionnellement à l'assaut des hit-parades, ou bien retombera dans l'indifférence et l'oubli. Le premier disque ou les premiers contrats ne signifient pas pour autant que le groupe devient une valeur sûre : tout lui reste à faire et notamment assurer une qualité constante et renouvelée dans sa production. Là se situe la troisième sélection (dans l'optique du vedettariat), car beaucoup de créateurs s'épuisent après la première œuvre dont ils ne retrouvent jamais le souffle.

Les cachets suivent les variations de la courbe du succès. Un groupe amateur passait au *Golf Drouot* pour environ six cents ou mille francs, tandis que les groupes vedettes sont au pourcentage. A Amougies, le cachet du *Pink Floyd* était de six mille francs ; peu après ce festival qui lui assurait une audience européenne, il atteignait vite cinquante mille francs. Durant leurs années de gloire et d'union, les *Beatles* ont obtenu des sommes fantastiques, jouant parfois pour dix mille francs par minute ! En tête, et après *Bob Dylan* qui n'a plus de prix, se trouvent les *Rolling Stones*, *Led Zeppelin* ou *Joan Baez*. Pour

avoir leur concours, il faut miser sur un budget qui dépasse cent mille francs. En France, les groupes français varient de deux mille à six mille francs, restant donc bien en deçà des cachets des vedettes de la chanson française.

De ces sommes souvent énormes, que reste-t-il pour le musicien ? L'imprésario du groupe, qui trouve les contrats, prend un pourcentage variable (dix à trente pour cent), ensuite l'agence qui programme les tournées et organise éventuellement les spectacles soustrait de dix à vingt pour cent. Ce qui reste se diminue encore des frais de transport, de logement, et de la rémunération (ou de l'entretien) des copains du groupe qui le suivent et installent son matériel. Après tous ces retraits, la somme se divise selon le nombre de membres du groupe, et doit non seulement les faire vivre, mais aussi amortir le matériel et pallier ses réparations. Un groupe qui tourne beaucoup peut élever son cachet, mais en même temps voit ses dépenses et ses frais augmenter : c'est un cercle vicieux qui conduit certaines formations à profiter au maximum de leur fugitif succès en appliquant dès qu'elles le peuvent un tarif de vedette.

Ainsi s'installe peu à peu une concurrence entre les groupes qui naît tout d'abord de leur nationalité. Par exemple, la prédominance sur le marché des orchestres anglais et américains, au niveau qualitatif comme au niveau quantitatif, gêne l'audience des groupes français. Du seul fait de leur pays d'origine, certains groupes mineurs trouvent à l'étranger un public qu'ils ne pourraient avoir sur place, souvent au détriment des groupes nationaux. A l'inverse, on ne voit que rarement, par exemple, un groupe français remporter un franc succès en Grande-Bretagne ou aux États-Unis. Le marché est déjà saturé avant que le groupe n'arrive, sa musique est souvent une mauvaise copie des productions locales et, donc, sa nationalité passe au-devant de sa musique pour le jugement de l'auditeur.

Dans l'ensemble, les tournées ne sont pas d'un rapport très élevé. Mais elles vulgarisent le groupe et lui permettent de vendre des disques, seconde forme de rémunération. Avant d'y parvenir, revenons au spectacle, mais du point de vue des organisateurs. La plupart du temps, ces derniers avouent leur recherche du profit maximum : ils ont donc intérêt à faire venir un groupe sûr, qui attirera un large public, ce qui leur permettra de fixer le prix des places à une somme modique, sans réduire leur bénéfice. C'est ce qui se passe lorsque des groupes vedettes viennent en France : la salle la plus grande possible est louée pour le concert (Palais des sports, par exemple), nécessité imposée par le cachet du groupe. De plus en plus, le groupe vedette impose un cahier de charges : nombre de galas, cachet fixe, etc., pour se rendre à l'étranger.

Et les festivals ? Financièrement un désastre. Mike Lang et John Roberti, les organisateurs de Woodstock, sont allés vers un déficit jamais atteint dans le monde pop. Le terrain a coûté un million quatre cent mille francs, deux cent cinquante mille francs de téléphone, autant pour la location des voitures, quatre cent mille francs d'hélicoptères pour faire venir les artistes, les cachets de ces derniers, au total : cinq millions de déficit. Le succès du film et des disques rétablit le budget. Autre exemple : Biot, plus modeste mais largement coulé financièrement : cinquante mille francs de terrain, vingt-cinq mille francs d'éclairage, vingt-cinq mille francs de podium, quatre-vingt mille francs de sonorisation et deux cent mille francs de cachets.

Le public, lui, aimerait ne pas payer pour écouter de la musique le plus longtemps possible. De ce désir viennent les tentatives pour rentrer gratuitement aux concerts, si besoin est par la force. Le paradoxe caricatural du musicien pop — dont certains se portent très bien — est de crier sur une scène que l'argent corrompt tout, en ayant prudemment empoché son cachet avant son tour de chant. La rupture entre les thèmes véhiculés et les impé-

ratifs commerciaux apparaît clairement aux yeux du public. Mais celui-ci préfère reporter son attitude sur les idées plutôt que sur les faits : « Rentrons sans payer puisque c'est la fête ; ne venons pas la souiller d'histoires de fric ! » « D'accord », répond l'organisateur, « pourvu que les musiciens ne demandent pas de cachet ! », et le musicien : « D'accord, pourvu que le matériel soit gratuit ! » Or, dans le système où nous sommes, le matériel n'est pas gratuit et les musiciens pas moins commerçants que d'autres. La pop-music demeure donc un produit solvable, une marchandise, et, de ce fait, rentre dans le jeu production-consommation.

Le disque vient concrétiser cette affirmation. Les frais d'enregistrement s'élèvent de plus en plus, au fur et à mesure des recherches de la pop-music. Auparavant, il suffisait d'enregistrer le groupe pendant qu'il jouait et, en plusieurs prises, il était possible de sortir des plages convenables. L'utilisation de l'électronique et de la bande magnétique en tant qu'éléments de la matière sonore complique les techniques de prise de son. Dans quelques studios, des magnétophones trente-deux pistes sont mis à la disposition des artistes. Un disque revient au moins à trente mille francs, souvent à plusieurs centaines de milliers de francs. Pour qu'il devienne rentable, ses ventes exigent un nombre minimum : aux Etats-Unis, en moyenne onze mille exemplaires pour un quarante-cinq tours, huit mille pour un trente-trois tours. Les ventes s'étendant aux autres pays occidentaux, ce chiffre minimal est très souvent atteint et dépassé.

Les groupes vedettes vendent plus du million de disques aux Etats-Unis ou en Angleterre. En France, les chiffres sont plus modestes : deux cent mille *Abbey Road* des Beatles, cent mille *In-a-ga-da-*

vida de Iron Butterfly, plus de soixante mille *Led Zeppelin III*. *More*, musique du Pink Floyd pour le film, se vend à près de cinquante mille exemplaires, alors que les groupes français dépassent difficilement les dix mille trente centimètres. Pour les disques simples (un morceau par face), les chiffres sont plus élevés : les *Variations* arrivent à quatre-vingt mille exemplaires, *Instant Karma* de John Lennon atteint quatre cent mille et Mungo Jerry *In the summertime* huit cent quatre vingt-huit mille exemplaires ! Mais Triangle vend son premier disque simple à deux mille trois cents exemplaires et le second aux environs de quinze mille. Plutôt que le total précis des ventes, c'est l'ordre de grandeur qui importe ici.

Au-delà de ces indications de chiffres qui démontrent l'existence de grandes différences et d'un marché du disque important, il y a toute une industrie dont le chiffre d'affaires, aux Etats-Unis, en 1969, dépassait le million de dollars. La *Columbia Broadcasting System* (CBS) a misé sur le développement de la pop-music : en raison du succès de celle-ci, ce trust est devenu dans son domaine le premier des Etats-Unis et réalise soixante pour cent de son chiffre d'affaires dans la musique pop. Les petites maisons de disques (Elektra, Island, Straight de Frank Zappa), qui voulaient vivre en marge, sont obligées de passer par les grosses à cause du vaste réseau de distribution de celles-ci.

Un disque vendu vingt-cinq francs revient techniquement à cinq francs : un franc et soixante-dix centimes de pressage, un franc et cinquante centimes de droits d'auteurs, un franc de pochette. L'artiste reçoit de cinq à dix pour cent, le disquaire prend vingt-cinq pour cent, le grossiste quinze pour cent et, si le disque est importé, il faut prévoir

dix à quinze pour cent de royalties pour la licence : la marge bénéficiaire est encore large. Le disque est donc le produit commercial pop numéro un. Les marques se vendent les groupes, se rachètent entre elles, fusionnent ou meurent exactement comme toutes les autres entreprises du système capitaliste.

La promotion d'un groupe par la radio ou la télévision ne se traduit pas automatiquement par un accroissement de la vente des disques : les auditeurs des premiers ne sont pas forcément des amateurs de pop-music. Le portrait robot de l'auditeur moyen ne correspond pas à celui de la pop : les programmes des trois principales chaînes de radio en France ne l'oublient pas et ont relégué la pop-music dans des émissions tardives, d'ailleurs souvent bien faites, mais qui s'adressent à un nombre d'auditeurs plus restreint. Au cours de la journée, la production étrangère est réduite au bénéfice des chanteurs nationaux, et quand on passe de la pop-music sur l'antenne, il s'agit soit de valeurs sûres et reconnues (Beatles omniprésents), soit des dérivés à succès de la pop ; le plus habile étant de l'employer comme fond musical aux flashes publicitaires, couleur d'actualité.

Aux Etats-Unis, le nombre très élevé de stations de radio (plusieurs milliers) permet la spécialisation. En France, dans une situation de quasi-monopole, ce sont les goûts de la majorité qui prévalent, de même que pour la télévision. Sans négliger le rôle que celle-ci pourrait tenir (et qu'elle tient effectivement durant certaines émissions) en ce qui concerne informations et connaissances des milieux de la pop-music, la télévision ne saurait remplacer le contact direct ni même le disque ou la radio, ces deux derniers supports permettant à l'imagination de l'auditeur une grande participation ; en fixant une image

particulière sur la musique, la télévision opère une réduction qui ne semble pas convenir à l'expression pop.

Revenons quelques années en arrière. La musique de variétés est bien installée dans son rôle de divertissement et l'industrie du disque en plein essor. Les tubes (1) se suivent et se ressemblent et de nouveaux chanteurs sont régulièrement lancés sur le marché comme des produits de grande consommation. En France, c'est l'épopée du « yéyé », dont l'avenir ne retiendra que quelques noms sur la multitude d'essais commerciaux vite tournés en échec ; la jeunesse acclamait ces idoles à la fois anglo-saxonnes et françaises. Un tube chassait l'autre et les goûts du public opéraient la sélection : le commerce triomphait.

Aux Etats-Unis et en Angleterre, les maisons de disques ont vu la faillite de cette politique pour endiguer l'explosion fantastique de la pop-music : la *rock-revolution*. Le caractère brutal du phénomène et son extension nécessitaient des décisions commerciales rapides. Plutôt que de sélectionner, avec le risque de perdre un profit, les grandes compagnies ont enregistré le maximum de plages, provoquant une abondance de groupes et de disques. Mais cette phase désordonnée n'a pas duré : la plupart de ces tentatives échouaient commercialement. Cependant, pour ne pas perdre un marché qui s'annonçait large, les grandes maisons de disques élaborèrent de nouvelles sonorités pour orienter sur des voies plus précises les goûts des amateurs (cf. le sous-chapitre Panorama de la partie Histoire).

La CBS crée le slogan *Pop-Music Revolution*, qui signifie exactement l'opposé des mots qu'il emploie : pop-music certes, mais à vendre, achetée, consom-

(1) Tube = chanson à succès largement diffusée.

mée. La musique ne doit pas sortir de son rôle de divertissement, et la première tentative de la pop-music pour y échapper et tenter de déborder se trouve donc presque étouffée dès l'origine.

Deux crises se conjuguent qui ont transformé l'optique de ces dernières années : d'une part, la *rock-revolution* — ce que nous venons de voir —, liée à la crise morale et idéologique des sociétés occidentales, et, d'autre part, les événements de mai en France, en Italie et un peu partout dans le monde capitaliste, auxquels se lie la crise économique. Cette remarque permet de resituer le phénomène pop dans son contexte : le capitalisme occidental et les formes de société que ses rapports de production entraînent. Les thèmes proposés par la pop-music ne vont guère dans le sens d'une défense de la société actuelle, qui se charge paradoxalement de leur propagation à travers la jeunesse.

La société marchande est prise entre deux attitudes : d'une part, répandre des idées plus ou moins subversives par le commerce, d'autre part réprimer la contestation en refusant un profit. Mais ce dilemme est loin d'être insurmontable : d'un côté elle favorise une pop-music de bon ton, fabriquée au goût du jour, sur le modèle des tubes de l'époque « yéyé », ou encore elle dépoussière les valeurs sûres de la chanson en leur donnant un vernis pop de façade, et, d'autre part, elle interdit certains festivals, fait appel à la police, etc. Le festival des Rolling Stones à Altamont (fin 1969), au cours duquel un meurtre fut commis, a souvent été invoqué comme raison à l'interdiction d'autres festivals. Sur un autre terrain, elle tente de séparer la forme musicale pop de son contenu : la pop-music est présentée avec d'autres genres de musique, tentant de l'assimiler soit au divertissement, soit à

l'art musical. Après la mise en exergue de la *Pop-music Revolution*, on préfère fondre le discours pop dans la généralité du discours culturel. Cette pratique est d'ailleurs souvent le fait des révolutionnaires politiques traditionnels, ce qui évite aux dirigeants du système de s'en occuper.

Voisin de la pop-music, un commerce florissant s'est ouvert : vêtements, posters, gadgets, bijoux, etc., visant directement le marché de la jeunesse dont le pouvoir d'achat augmente sensiblement. En parallèle, s'est développée la presse *underground* dans laquelle se retrouvent les mêmes thèmes et des manières analogues de les présenter : imagination délirante de la bande dessinée, description critique du quotidien, révolte contre tous les interdits.

Un dernier point reste à mentionner sur l'aspect commercial de la musique pop : face à cette stabilité du système et à la puissance de l'argent dans le cadre commercial, la musique ne demeure pas le fruit d'expériences pures de laboratoire. Dès sa naissance elle est liée par des contraintes et ne peut voir le jour que dans ce cadre. Les impératifs du disque, la concurrence sur le marché ou la rentabilité pour la marque sont autant de facteurs qui conditionnent la vie d'un groupe. Dans sa nature même, la pop-music est donc nécessairement commerciale. La « récupération » par le commerce, conjuguée à la répression, lie la pop-music mais ne la bâillonne pas complètement. Cependant le message, s'il n'existe pas sans véhicule, garde-t-il assez de force ? Ne s'intègre-t-il pas lui-même dans le système qu'il condamne ?

II. — Pop-music et révolution

Il nous faut maintenant prendre un peu de recul pour tenter de situer la pop-music dans un ensemble plus vaste et peut-être davantage théorique. Sa formation et son évolution, ses structures musicales, son message et son cadre commercial nous la représentent dynamique et souvent contradictoire. Oppositions entre styles, tentatives d'intégration de toute matière sonore, thèmes subversifs auxquels le commerce prête son support, l'ensemble s'ordonne mal et la contradiction se cristallise sur ce dernier point : Y a-t-il persistance du message de révolte quand celui-ci devient source de profit et passe par l'intermédiaire du système qu'il condamne ? En un mot, la pop-music est-elle révolutionnaire ?

Pour assurer son fonctionnement, la société se donne une marge de liberté, destinée à la fois à une autocritique et aux manifestations de défoulement. Cette zone, que l'on peut appeler le jeu que la société se donne à elle-même, joue le rôle d'une soupape sociale. Elle permet aux attaques et aux critiques — même violentes — de se soulever, et, dans une certaine mesure, tolère une part de subversion. Mais les manifestations de cette dernière ne doivent pas remettre en cause le fondement même du système, car, dans ce cas, elles sortent des règles du jeu et ne sont plus tolérées.

La société se donne le moyen de se moquer d'elle-même et peut supporter des critiques violentes quant à ses formes de gouvernement ou quant aux valeurs qu'elle défend. Seule, ne doit pas être atteinte concrètement l'infrastructure sur laquelle repose le système social, c'est-à-dire les rapports de production. Le pouvoir agit sur la

dimension de cette zone marginale et fixe ainsi la quantité de révolte et de contestation qu'il peut absorber.

La pop-music rentre dans le cadre de ce jeu et la subversion qu'elle porte en elle et autour d'elle s'attaque tout d'abord aux valeurs dominantes de la société. Les thèmes qu'elle véhicule sont corrosifs parce qu'ils font porter leur critique sur la structure de la société et non seulement sur ses manifestations superficielles. Tant que la part du jeu est respectée, la société tolère : c'est la phase de récupération commerciale. Mais lorsque la contestation s'infiltré plus profondément, la répression apparaît. Le pouvoir dans une société consiste à étendre des valeurs de morale et de culture particulières à l'ensemble de la population. Il assure par là l'apparente égalité des individus et l'aspect uniforme des diverses couches sociales. En mettant en cause ces valeurs, la musique pop touche à la justification du système actuel et, de ce fait, porte en elle une remise en question profonde.

Le premier temps de la contestation musicale a été interprété comme une expression un peu vive de l'habituelle crise des générations. Il est normal que les enfants s'opposent à leurs parents et cet affrontement se manifeste naturellement par le goût de choses différentes. Mais deux éléments sont venus inquiéter le monde des adultes : le premier facteur d'inquiétude est la dimension du mouvement ; la musique pop a gagné progressivement l'ensemble des pays occidentaux industriellement avancés et a traduit dans de nombreuses langues son langage de contestation en accroissant toujours plus son public. Le second aspect déborde la musique : les multiples contestations, étudiante, lycéenne, écologique... véhiculent des thèmes analogues à ceux

de la musique pop dont leurs participants sont souvent grands amateurs.

Ce phénomène de masse, nous l'avons vu, doit son succès en grande partie au commerce. Masse et commerce sont liés dans la formation comme dans la nature de cette musique et cela apparaît à la fois comme un frein et comme une force. Le frein vient de la dimension du groupe social et de sa diversité : la pop-music peut servir à de multiples usages selon ses différents publics : musique de danse, de défoulement corporel, musique de recherche esthétique, d'intégration totale des sons, musique comme opposition violente ou transmission d'un message.

L'unité de cet amalgame vient de l'énergie, de la puissance exprimée. Mais celle-ci ne s'oriente pas dans un sens précis. Le musicien ressent souvent comme une contrainte le caractère diffus de l'énergie qu'il provoque. Les origines sociales diverses du public limitent souvent l'homogénéité de celui-ci à l'attitude éphémère d'écoute du concert ou du festival. Après le rassemblement autour de la musique, se retrouvent les séparations quotidiennes. Sur le plan de l'expression sociale, la pop-music ne peut se rattacher à une classe particulière. Les structures sociales de chaque pays interviennent ici, mais l'unité du public semble se faire sur le seul critère d'âge. Le désir du nouveau, lié fortement à la jeunesse, s'exprime « changer la vie tout de suite ».

Tant que la pop-music demeure circonscrite dans le domaine du jeu, la société traditionnelle peut conserver un contrôle sur elle et l'empêcher de devenir un moyen d'action directe. Mais si le public pop ne se contentait plus de la seule expression musicale et mettait tout en œuvre pour orienter son

énergie contre le fondement même du système, la société ne pourrait plus l'endiguer et les deux clans se définiraient alors nettement. Le pas n'est pas encore franchi, et il semble peu probable qu'il le soit rapidement, à cause de ce que l'on a souvent appelé la récupération.

Ce terme ne paraît pas bien choisi. Le mouvement pop, de par sa commercialisation, n'est jamais sorti du système. Dès sa naissance, il est intégré à lui et l'opposition qu'il développe au niveau des valeurs n'est qu'une remise en cause idéologique. La récupération suppose que le phénomène soit en parallèle : et si tel est souvent le cas au niveau des thèmes, rien n'est moins vrai au niveau socio-économique. La musique pop ne cesse jamais d'être une manifestation culturelle et, à ce titre, ne saurait prétendre à une transformation totale du système social. Son apport au niveau idéologique reste cependant très important car elle sert d'expression aux grands courants culturels refoulés par la civilisation industrielle machiniste, et cela non seulement grâce aux thèmes qu'elle véhicule.

Dans sa nature musicale même, la pop-music est subversive. Pourquoi tout aborder ? Pourquoi rapprocher des formes musicales contradictoires ? Pourquoi exprimer tant de violence avec tant de bruit ? La violence va au-delà des mots, dépasse la révolte pensée, traduite dans une langue, et intègre toute sonorité à son expression. Il n'y a pas de style pop proprement dit parce que le style est refusé en tant que style. La pop-music se sert largement aux comptoirs du passé, mais transforme les éléments qu'elle utilise, les resitue dans un autre cadre, réunit la musique bourgeoise, la musique populaire, la musique noire et celle du Tiers Monde dans un amalgame disparate qui tend vers un dépassement.

Cet appel à un dépassement rejoint la redécouverte du corps et de la fête. L'amour à tous les niveaux se fait sentir comme un manque ; les obstacles sont trop élevés pour parvenir à ce stade et cependant on constate son omniprésence dans la musique pop. Le dépassement se veut total : dépassement de l'instrument, délire sonore puissant qui enveloppe complètement l'auditeur, transgression du quotidien par la fête. L'esthétique de la pureté chère à une certaine musique classique ou même l'expressivité du jazz ne peuvent traduire ce désir massif du bruit comme moyen sonore total. Mais les râles de la guitare ou les coups sur les amplificateurs, en même temps que l'énergie, traduisent l'impuissance à sortir de cette condition.

La musique prête sa fugitive euphorie et donne l'illusion d'échapper au quotidien. Le défoulement qu'elle permet rentre tout à fait dans le cadre du système : il vaut mieux que le potentiel vital des jeunes se consume par la musique pop plutôt que dans une action directement subversive. L'ambiguïté de cette musique se précise : d'une part, elle est révolutionnaire en ce sens qu'elle porte en elle la subversion et dévoile la révolution comme la grande absente, et, d'autre part, elle limite l'action révolutionnaire en procurant une satisfaction de nature postrévolutionnaire mais circonscrite et sans conséquence durable pour le système en place. N'accordons pas à la musique plus de pouvoir qu'elle n'en a : son domaine reste culturel et une révolution à ce niveau ne peut pas être suffisante pour un changement radical.

En même temps que le refus catégorique d'être organisé par une institution quelconque, même révolutionnaire, le monde de la pop rêve au paradis, se projette dans un futur qu'il imagine possible et

croit atteindre ce stade rêvé par la seule prise de conscience. Les expériences de sa courte mais riche existence ont montré à la pop-music le leurre des idées seules, séparées d'une action en profondeur. Le renouveau du religieux aux Etats-Unis témoigne bien de cette volonté de transformation par les valeurs idéologiques et culturelles : l'amour, la non-violence, le partage. Jésus précède Marx. Si l'individu, et même un ensemble d'individus, modifie radicalement leur mode de pensée, le mode de vivre du groupe social en sera-t-il aussi radicalement transformé ? Le débat n'est pas tranché et la musique seule ne permettra sans doute pas de le faire.

Un aspect idéologique important de la musique pop est constitué de l'ensemble des mythes qui l'entourne. Ceux-ci ont trait à la fois à l'atmosphère qui entoure les musiciens vedettes et aux valeurs nouvelles qui sont proposées. Il n'est pas possible de comparer la France avec les Etats-Unis sur le plan de l'idolâtrie suscitée par les *pop-stars*. Aux Etats-Unis, le culte et l'hommage qui leur sont rendus fixent l'attention sur leur personne autant et sinon plus que sur ce qu'ils produisent. Une véritable cour les suit parfois et le public les aborde dans l'attitude de croyants en la puissance magique du musicien.

Les musiciens qui ont pris conscience de cette transfiguration mythique de l'artiste sur scène (Lennon, Zappa) tentent de réagir contre cet état de fait, et de revenir à une communication plus spontanée et plus directe, en ne présentant plus leurs chansons comme des pièces finies, mais en y introduisant des éléments du quotidien, l'argent, leurs propres erreurs ou leurs cheminements. Malgré ces tentatives, ils demeurent des *pop-stars* mais les

images qu'ils donnent d'eux-mêmes évoluent, correspondent davantage à ce qu'ils sont effectivement, alors que dans le même temps d'autres musiciens bâtissent leur succès sur le mythe dont ils s'entourent, se mettant en scène avec faste en recréant la distance.

Au niveau mythique se placent aussi les thèmes véhiculés par la musique. Car la démarche peut être religieuse et conduire à la croyance en ces nouvelles valeurs. L'illusion suit de près : la découverte de ces nouveaux éléments (drogue, sexe, amour, révolution...) calme le cri de révolte et apaise l'individu, d'où la tentation de s'y arrêter et de ne plus chercher la cause profonde du malaise. Ces solutions illusoire ne peuvent durer valablement : tôt ou tard, leur ambiguïté devient cruciale et le problème du combat se repose à nouveau.

Mais la musique ne peut répondre à la place de l'individu. Tout au plus, elle est expression du malaise et prise de conscience de la nécessité du combat : seul le groupe social peut franchir le pas de l'un à l'autre. Que l'on envisage la pop-music de l'extérieur ou de l'intérieur, les limites de son pouvoir restent les mêmes. Opposition aux valeurs dominantes, appel à un dépassement ou support de croyances, elle se situe toujours au niveau de l'art.

Ce dernier n'est plus seulement un moyen de distraction, il assume le triple rôle de communication, expression et prise de conscience. La révolution culturelle, sans remplacer la révolution tout court, ne saurait se limiter à une simple constatation contestataire de surface. Parce que c'est le domaine des représentations de la réalité, les problèmes s'y dessinent avec plus de netteté sinon de vérité. L'art est un lieu de rencontre et d'échange qui porte en lui les crises et les contradictions de

telle société de telle époque. En même temps, l'art est recherche, construction symbolique du monde, et, à ce titre, sort du cadre strict du jeu que la société se donne à elle-même.

De par sa massivité, la pop-music ne parvient pas toujours à dépasser le stade de la critique admise. Mais, en se réservant la possibilité d'aller plus loin, elle révèle tout un caractère subversif qui représente effectivement un danger pour la société en place. Les formes que prend l'engagement sont très diverses, et, de ce fait, il peut sembler impossible de considérer la pop-music comme un tout. Le témoignage des chanteurs de folk-song comme Tom Paxton, le militantisme pacifique de Joan Baez, les errances et les prises de position de Bob Dylan ou de John Lennon, les excès de Frank Zappa (ou l'autodérision de la pop), les clameurs de Jimi Hendrix, les visions des groupes de la *West-Coast* et les violences de ceux de la *East-Coast*, la quête musicale totale des groupes prospectifs, où est l'unité sinon dans l'existence d'une monstrueuse prise de parole ?

Cet art populaire vivant porte en lui les espoirs et les contradictions d'une masse puissante, qui n'a pas encore conscience de toute son énergie. Le changement dont il parle se veut total sans qu'il se prenne lui-même au sérieux. La pop-music se vit comme un jeu dans lequel rien n'est gratuit.



Au cours des années soixante-dix, la pop-music va progressivement quitter l'avant-scène de la critique sociale pour se consacrer à sa propre esthétique. Ce repliement sur soi suit de près la perte d'acuité du discours politique dans la contestation des so-

ciétés occidentales. « *No future* » remplace « *Do it* ». La politique perd son rôle fédérateur des revendications et lui succède alors un morcellement de luttes éparpillées, limitées à des champs sociaux précis, plus enracinés dans le concret que dans des idées dont l'ambition romantique s'essouffle. Lorsque la revendication, fatiguée de vouloir tout changer, sélectionne et démultiplie ses terrains (les femmes, les malades mentaux, les prisonniers, les colonisés, le nucléaire, l'écologie...), la pop-music est renvoyée à elle-même. Et l'on pourrait croire que, délivrée en quelque sorte du regard critique sur le monde, elle va mener sa quête musicale de manière plus approfondie. Certes, l'évolution se poursuit, les courants se succèdent, assurant le renouvellement du marché, mais la découverte n'est plus de mise, ni les rencontres avec d'autres musiques ou d'autres traditions comme au cours de la période panorama. La pop-music aborde alors une phase de digestion, clive ses courants, particularise ses genres, cloisonne ses musiciens, affine son auditoire qui, de contestataire, devient mélomane. Toujours liée à l'affirmation d'une identité, la musique permet la consommation de celle-ci sans la part subversive : la distinction sans la coupure.

Plus que beaucoup d'autres formes esthétiques, la pop-music a vécu une imprégnation sociale forte qu'accompagnait une quête musicale totale. En gagnant le cercle de l'art séparé, la musique pop se préoccupe davantage de ses propres langages que d'élever la voix. Un nouveau réseau de relations se tisse alors entre musique et société, au cœur duquel la pop-music s'estompe de plus en plus laissant la place à d'autres images sonores.

CONCLUSION

Phénomène complexe dans ses origines comme dans ses développements, la pop-music ne saurait être cernée par cette rapide présentation. La richesse de son contenu, l'étroite liaison entre expression musicale et contexte social font que ces quelques pages ne peuvent en approfondir tous les aspects. Au terme de ce parcours, il reste tout à entendre.

La contestation d'une jeunesse en butte à la civilisation machiniste industrielle a trouvé son mode d'expression artistique dans une forme brute, spontanée, qui s'adresse directement au corps. Aux valeurs traditionnelles de la société s'oppose une contre-culture dont le grand apport est sans doute la redécouverte des courants refoulés par la civilisation occidentale. La course pour le progrès technique ne suffit plus à justifier l'existence ; le fondement même de la vie, la raison d'être ne sauraient se situer en dehors de l'homme.

En adaptant cette perspective idéologique au niveau politique, le mouvement pop, de par sa taille et sa force, devient véritablement un danger pour la société en place. Le premier remède pour soigner cette maladie a été d'en faire un objet de consommation. Mais il n'est pas possible de canaliser un courant trop violent. Même devenu objet de consommation, le message transmis par la pop-music a conservé son caractère de révolte. La répression apparaît alors et s'applique à toutes manifestations en marge de la consommation contrôlée.

Ce cri, près de la vie dans ses racines, tourne ses

regards vers l'utopie de la cité idéale, veut résoudre ses conflits par la voie individuelle et par un nouveau mode de vivre qui s'intègre en opposition à l'actuelle société.

Dans une perspective plus directement politique, la pop-music représente l'expression massive du courant contre-culturel qui veut se distinguer des organisations politiques traditionnelles et refuse toute institutionnalisation. Si la rigidité des structures peut être une paralysie, le danger de la contre-culture est de se réduire à une simple mode.

La pop-music, sans but politique précis, et issue de cadres sociaux disparates motivant des démarches qui vont du snobisme à la révolte authentique, trouve en elle-même sa propre limite, et se contraint, par ses origines comme dans ses horizons, à l'impuissance relative, oscillant obligatoirement entre la norme et la marge. Qu'elle choisisse l'une ou l'autre, redevenir distraction en s'interdisant toute exploration thématique, ou franchir la barrière qui conduit à l'action en abandonnant sa quête d'une recherche sonore totale, elle se détruit.

La contradiction est dans sa nature même, et ses différentes branches témoignent de cette ambiguïté : de la recherche musicale quelque peu affectée aux prises de position nettement politiques, elle erre de la réaction à la révolution, manipulée, détournée de sa volonté première et intégrée au système jusque dans sa révolte.

La musique, art populaire par excellence, a donné plus que son support à ce mouvement. Elle est devenue elle-même ce cri et cet espoir, langage collectif où chacun peut puiser ce qu'il entend. L'art vécu devient plus que le simple symbole : la musique est une fin en soi, qui porte en elle la critique et le rêve, l'appel à la révolte et le frein à la révolution.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Cette sélection de disques s'organise en reprenant les subdivisions de la partie Histoire. Mais si un groupe appartient à plusieurs styles ou à plusieurs périodes, sa production est présentée à la première apparition de son nom. Sauf exception, ne sont recensés ici que des 33 tours 30 centimètres, répertoriés de préférence selon leur référence française.

I. — ORIGINES ET INFLUENCES

1. JAZZ.

Jazz Anthology, CBS 66 403, 4 × 30 cm. De King OLIVER à Ornette COLEMAN, cette excellente présentation fait le tour d'horizon des styles apparus au cours de l'histoire du jazz.

2. BLUES.

Urban Blues. Blues Uptown, Liberty 83 215 E. Anthologie groupant Fats DOMINO, Dirty RED, T. Bone WALKER, Roosevelt SYKES, Smiley LEWIS, Joe TURNER, Mercy Dee WALTON.

Portraits in Blues, Storyville (Polydor), 11 × 30 cm. 1 : Snooks EAGLIN. 2 : Big Bill BROONZY. 3 : Otis SPANN. 4 : Soony Boy WILLIAMSON. 5 : Champion Jack DUPREE. 6 : Lonnie JOHNSON. 7 : Big Joe WILLIAMS. 8 : Sunnyland SLIM. 9 : John Henry BARBEE. 10 : Sleepy John ESTES. 11 : Roosevelt SYKES.

Folk and Blues Story, BYG 112 B, 113 B, 114 B, 3 × 30 cm. Avec Pete SEEGER, Leadbelly, Woody GUTHRIE, Josh WHITE, Ray CHARLES, Lightnin' HOPKINS, Sonny TERRY, Bib Bill BROONZY, Cisco HOUSTON, John Lee HOOKER.

3. COUNTRY AND WESTERN.

The Best of Country and Western, CBS 62 214. La musique des campagnes américaines.

Johnny CASH : *At San Quentin*, CBS S 63 629. Le plus grand représentant de ce style.

4. RYTHM' AND BLUES.

Le blues spectaculaire des Noirs américains. La plupart des grands chanteurs pop s'inspireront de cette expressivité de la voix.

Otis REDDING : *The Otis Redding Story*, Stax 69 007/8.

— *The Happy Song*, Stax 69 011.

James BROWN : 1955-70, Polydor 658 184/5/6, 3 × 30 cm.

— *Sex Machine*, Polydor 2612 013, 2 × 30 cm. Une puissance scénique hors du commun.

Ray CHARLES : *Live in Concert*, ABC Paramount 500. La transition entre le rythm' and blues et le rock.

BOOKER T and THE MG's : *Soul Limbo*, Stax 69 013. Une couleur sonore très professionnelle, une mise en place sobre et efficace et la recherche des sonorités de l'orgue ont placé ce groupe en tête des meilleurs groupes de studio américains.
Cf. les séries : « Formidable » et « Terrible », Atlantic.

5. ROCK AND ROLL.

Le courant d'origine et l'ambiance d'évolution de toute la musique populaire anglo-américaine. Apparaît aux Etats-Unis pendant les années cinquante, dans la tradition du Rythm' and Blues. Se popularise très vite auprès des jeunes blancs ou noirs, et devient un phénomène international au début des années soixante. Quinze ans plus tard, il connaît à nouveau une large audience, souvent grâce aux mêmes interprètes.

BILL HALEY : *Rock around the clock*, MCA MAPS 1302. Le disque le plus populaire du rock and roll.

Jerry Lee LEWIS : *Au Star-Club de Hambourg*, Mercury 134 214.

Little RICHARD : *Greatest Hits recorded Live*, Epic BN 26 260.

Gene VINCENT : *Rock'n'roll legend*, Pathé C 15485071/4.

Chuck BERRY : *Rock Revival*, CHESS 69 502 P.

Buddy HOLLY : *Buddy Holly Story*, vol. 1 : MCA MPAS 1324 ; vol. 2 : MCA MAPS 1330.

Fats DOMINO : *The very best*, Liberty LBS 83 331.

Eddie COCHRAN : *Eddie Cochran Story*, Liberty LBF 83 430/1/2/3, 4 x 30 cm.

Elvis PRESLEY : *Le disque d'or*, RCA Victor 740 517.

— *King Creole*, RCA Victor 440 276.

— *From Elvis in Memphis*, RCA 740 600.

— *On Stage*, RCA 440 743.

Le plus grand chanteur de rock américain. L'influence qu'il a eue sur la jeunesse dépasse largement la musique. Considéré comme un modèle à suivre, il sera l'un des principaux artisans de l'internationalisation du rock and roll et du mode de vivre qui accompagne celui-ci. *The King* fut l'exemple des Beatles à leurs débuts. On peut regretter que Elvis Presley s'adonne avec beaucoup moins de honneur à la chanson de variétés.

Cf. *La fantastique épopée du rock* chez Mercury.

6. MUSIQUE INDIENNE.

Elle n'intervient pas en tant que courant d'origine mais comme influence parallèle de la pop-music, dès la formation de celle-ci. Parfois utilisée directement, elle apparaît plus souvent comme référence musicale et socioculturelle.

The anthology of Indian Music, World Pacific WDS 26200, 3 x 30 cm.

Ravi SHANKAR : *At the Monterey Pop Festival*, Liberty SLBX 340 593.

The Genius of Ravi Shankar, CBS 63 164.

II. — FORMATION (1960-1965)

1. THE BEATLES.

The Beatles First, Triumph 24 011. — *Meet the Beatle*, Capitol

ST 2047. — *Second Album*, Capitol ST 2080. — *Something New*,

Capitol ST 2108. — *Beatles 66*, Capitol ST 2228. — *The Early*

Beatles, Capitol ST 2309. — *Beatles VI*, Capitol ST 2358. — *Hard*

Days Night, Odeon OSX 226. — *Help!*, EMI PMC 1255. —

Revolver, Odeon SL50 105. — *Yellow Submarine*, Apple 04 002.

— *Sgt Pepper's lonely heart club band*, Odeon PMC 7027. — *The*

- Beatles again*, Apple 2C 062 04348. — *Magical Mystery Tour*, Odeon SOLO 3950 1/2, 2 x 45 cm. — Disque blanc Apple 0213 257. — *Abbey Road*, Apple 6062 04243. — *Let it be*, Apple 6062 04433.
- John LENNON : *Live peace in Toronto 1969*, Apple CORE 2001. — *Mother*, Apple CO 62 04 703 T. — *Imagine*, Apple SW 3379. — *Sometime in New York City*, Apple, 2 x 30 cm. — *Mind Games*, Apple 2C 066 05 491. — *Double fantasy*, Geffen GEF 99131.
- Paul McCARTNEY : *McCartney*, Apple 2C 064 04 394. — *Ram*, Apple SMAS 3375. — *Wild Life*, Apple PCS 7142 (avec Wings). — *Band on the run*, Apple 2C 066 05 503. — *Red Rose Speedway*, Apple PCTC 251.
- Ringo STARR : *Sentimental Journey*, Pathé 04 589. — *Beaucoup of blues*, Apple PAS 10002. — *Ringo*, Apple PCTC 252.
- George HARRISON : *Wonderwall Music*, Apple Sapor 1. — *All things must pass*, Apple STCH 639, 3 x 30 cm. — *Living in the material world*, Apple PAS 10006.
- Cathy BERBERIAN : *Beatles Arias*, Fontana 680 279. Une cantatrice classique chante les airs des Beatles. Les commentaires du texte sur le plus célèbre groupe de la musique pop sont sans doute suffisants ; depuis leur séparation, aucun n'a su retrouver cette harmonie et cette plénitude qui les caractérisaient ensemble. Leur personnalité musicale et les rencontres que leurs disques provoquent rendent néanmoins leurs productions toujours intéressantes.
- History of British Pop : *The Mersey and the Beat*, Columbia 5C 052 24 555. — *Cliff Richard and the Shadows*, 5C 052 05019. — *Dave Clark Five*, 5C 052 93 330. — *Animals*, 5C 052 93 331. — *George Fame*, 5C 052 93095. — *Manfred Mann*, 5C 052 05020. Cette collection réédite les grands succès de la première période anglaise de la pop-music.

2. LE FOLK.

L'autre versant de la formation. Dans la tradition de la chanson populaire américaine.

- Woodie GUTHRIE : *Poor boy*, Le Chant du Monde FWX-M 50 105. — *Woodie Guthrie*, Le Chant du Monde FWX-M 52 483. — *This land is your land*, Le Chant du Monde FWX-M 50 104. L'inspirateur principal de Bob Dylan. Sur ces traces naissent les protest-songs.
- Bob DYLAN : *You're no good*, CBS S 62 022. — *Freewheelin'*, CBS S 62 193. — *Mister Bob Dylan*, CBS 62 251. — *Another side of Bob Dylan*, CBS 62 429. — *Bringing it all back home*, CBS 62 515. — *Highway 61 Revisited*, CBS 62 572. — *Blonde on Blonde*, CBS 66 012. — *John Wesley Harding*, CBS S 53 252. — *Nashville Skyline*, CBS S 63 601. — *Self-portrait*, CBS S 66 250. — *New Morning*, CBS S 69 001. — *Greatest hits*, CBS S 62 847. — *Greatest hits vol 2*, Columbia KG 31 120, 2 x 30 cm. Pendant plusieurs années, Bob Dylan arrête toute production. Il revient avec la musique du film *Pat Garrett and Billy the kid*, CBS S 69 042, en 1973, puis entreprend une grande tournée américaine avec The Band en 1974. Dans le même temps deux nouveaux disques paraissent : *Dylan*, CBS S 69 099, et *Planet Waves*, Asylum 53 003.

III. — ÉVOLUTION (1966-1968)

1. ROCK-SONG.

Les Beatles ne furent pas les seuls à mettre l'accent sur le travail des voix, la richesse de l'orchestration et le sens des paroles. Mais beaucoup de groupes ne sortirent pas de la musique de variétés, par incapacité parfois, par nécessité commerciale souvent.

THE BEACH BOYS : *Wild Honey*, Capitol STX 340 614. — 20/20, Capitol 80 006. — *In Concert*, Warner Bros 84001. Les créateurs de *Good Vibrations*. Une musique ensoleillée à l'image des plages californiennes.

THE BEE GEES : *First Album*, Polydor 658 040. — *Horizontal*, Polydor 658 871. — *Best of*, Polydor 658 173. — *Odessa*, Polydor RSO 2671-106.

THE KINKS : *The Kinks*, PYE CVP 76 032 30. — *Kinks live at the Kelvin Hall*, PYE CVPV 76 034. — *Arthur or the decline and fall of the British Empire*, PYE Vogue 422. — *Lola versus Powerman and the moneygoround, part one*, PYE SLDPY 775. — *Everybody's in showbiz' Everybody's a star*, RCA DPS 2035. — *Preservation Act I*, RCA SF 8392. Ray Davies est l'un des plus grands paroliers de la pop-music anglaise, et chaque album des Kinks est un chef-d'œuvre d'humour et de finesse. Un des premiers groupes, malheureusement trop méconnu en France.

MANFRED MANN : *Chapter Three*, Vertigo 874 902 VTY. — *Earth Band*, Philips 6308 086. — *Messin*, Vertigo 6360 087. Lorsqu'il eut atteint une notoriété dans la musique de variétés qui lui laisse les mains libres, Manfred Mann commença à faire de la musique.

THE MOODY BLUES : *Days of future passed*, Deram SML 707. — *In search of the lost chord*, Deram SML 711. — *To our childrens childrens childrens*, Treshold THS. — *Question of Balance*, Treshold THS 3. Les Moody Blues furent des précurseurs à bien des égards : sonorités électroacoustiques, chœurs, interventions de l'orchestre symphonique ; ils demeurent l'un des rares groupes qui aient traversé la pop-music jusqu'à aujourd'hui.

PROCOL HARUM : *A whiter shade of pale*, CUBE 2326 016. — *Procol Harum*, Stateside SS X 340 600. — *Shine on brightly*, Stateside 2C 062 90 018. — *A salty dog*, EMI 2C 062 90 256. — *Home*, Pathé-Marconi C 062 91 466. — *Broken Barricades*, A&M SF 4294. — *The concert with the Edmonton orchestra and the Da Camera singers*, Chrysalis CHR 10 004. — *Grand Hotel*, Chrysalis CHR 1037. — *Exotic birds and fruit*, Chrysalis CHR 1058. Une des plus étranges couleurs sonores de la pop-music. Le climat « décadent » des textes de Keith Reid est magistralement mis en relief par la musique de Gary Brooker, très européenne dans ses lignes mélodiques.

SPENCER DAVIS GROUP : *Autumn 66*, Fontana 687 917 TL. — *Best of*, Philips 9070. Très influencé par le blues noir, ce groupe était animé par Stevie Winwood ; il ne retrouva jamais un second souffle lorsque ce dernier le quitta pour fonder Traffic.

TRAFFIC : *Traffic*, Fontana 885 800. — *You can all join in*, Fontana 885 543. — *Last Exit*, Island ILPS 9097. — *Best of*, Island ILPS 9112. — *John Barleycorn must die*, Island ILPS 91 116. — *Welcome to the canteen*, Island 6427 002. — *The low spark of high heeled boys*, Island 6396 010. — *On the road*, Island G 650 003. — *Shoot out at the fantasy factory*, ILPS 9224. Le batteur du groupe Jim Capaldi a également produit *Oh How we danced*, Island 6396 015. Stevie Winwood possède une intelligence musicale hors du commun et l'art de communiquer à ses groupes une chaleur et une dimension extraordinaires (cf. *infra*, Blind Faith).

2. POP-ROCK.

Le deuxième volet de la musique anglaise de cette période met l'accent sur la puissance et se réfère plus explicitement à la tradition du blues. C'est le rock des boîtes de nuit.

- THE ANIMALS** : *House of the rising sun*, Pathé-Marconi CO 4850731. — Columbia FPX 289. — Vol. 3, FPX 318. La voix « noire » de Eric Burdon et la maîtrise des claviers de Alan Price fondent la musique des Animals. L'actualisation des thèmes noirs par les Européens a été leur œuvre, secondé par les Rolling Stones. Alan Price a également produit : *A Price on his Head*, Decca 190 011.
- Brian AUGER, Julie DRISCOLL and THE TRINITY** : *Marmalade* 658 069. — *Chronicle*, Triumph 240 025. — *Steetnoise*, Polydor 658 145/6. Le premier grand organiste de la pop-music.
- CREAM** : *Disraeli Gears*, Polydor 658 052. — *Wheels of fire*, Polydor 583 031/2, 2 x 30 cm. — *Best of*, Polydor 658 174. — *Live Cream*, Polydor 2 383 016. — *Live Cream*, vol. 2, Polydor 2480 103. Le groupe le plus caractéristique de cette époque. Eric Clapton, guitare et chant, Jack Bruce, basse, et Ginger Baker, batterie. L'un des super-groupes de la pop-music.
- John MAYALL** : Decca 190 016. — *Bluesbreakers*, Decca 190 010. — *A hard Road*, Decca 190 013. — *Crusade*, Decca 190 005. — *The blues Alone*, Decca 190 015. — *Diary of the band*, Decca 192 003/4, 2 x 30 cm. — *Bare wires*, 192 001. — *Blues from Laurel Canyon*, Decca 192 008. — *Looking back*, Decca SKL 5010. — *The turning Point*, Polydor 183 308. — *Empty Rooms*, Polydor 2 245 051. — *The world of John Mayall*, Decca 192 017. — *USA Union*, Polydor 2 525 020. — *Back to the roots*, Polydor 2 673 003, 2 x 30 cm. — *Beyond the turning*, Polydor 2 483 016. — *Thru the years*, Decca SKL 5086. — *Memories*, Polydor 2 391 009. — *Ten years are gone*, Polydor 2 669 011. Le plus grand bluesman blanc de la musique moderne. Il a découvert la plupart des guitaristes de la pop-music. Une institution.
- THE ROLLING STONES** : Vol. 1, Decca LK 4805. — *Around and around*, Decca 158 012. — Vol. 2, Decca 158 013. — *Out of our heads*, Decca 158 015. — *After Math*, Decca 258 021. — *Big hits / High tide and green grass*, Decca TXL 101. — *Got live if you want it*, Decca 258 027. — *Between the buttons*, Decca 258 028. — *Flowers*, Decca SKL 4888. — *Their Satanic Majesties request*, Decca TX 103. — *Beggars Banquet*, Decca SKL 4955. — *Through the past, darkly*, Decca SKL 5019. — *Let it bleed*, Decca SKL 5025. — *Get yer ya-ya's out*, Decca SKL 5065. — *Stone age*, Decca 5084. — *Sticky Fingers*, Rolling Stones Records COC 59100. — *Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Jousjouka*, RSR COC 49 100. — *Gimme Shelter*, Decca 5101. — *Hot Rocks 1964-1971*, London 2 PS 606. — *Goat's Head Soup*, RSR COC 59 101. Le plus grand groupe de rock du monde, rentré vivant dans la légende.
- THEM** : *The world of Them*, Decca SPA 86 B. *Gloria* fut l'un des plus grands succès de discothèques et de hit-parades. Instable, Van Morrison, l'âme du groupe, le quittera pour faire carrière en solitaire en 1969.
- THE WHO** : *I'm a boy*, Polydor 658 063. — *Tommy*, 658 149/150, 2 x 30 cm. — *The Who sell out*, Polydor 658 063. — *Live at Leeds*, Polydor 2884. — *Best of Who*, Polydor 2484 013. — *Who's next*, Polydor 2484 026. — *Meaty Beaty Big and Bouncy*, Polydor 2480 077. — *Tommy*, version symphonique, ODE SP 99 001. — *Quadrophenia*, Track 2644 001 (2 x). La génération des Mods les avait reconnus comme siens, mais c'est la génération pop tout entière qui les consacre. Pete Townshend, le compositeur et leader du groupe, est un poète à part entière, il a également produit *Who came first*, Track 2408 201.
- THE YARDBIRDS** : *Yardbirds Story*, Riviera 521 177/8, 2 x 30 cm. Dans ce groupe légendaire, se reliaient à la guitare Eric Clapton. Jeff Beck et Jimmy Page.

3. FOLK-ROCK.

THE BAND : *Music for Big Pink*, Capitol 2C 062 80 042. — *The Band*, Capitol 2C 062 80 181. — *Stage Fright*, Capitol 2C 060 80 536. — *Cahoots*, Capitol SMAS 651. — *Rock of Ages*, Capitol SABB 11 045. — *Moodog Matinee*, Capitol SW 11214. L'« Orchestre » accompagne Bob Dylan et est l'un des meilleurs groupes de country-rock, ainsi que les Byrds, mais ceux-ci n'hésitent pas à sortir du cadre champêtre du folk-rock. — *The last Waltz*, Warner WB 66076.

THE BYRDS : *Mr. Tambourine Man*, CBS 62 571. — *Turn, turn, turn*, CBS 62 652. — *Fifth Dimension*, CBS 62 783. — *Ballad of Easy Rider*, CBS S 63 795. — *Byrdsmanax*, CBS S 64 389. — *Greatest hits*, CBS 63 107. — *Greatest hits vol. 2*, CBS 64650. — *Farther Along*, CBS S 64676. — *Byrds*, Asylum, Pathé-Marconi 2C 064 94248.

DONOVAN : *Sunshine Superman*, Epic LN 24 217. — *Mellow Yellow*, Epic BN 26 239. — *Wear your love like heaven*, Epic BN 26 349. — *Donovan in Concert*, Epic BN 26 386. — *Greatest hits*, Epic BNX 26 439. — *This is Donovan*, Epic S 66 251, 2 x 30 cm. — *Cosmic Wheels*, Epic EPC 65450. Le « troubadour de la pop-music » a longtemps été surnommé le « Dylan écossais ». Sans en avoir le caractère acide, Donovan se rapproche de Dylan par ses tournures poétiques concises et la précision de ses images. Il fait partie des grands auteurs-compositeurs de la musique moderne.

FAIRPORT CONVENTION : *Liege and Lief*, Island ILPS 9115. — *Nine*, Island ILPS 9246. Le principal groupe anglais de folk-rock ; le nombre de musiciens qu'il accueillit dans ses rangs est prodigieux, sans que cela nuise à une production plus qu'honorable. L'autre grand groupe anglais Pentangle préfère la stabilité de ses membres et celle de son public par-delà les modes :

PENTANGLE : *Let no man steal your thyme*, BYG 30 FS 121. **SIMON AND GARFUNKEL** : *The Sound of Silence*, CBS 62 408. — *Parsley Sage, Rosemary and Thyme*, CBS S 62 825. — *Wednesday morning 3 A.M.*, CBS S 63 370. — *Bookends*, CBS S 63 101. — *Bridge over troubled water*, CBS S 63 399. Le plus célèbre duo américain. Paul Simon enregistre tout seul *Paul Simon*, CBS S 69007, et *There Goes Rhymin' Simon*, CBS KC 32 280.

4. LA WEST-COAST.

Sans créer de musique proprement dite, le phénomène hippie s'est principalement étendu sur la côte ouest des Etats-Unis ; dans ce milieu disparate, mais débordant largement l'idéologie hippie, est né un style de musique assez particulier, volontiers politique, parfois délirant, l'acid-rock. Tous les groupes ne participent pas nécessairement à cette musique de la drogue, mais tous ont dû s'y référer à un moment ou à un autre.

BIG BROTHER and THE HOLDING COMPANY : *Vogue* CLVLXMA 165. — *Cheap Thrills*, CBS F 7 63 392.

JANIS JOPLIN : *I got dem ol' Kosmic blues again Mama!*, CBS S 7 63 546. — *Pearl*, CBS S 64 188. — *In Concert*, CBS S 67 241, 2 x 30 cm. Accompagnée par Big Brother puis par d'autres formations, Janis Joplin fut la plus grande chanteuse de la pop-music. Sa puissance vocale savait s'exprimer aussi bien sur les rythmes rapides que sur les tempos lents, avec une sensibilité et une émotion communicatives.

COUNTRY JOE AND THE FISH : *The Best of*, Barclay 519 025. — *Electric Music for the Mind and Body*, Vanguard 519 046. Le plus politisé des chanteurs de la West-Coast.

GRATEFUL DEAD : *San Francisco's Grateful Dead*, Warner Bros WS 1689. — *Anthem of the sun*, Vogue CLPW 1549. — *Aoxomoxoa*,

- Vogue SLPW 155 8. — *Live Dead*, Vogue 1830, 2 x 30 cm. — *Workingman's Dead*, Warner Bros 1869. — *Vintage Dead*, Sunflower SUN 5001. — *American Beauty*, Warner Reprise 1893. — *Grateful Dead*, Warner Bros 2 WS 1935, 2 x 30 cm. — *Historic Dead*, Sunflower SNF 5004. — *Europe 72*, Warner 3 WX 2668. Le « mort reconnaissant » est le principal représentant de l'acid-rock avec Jefferson Airplane. L'itinéraire du Grateful Dead suit de près la recherche d'un nouveau mode de vivre et a eu une influence importante sur la jeunesse américaine.
- IRON BUTTERFLY : *In a gadda-da vida*, ATCO 3019. — *Metamorphosis* ATCO 503 054. Un son métallique qui les conduisit en tête des ventes de disques pendant l'année 1968.
- JEFFERSON AIRPLANE : *Takes off*, RCA 740 671. — *Surrealistic Pillow*, RCA 740 073. — *After Bathing at Baxter's*, RCA 740 523. — *Crown of Creation*, RCA 740 556. — *Bless its Pointed little head*, RCA 740 591. — *Volunteers*, RCA LSP 4238. — *The Worst of Jefferson Airplane*, RCA LSP 4459. — *Bark*, Grunt FTR 1001. — *Long John Silver*, Grunt FTR 1007. — *Thirty seconds over winterland*, Grunt BFL 1 0147. Ce groupe symbolise tout ce que la Californie transporte de révolution tant sur le plan sonore que sur le plan social. Une étape de la musique contemporaine américaine.
- THE MAMAS AND THE PAPAS : *Dedicated to the one I love*, RCA 740 900. Très influencé par le folk, ce groupe fut l'un des premiers hippies, vivant en communauté et obtenant néanmoins quelques succès mondiaux.
- QUICKSILVER : *Quicksilver Messenger Service*, Capitol ST 2904. — *Happy trails*, Capitol CO 62 80 048. — *Best of*, Capitol 5 CO 54 80 691. — *Comin'thru*, Capitol SMAS 11 002. Un des rares groupes à refuser un contrat avec une maison de disques, préférant l'acide et la gratuité. Affilié à Capitol, puis dirigé par un nouveau membre, ce groupe ne tardera pas à se dissoudre après avoir été le plus vivant des groupes nés en Californie.
- LOVE : Vogue LVLXEKS 8630. — *Love revisited*, Elektra 42091. — *False Start*, Blue Thumb BTS 8822.
- THE LOVIN' SPOONFUL : *Dagdream*, Kama Sutra 719 101. — *The very best of*, KMS 940093, 2 x 30 cm. Deux des meilleurs groupes nés vers 1965 en Californie.

IV. — PANORAMA (1969-1971)

1. POP-MUSIC RÉTROSPECTIVE.

Dans cette catégorie, sont réunis des groupes qui prolongent la tradition — en l'actualisant — des formes musicales qui ont directement conduit à la pop-music. Rétrospective ne signifie pas rétrograde, et s'ils s'appuient sur des structures préexistantes, ces groupes ont pour la plupart créé un son qui leur est propre.

A) *Pop, rock et blues*. — Sans contestation la branche et l'époque les plus riches de la pop-music. Malgré une sélection sévère, il faut citer chacun des groupes ou musiciens suivants en regrettant de restreindre.

Anthology of British Blues, Immediate IMAL 03/4 et 05/6, 2 x 2 x 30 cm. Avec JOHN MAYALL, JIMMY PAGE, ERIC CLAPTON, SAVOY BROWN, NICKY HOPKINS, ROD STEWART...

AL KOOPER : *Super Session*, CBS S 63 396. — *I stand Alone*, CBS S 7 63 538. — *Kooper Session*, CBS S 63 797. — *New York City*, Columbia C 30 506. — *Naked Songs*, CBS S 65 193. Musicien

- complet, Al Kooper participe à de nombreux enregistrements pour les plus grands (Bob Dylan, Jimi Hendrix...). Dans ses propres disques, deux tendances se dégagent : d'une part des « sessions » avec d'autres bluesmen, d'autre part des disques aux arrangements fastueux, plus voisins du rock-song.
- JEFF BECK** : *Truth*, Columbia SCW 62 93. — *Beck-Ola*, Columbia C 062 90 496. — *Rough and Ready*, EPIC EPC 64 619. — *Beck, Bogert and Appice*, EPIC EPC 65 455. L'un des meilleurs guitaristes du monde rencontre Tim Bogert (basse) et Carmine Appice (batterie) de Vanilla Fudge, l'une des meilleures sections rythmiques : un super-groupe.
- BLACK SABBATH** : *Black Sabbath*, Vertigo VO 6. — *Paranoid*, Vertigo 63 60 011. — *Sabbath Bloody Sabbath*, Vertigo 63 66 101. Le hard-rock violent et simple bâti sur des accords répétés de guitare.
- MIKE BLOOMFIELD** : *It's not killing me*, CBS 63 652. Guitariste très inventif, il participe à de nombreuses sessions (Al Kooper) et fonde Electric Flag pour le festival de Monterey en 1968.
- BLIND FAITH** : *Had to cry to-day*, Polydor 658 170. Ce groupe ne vécut que l'année 1969 et ne produisit qu'un disque. Son expérience demeure l'une des plus riches de la musique pop. Il regroupait Ginger Baker, Ric Grech, Stevie Winwood et Eric Clapton !
- JACK BRUCE** : *Songs for a Taylor*, Polydor, 583 058. — *Things we live*, Polydor 2 343 033. — *Harmonie Row*, Polydor 2 383 065. L'ancien bassiste des Cream et l'une des fortes personnalités de la rock-music anglaise. Allié à deux anciens membres de Mountain, il forme le super-groupe West, Bruce and Laing : *Why Doncha*, Polydor 2490 110. — *Whatever turns you on*, RSO 2 479 112.
- ERIC BURDON** : *Winds of change*, Yaneta 820 171. — *Love is*, MGM SE 4591 2/2 K, 2 x 30 cm. **ERIC BURDON and WAR** : *Eric Burdon declares War*, Polydor 231 0 041. — *The Black man's Burdon*, Liberty LDS 84 003/4, 2 x 30 cm. Spécialiste du blues et du rythm' and blues, Eric Burdon a eu une influence déterminante sur leur pénétration dans la pop-music blanche. Une puissance vocale surprenante.
- ERIC CLAPTON** : *History of Eric Clapton*, Polydor 2 659 012. — *And Delaney and Bonnie*, Polydor 2 383 021. — *Layla and other assorted love songs*, Polydor 2 335 009/10, 2 x 30 cm. — *Derek and the Dominos in Concert*, RSO 2 8800. — *Rainbow Concert*, RSO 24 79 119. La pop-music ne serait pas ce qu'elle est sans l'apport de Eric Clapton et de ses groupes successifs. Un jeu de guitare hors du commun et une invention musicale sans cesse renouvelée.
- CANNED HEAT** : *Boogie with the Canned Heat*, Liberty SLBX 340 656. — *Living the Blues*, Liberty SLDI 340 848, 2 x 30 cm. — *Future Blues*, Liberty LST 11 002. — *Canned Heat and John Lee Hooker*, Liberty LST 35 002/1/22, 2 x 30 cm. — *The new Age*, UAS 29 455. Un blues traditionnel et plein de vie. La rencontre de Canned Heat avec John Lee Hooker est demeurée célèbre dans l'histoire du blues.
- JOE COCKER** : *With a little help from my friends*, Stateside 2C 062 90 232. — *Joe Cocker*, Regal SLRZ 1011. — *Mad dogs and Englishmen*, A&M AMLS 6002, 2 x 30 cm. — *Something to say*, CUBE 2338 022. Le plus grand chanteur de blues blanc. Les réunions qu'il occasionne font date.
- DEEP PURPLE** : *Live concert at the Royal Albert Hall*, Harvest SHVL 767. — *In Rock*, Harvest SHVL 777. — *Fireball*, Harvest SHVL 793. — *Head Marchine*, Purple TPSA 7504. — *Burn*, Pathé 2C 066 94 140. Un hard-rock clinquant, facile d'accès. Deep Purple donne parfois l'impression de ne plus pouvoir sortir

du cadre qu'il s'est donné ; sa musique est l'une des plus vendues et représente souvent la première approche que les jeunes font de la pop-music.

- THE DOORS** : Vogue CLVLXEK 198. — *The soft Parade*, Elektra CLVLXEK 387. — *Morrison Hotel*, Elektra 497. — *Absolutely Live*, Vogue EXS 9002, 2 x 30 cm. — *L.A. Woman*, Elektra K 42 090. — 13, Elektra 42 062. — *Others Voices*, Elektra 42 104. L'ambiance du groupe américain Doors est l'une des plus fascinantes de la pop-music ; les textes surréalistes de Jim Morrison et la musique de Ray Manzarek se fondaient en une atmosphère étrange et violente à la fois. A la mort de Jim Morrison, les Doors ont poursuivi cette voie sans décevoir.
- FAMILY** : *Family Entertainment*, Reprise CRV 8114. — *A song for me*, Reprise SRV 6115. — *Anyway*, Reprise SRV 6120. — *Fearless*, Reprise KS 4003. — *Bandstand*, Reprise K 54 006. La voix surprenante de Roger Chapman.
- GRAND FUNK** : *On Time*, Capitol ST 307. — *Grand Funk*, Capitol SKAO 406. — *Live Album*, Capitol SWBB 633, 2 x 30 cm. — *Survival*, Capitol SW 764. — *We're an American band*, Capitol 11207. Le groupe de hard-rock le plus commercial des États-Unis.
- RICHIE HAVENS** : *Richard P. Havens. 1963*, Verve TS 3047/2, 2 x 30 cm. — *Mixed bag*, Verve FVS 9522 B. — *Something else again*, Polydor FVS 9526. — *Stonehenge*, Polydor FVS 9523. — Reprise de grands succès de la pop-music, Polydor 26 59015. Richie Havens est l'un des rares artistes noirs qui produise vraiment de la pop-music. Il maintient un rythme extraordinaire avec sa simple guitare sèche.
- HUMBLE PIE** : *As safe as yesterday is*, Immediate IMPS 025. — *Town and country*, Immediate IMPS 027. — *Performance rockin' the Fillmore*, A & M SP 3508. — *Smokin*, A & M AMPS 64 342. Groupe de hard-rock, Humble Pie est avant tout un groupe de scène à l'impact certain et au punch professionnel.
- JETHRO TULL** : *This way*, Island ILPS 9085. — *Stand up*, Island ILPS 9109. — *Benefit*, Island 6339 009. — *Aqualung*, Island ILPS 9145. — *Thick as a brick*, Chrysalis CHR 1003. — *A Passion Play*, CHR 1040. Un son très particulier dû à la flûte de Ian Anderson, l'âme du groupe.
- LED ZEPPELIN** : *Good Times*, *Bad Times*, Atlantic SD 82 816. — *II*, Atlantic 40 037. — *III*, Atlantic 940 051. — *IV*, Atlantic 50 008. — *Houses of the Holy*, Atlantic ATL 50 014. Le plus grand groupe de hard-rock. Capable de la plus grande violence, Led Zeppelin ne s'en satisfait pas et construit une musique riche, parfois très élaborée, reposant sur la voix de Robert Plant et la guitare de Jimmy Page.
- VAN MORRISON** : *Astral Weeks*, MIDI MID 26 004. — *Moondance*, Warner Bros SLPW 1570. — *His band and the street choir*, Warner Bros WS 1884. — *Saint Dominic's prelude*, WEA Filipacchi 46 172. — *Hard nose the highway warner*, WEA 46 242. — *It's too late to stop now*, Warner Bros 86 007. Après avoir quitté les Them, Van Morrison poursuit une carrière solitaire, produisant des disques aux arrangements magnifiques. Un grand poète du quotidien.
- MOUNTAIN** : *Nantucket sleighride*, Island 639 6001. — *Flowers of Evil*, Island 6427 007. — *Best of*, Columbia HC 32079. La puissante personnalité de Leslie West a conduit ce groupe au sommet du hard-rock.
- LEON RUSSELL** : *And the Selter People*, Shelter SW 8903. — *Carney*, Philips 6369 110. — *Leon Live*, Philips 6641 139. Chef d'orchestre, pianiste, guitariste, chanteur, Leon Russell est une superstar, présent dans bon nombre d'enregistrements.

- SANTANA** : *Santana*, CBS S 7 63 815. — *Abraxas*, CBS S 64 087. — *The Third Album*, CBS S 64 390. — *Caravanserail*, CBS S 65 299. — *Welcome*, CBS S 69040. Le meilleur représentant de l'exotico-rock qui utilise une section très importante de rythmes afro-cubains.
- SLY AND THE FAMILY STONE** : Epic BN 8 26 371. — *Stand*, Epic BN 26 456. — *Greatest Hits*, Epic BN 26 284. — *Fresh*, CBS KE 32 134. Meilleur groupe de soul-music, cette famille noire allie rythm' and blues et recherches proches du jazz.
- ROD STEWART** : *Album*, Mercury 134 250. — *Gasoline alley*, Vertigo 6360 500. — *Every picture tells a story*, Mercury 6398 002. — *Never a dull moment*, Mercury 6498 153. L'un des grands chanteurs de la pop-music. Il fit partie du groupe Faces et du Jeff Beck Group.
- TASTE** : Polydor 658 141. — *On the Boards*, Polydor 658 093. Ce groupe irlandais de blues mettait en relief un grand guitariste, Rory Gallagher, qui produisit seul : Polydor 2383 044. — *Blueprint*, Polydor 2442 106. — *Tattoo*, Polydor 2442 122.
- TEN YEARS AFTER** : TYA, Deram 140 002. — *Undead*, Deram 140 003. — *Stonedhenge*, Deram 140 005. — *SSSSH*, Deram SML 1078. — *Cricklewood green*, Deram SML 1065. — *Watt*, Deram SML 1078. — *A space in a time*, Chrysalis CHR 1001. Ce groupe de rock-blues permet l'expression du guitariste virtuose Alvin Lee. Avec Mylon LeFevre, ce dernier produit *On the road to freedom*, Chrysalis CHR 1054.
- Ike and Tina TURNER** : *Goodbye so long*, BYG 529 006. — *Show*, Warner Bros CLPW 1539. — *So Fine*, London SHU 8370. — *Come together*, Liberty LST 7637. — *The Hunter*, Pathé-Marcconi CO 62 91 260. — *Workin' together*, Liberty LST 7650. — *Live in Paris*, Liberty LBS 83 468/9, 2 x 30 cm. — *Nuff said*, United Artists UAS 29256. — *Blues roots*, UAS 29362. — *Bad Dreams*, UA LA 087 F. Un des meilleurs shows américains.
- JOHNNY WINTER** : *I'm yours and I'm hers*, CBS 63 619. — *The Johnny Winter Story*, GRT 500 002. — *Second Winter*, CBS S 66 231 2 x 30 cm. — *Live*, CBS S 64 289. — *Still alive and well*, CBS S 65 484. — *Saints and Sinners*, CBS S 65 842. La guitare la plus bluesy. Johnny Winter reste toujours fidèle à la tradition du blues alors que son frère Edgar, à la voix surprenante, recherche souvent du côté du jazz.
- EDGAR WINTER** : *Entrance*, Epic BN 26 503. — *Edgar Winter's White Trash*, Epic EPC 67 244.
- STEVIE WONDER** : Tamla Motown SFTM 340 548. — *Where I'm Coming from*, Tamla Motown CO 62 92 429. — *Music of my mind*, Tamla T 314 L. — *Talking Book*, Tamla 2C 064 93830. — *Innervision*, Tamla T 326 L. Un des grands créateurs de nouvelles sonorités (moog notamment).

B) *Pop et folk-rock*. — Deux courants divisent assez nettement cette branche. Le premier, le country-rock, repose sur la guitare électrique simple, sans additifs électroniques, et sur la voix, très carrée, qui place le texte sans surprise sur une mélodie coulante et rythmée. Le second courant préfère souvent les guitares sèches et les arrangements vocaux. Les deux groupes suivants illustrent parfaitement cette nuance à l'intérieur d'un style qui se reconnaît à la jonction des deux influences américaines de base : le folk et le rock.

- CREDENCE CLEARWATER REVIVAL** : *Green River*, America 30 AM 6047. — *Bayou Country*, Fantasy 8387. — *Willy and the Poorboys*, America 30 AM 6046. — *Cosmo's Factory*, Ame-

- rica 30 AM 6043. — *Pendulum*, AM 6042. — *Mardi-Gras*, Fantasy 6036.
- CROSBY, STILLS, NASH AND YOUNG : *The Best of Buffalo Springfield*, ATCO 503 051. — *Crosby, Stills and Nash*, Atlantic SD 8229. — *Déjà vu*, Atlantic SD 7200. — *4 way street*, Atlantic SD 2909/2. — *Celebration Copp*, Atlantic 40 273.
- David CROSBY : *If I could only remember my name*, Atlantic 840 003.
- Stephen STILLS : Atlantic 940 058. — 2, Atlantic SD 7206. — *Manassas*, Atlantic 60021, 2 x 30 cm.
- Graham NASH : *Songs for beginners*, Atlantic 940 079.
- Neil YOUNG : Reprise 44 059. — *After the gold rush*, Reprise RS 6383. — *Harvest*, Reprise 54005. — *Journey to the past*, Reprise 2XS 6480. — *Times Fades Away*, Reprise 31 632.

C) Pop et jazz.

- BLOOD SWEAT AND TEARS : *Child is father to the man*, CBS S 8 63 296. — 2, CBS S 7 63 504. — 3, CBS S 64 024. — 4, CBS S 64 355. — *New Blood*, CBS KC 31 780. La musique peut-être la plus artificielle de la pop-music, la plus élaborée dans l'arrangement aboutissant soit à des œuvres glacées, soit à des moments de perfection exceptionnels.
- Gary BURTON : *Throb*, Atlantic 921 008. — *Good Vibes*, Atlantic SD 1560. — *Gary Burton and Keith Jarrett*, Atlantic SD 1577. Un vibraphone unique dans la musique contemporaine.
- CHICAGO : *The Chicago Transit Authority*, CBS S 66 221, 2 x 30 cm. — *Chicago*, CBS S 66 233, 2 x 30 cm. — *III*, CBS S 66 260, 2 x 30 cm. — *Live at Carnegie Hall*, CBS C 30 869, 4 x 30 cm. — *V*, CBS S 69 918. — *VI*, CBS KC 32 400. La rencontre des euvres et de la guitare pop : une musique puissante un peu rude.
- COLOSSEUM : Fontana STL 5510. — *Valentyn Suite*, Vertigo VO 1. Le meilleur groupe anglais de jazz-rock grâce au saxophone de Dick Heckstall-Smith.
- Larry CORYELL : *Count's rock band*, Vortex 2009. — *Lady Coryell*, Vanguard Apostolic VSD 6509. — *Coryell*, Vanguard 519 026. — *Spaces*, Vanguard 519 031 (avec John McLaughlin). — *Berafoot boy*, Philips 6369 407. — *Offering*, Vanguard 519 054. Avec John McLaughlin, il fut le pont entre le rock et le jazz, élaborant un free-rock qui gagnera un public de plus en plus large. Ces deux guitaristes exceptionnels ont joué avec les plus grands du jazz comme de la musique pop.
- John McLAUGHLIN : *Extrapolation*, Marmalade 608 007. — *John McLaughlin*, Polydor, 2310 018. — *Devotion*, Douglas 500 011. — *My goal's beyond*, Douglas 500 017. — *The Inner Mounting Flame*, Columbia US KC 31 067.
- Miles DAVIS : *In a silent Way*, CBS S 63 630. — *Bitches Brew*, CBS S 66 236, 2 x 30 cm. — *At Fillmore*, CBS S 66 257, 2 x 30 cm. — *Jack Johnson*, CBS 30 455. — *Live Evil*, CBS G 30 954, 2 x 30 cm. — *On the Corner*, CBS 31 906. Sans cesse à l'avant-garde de la musique américaine, Miles Davis n'a pas rejeté a priori la pop-music ; les rencontres qu'il a avec elle sont en tous points passionnantes, unions de l'intelligence et de la sensibilité.
- THE FLOCK : CBS S 7 63 733. Jerry Goodman est un virtuose du violon et les musiciens de Flock d'anciens jazzmen.

2. TRANSITIONS.

A) *East-Coast*. — La désignation d'un ensemble de groupes sous le terme East-Coast est en fait plus une opposition à la West-Coast qu'une délimitation géographique précise. Il s'agit des formations produites dans les grandes villes du Nord-Est américain, qui son

apparues pendant cette période et ont clamé plus fort que toutes les autres leur révolte et leur angoisse.

THE FROST : *Rock and roll music*, Vanguard 519 023. — *Through the eyes of Love*, Vanguard 519 035. Un rock commercial mais efficace.

MOTOR CITY FIVE (MC5) : *Kick out the jams*, Vogue CLVLXEX 351. — *Back in the USA*, Atlantic 940 019. — *High Time*, Atlantic 40 223. Ce groupe de Detroit atteint vite une réputation de révolutionnaire en appelant à l'émeute. Sa musique est à l'image de son message, violente et démesurée.

STEPPENWOLF : *At your birthday party*, Stateside 90048. — *Early Steppenwolf*, EMI C 062 90 225. — *Steppenwolf*, Dunhill DS 50029A. — *The Second*, Stateside SSX 340 840. — *Monster*, Dunhill DS 50066. — *Live*, Dunhill DSD 50075, 2 x 30 cm. — *Steppenwolf 7*, ABC/Dunhill DSX 50090. — *Gold. Their Great Hits*, Dunhill DSX 50099. — *For Ladies Only*, Dunhill DSX 50 100. — *Rest in peace*, Pathé CO 64 93521. Le constat le plus dur sur l'Amérique actuelle. John Kay, la voix hurlante du groupe, continuera seul à la séparation de celui-ci, en 1972 : *Forgotten songs and unsung heroes*, Dunhill DSX 50120. — *My Sportin' Life*, ABC/Dunhill DSX 50117.

THE STOOGES : *Fun House*, Elektra 74071. **IGGY AND THE STOOGES** : *Raw Power*, CBS S 65586. Egalement de Detroit, ce groupe est le plus agressif des groupes de la East-Coast, principalement grâce à son chanteur Iggy Pop.

VANILLA FUDGE : *Spectral Pop*, ATCO 5009. — *Renaissance*, ATCO SD 33 244. — *Near the beginning*, ATCO SD 33 278. Quatre musiciens de New York, exceptionnellement doués, donnent à la musique psychédélique une dimension supplémentaire grâce à une section rythmique puissante et aux inventions de l'organiste Mark Stein.

VELVET UNDERGROUND : *Loaded*, Cotillon SD 9034. Dans l'*underground* new-yorkais, le Velvet Underground tient une place légendaire autour du cinéaste Andy Warhol et d'une culture basée sur l'étrange, la drogue et les perversions sexuelles. A la dispersion de cette formation, Lou Reed continuera seul, persévérant dans son personnage décadent dont il fut le précurseur. *Lou Reed*, RCA 4701. — *Transformer*, RCA LSP 4307. — *Berlin*, RCA APLI 0207. — *And Velvet Underground*, Pride 231 5246. — *Rock 'n' roll animal*, RCA APL 104/72.

B) *Jimi Hendrix*. — Sa personnalité et la variété de sa recherche mettent Jimi Hendrix au-delà des modes et des courants étroits. Il a marqué la pop-music fondamentalement et est sans contestation l'un des plus grands.

Jimi Hendrix Experience, Entertainment International SLDEI 782. — *The Cry of Love*, Barclay 080433 U. — *Rainbow bridge*, Reprise 54 004. — *Ile of Wight*, Polydor 2302 016. — *Fox Lady*, Yarneta 820 143. — *Greatest Hits*, Barclay 921 020. — *Band of Gypsies*, Barclay 920 221. — *Electric Ladyland*, Barclay 921 060/1, 2 x 30 cm. — *Live*, Pathé-Marconi CO 6291630/1, 2 x 30 cm. — *Are you experienced?*, *Axis* : *Bold as Love*, *Electric Ladyland*, Barclay 820 167, coffret 4 x 30 cm. Mort prématurément, Jimi Hendrix a laissé beaucoup de bandes magnétiques d'essai ou d'enregistrements de mauvaise qualité technique qui sortent parfois dans le commerce. Devant l'absence de mention sur les pochettes, il est conseillé à l'acheteur de se renseigner sur l'enregistrement qu'il convoite. Cette remarque est valable pour la plupart des grands groupes qui ont tous suscité des disques pirates, parfois intéressants, souvent rayés.

3. POP-MUSIC PROSPECTIVE.

Au-delà des courants de formation dont elle conserve parfois les structures, la pop-music de recherche est axée sur le travail de la matière sonore. Deux techniques se relaient, l'utilisation des sons caractéristiques d'un climat sonore particulier (bruits de foule, de ville...) et la création de sonorités souvent électroacoustiques propres à traduire les intentions du groupe.

AMON DUUL II : *Phallus Dei*, Liberty 83 279. — *Yefi*, Liberty 83 859. — *Tanz der Lemminge*, Liberty 83 479/74 X, 2 x 30 cm. — *Carnival in Babylon*, UAS 29 327. — *Wolf City*, UAS 29 406. — *Vive la Trance*, UAS 29 504. La plus intéressante expérience de la pop-music allemande, très originale et prenante.

CAPTAIN BEEFHEART AND HIS MAGIC BAND : *Trout mask replica*, Straight STS 1053, 2 x 30 cm. — *Lick my decals off, Baby*, Pathé 2C 062 92 092. — *The Spotlight Kid*, Reprise 44 162. — *Clear Spot*, Reprise MS 2115. Le Captain Beefheart est l'un des personnages les plus pittoresques de la pop-music. Si sa musique n'est pas prospective, le mythe qui l'environne lui enlève toute possibilité de conformisme.

CARAVAN : *If I could do it all over again, I'd do it all over you*, Motors 44 002. — *Caravan*, MGM 2353 058. — *In the land of the grey and pink*, Motors 44007. — *Waterloo Lily*, Vogue KV 6001. Une musique anglaise très recherchée et raffinée.

HAWKWIND : UAS 83348. — *In Search of Space*, UAS 29202. — *Dorémí-Fasol-Lasido*, UAG 29364. — *Live*, UAS. Un spectacle total avec danses et light-show. La progressive-pop la plus voisine du hard-rock.

KING CRIMSON : *In the court of the Crimson King*, Island ILPS 9111. — *In the Wake of Poseidon*, Philips 6406 001. — *Lizard*, Island 6405 012. — *Islands*, Island 6396 019. — *Lark's Tongue in Aspic*, Island ILPS 9230. Une musique subtile et envoûtante, qui se développe en nappes.

MAGMA : *Magma*, Philips 6 311 022/3, 2 x 30 cm. — *Magma 2*, Philips 6397 031. — *Mekanik Destruktiv Kommando*, A&M SP 4397. Le plus important des groupes français, de par la qualité des musiciens et la recherche qu'il entreprend allant jusqu'à la création d'un nouveau langage (Kobala).

THE MOTHERS OF INVENTION : *We're only in it for the money*, Verve 710 012. — *Absolutely Free*, Verve 710 006. — *Freak Out*, Verve 710 003. — *Uncle Meat*, Bizarre CRV 2009, 2 x 30 cm. — *Burnt Weeny Sandwich*, Reprise 6116. — *Weasels Ripped my Flesh*, Vogue MS 2028. — *Mother's Day*, MGM Records 2626 002, 2 x 30 cm. — *The Worst of*, MGM 2353 026. — *Fillmore East June 1971*, Reprise 44150. — *200 Motels*, UAS 29218/9, 2 x 30 cm. — *Just another Band from L.A.*, Reprise 2075. Ce groupe est un peu la conscience de la pop-music : il en dénonce les travers, la tourne en dérision, refuse de prendre quoi que ce soit au sérieux, tout en regroupant de remarquables musiciens. Son leader Frank Zappa est un virtuose de la pédale wha-wha et de la bande magnétique. Il a produit également : *Hot Rats*, Vogue SRV 6108. — *Chunga's Revenge*, Bizarre 2030. — *Waka/Jawaka*, Reprise 44 203. — *The Grand Wazoo*, Reprise 2093. — *Over Nite Sensation*, Discreet 41 000. Zappa est le véritable sociologue de la pop-music. Jean-Luc Ponty, le violoniste français, a souvent joué avec les Mothers of Invention.

NICE : *The thoughts of Emerlist Daffack*, Immediate SIMX 340 680. — *Ars longa, Vita Brevis*, Immediate 2C 062 90 006. — *Nice*, Immediate IMPS 026. — *Best of*, Immediate CO 48 90 674. — *Five Bridges*, Philips 6459 001. — *Elegy*, Philips 6 324 001.

- Emerson, grâce à ce groupe, put discipliner son jeu et sélectionner les traits de sa vaste culture qu'il voulait développer. Bien que limité par rapport à ELP, Nice propose un climat d'improvisation très accrocheur et une rythmique puissante, mais sans invention.
- EMERSON, LAKE AND PALMER** : *Island* 6339 026. — *Tarkus, Island* 6396 005. — *Pictures at an Exhibition, Island* 6396 011. — *Tellus, Island* 6396 018. — *Brain Salad Surgery, Mantecore* K 53 501. Une musique unique, mêlant des traits classiques, contemporains ou l'électronique et les cordes se fondent en un ensemble varié et inspiré. Un peu trop d'intelligence parfois.
- PINK FLOYD** : *Piper at the Gates of Dawn, Columbia* STCX 340 568. — *A Saucerful of Secrets, Columbia* STCX 340 770. — *More, EMI* Columbia SCX 6346. — *Ummagumma, Harvest* SHDW 1/2, 2 x 30 cm. — *The Best of, EMI* 04 299. — *Atom Heart Mother, Harvest* SHLV 781. — *Relics, EMI* Starline SRS 5071. — *Meddle, Harvest* 832. — *Obscured by Clouds, Harvest* 4020. — *Dark Side of the Moon, Harvest* 064 05249. Le plus grand groupe de pop-music prospective. Malgré une production irrégulière, ses recherches font date. Pour sa musique fut employé l'adjectif « planant », qui correspond bien à un climat ésotérique et calme que contribue à créer chaque instrument merveilleusement fondu dans l'ensemble. — *The Wall, EMI* 2C 16863410/11.
- THE SOFT MACHINE** : *Hope for Happiness, Yameta* 920 082. — *Third, Barclay* 920 224/5, 2 x 30 cm. — *Fourth, Barclay* 80439. — *Six Album, CBS* S 68 214. — *Seven, CBS* 565799. — *Second, Barclay* 920082. — *Fifth, Barclay* 920394. La plus originale couleur sonore de toute la pop-music, au confluent du free-jazz et du rock. A partir de ce groupe, plusieurs furent à leur tour fondés : **KEVIN AYERS** : *Joy of a toy, Harvest* SHVL 763. — *Shooting at the moon, Harvest* 4005. — *Whatever she brings wesing, Harvest* SHVL 800. — *Bananamour, Harvest* SHVL 807. De son côté, Robert Wyatt, le batteur, créa **MATCHING MOLE** : *CBS* 64 850. — *Little red record, CBS* 65 260. Tandis que David ALLEN et Gong produisaient *Banana Moon, BYG* 529 345. — *Magick Brother Gong, BYG/Actuel* 529 305. — *Camembert Electrique, BYG* 529 353.
- SPOOKY TOOTH** : *Island* 9080. — *Spooky Two, Island* ILPS 9098. — *Witness, Island* 6499 786. Avec Pierre HENRY : *Ceremony, Phillips* 849 512. La musique de Spooky Tooth repose sur deux orgues et deux voix, qui ont parfois du mal à trouver une cohésion suffisante.
- YES** : *Atlantic* 921 023. — *The Yes Album, 940 067*. — *Close to the Edge, Atlantic* 50 012. — *Tales from the topographic Oceans, Atlantic* 80001. — *Fragile, Atlantic/WEA* 2401019. Un grand groupe anglais à la puissance majestueuse.

v. — GÉNÉRATION 2 (1972-1974)

- SLADE** : *Play it loud, Polydor* 2480 073. — *Slade Alive, Polydor* 2480 094. — *Sladest, Polydor* 2442 119. — *Old New Borrowed and Blue, Polydor* 2442 123. Un succès international. Mais un hard-rock vulgaire et dénué de toute invention.
- T. REX** : *Prophets, seers and sages the angels of the ages, Stateside* 2C 062 90 017. — *A Beard of Stars, Regal* Zonophone SLRZ 1013. — *Electric Warrior, CBS* 64 287. — *The Slider, CBS* Rex 65 206. Après avoir formé un duo de rock underground sous le nom de Tyrannosaurus Rex, Marc Bolan le transforma en T. Rex en 1970 et s'orienta vers un rock plus commercial. Avec Rod Stewart et Elton Jones, il est l'un des « nouveaux » grands chanteurs de la pop-music anglaise.

- David Bowie : *Space Oddity*, RCA LSP 4813. — *The Man who sold the World*, RCA LSP 4816. — *Hunky Dory*, RCA SF 8244. — *Ziggy Stardust*, RCA LSP 4702. — *Aladdin Sane*, RCA RS 1001. — *Pin Ups*, RCA RS 1003. Le personnage qui marque cette période. En proposant un rock décadent, sophistiqué, jouant sur la bisexualité, David Bowie est devenu le plus fascinant des chanteurs maquillés. — *Stage*, RCA PL 02913.
- Alice Cooper : *Easy Action*, Straight WS 1845. — *Pretties for you*, Straight STS 1051. — *Love it to Death*, Straight 064 92 643. — *Killer*, Warner Bros 58 005. — *School's out*, Warner Bros 58007. — *Billton Dollar Babies*, Warner Bros 58013. — *Muscle of Love*, Warner Bros 58 018. Alice Cooper fut le premier à revenir aux États-Unis à une conception visuelle du show de music-pop, basée presque exclusivement sur le spectacle : boas, potence, poignards...
- NEW YORK DOLLS : Mercury 1675. Un 'des nombreux groupes « décadents » qui ont suivi les traces de David Bowie et d'Alice Cooper.
- ROXY MUSIC : *For your pleasure*, Island ILPS 9232. — *Standed*, Island 6499 742. Très visuel, Roxy Music est dominé par Eno, énigmatique musicien de synthetizer, et par Brian Ferry, issu de la tradition classique du rock, qui produit également : *These Foolish Things*, Island 6499 679.
- GENESIS : *Footrot*, Charisma 6396 302. — *Live*, Charisma 6369 304. — *Selling England by The Pound*, Phonogram 6499781. Un nouveau grand groupe anglais qui propose une musique subtile ou fantastique, voisine d'un climat de science-fiction.
- Elton JONES : DJM DJLPS 496. — *Tumbleweed Connection*, DJM DJLPS 410. — *17-11-70*, DJM DJLPS 414. — *Madman across the Water*, DJM DJMPH 420. — *Honky Chateau*, DJM CBS 423. — *Don't shoot me I'm only the piano player*, DJM DJLPH 427. — *Goodbye Yellow Brick Road*, DJM DJLPD 1001 2 T. Un poète délicat et un pianiste sensible. — *A single man*, Rocket 9103500.

VI. — DIVERS

- Hair* : La première comédie musicale de la pop-music. Une large contribution à la diffusion de la mode pop : vêtements, coiffure, langage... Version américaine : Original Cast RCA LSO 1150. Version anglaise : Polydor 658 118. Version française : Philips 844 987 BY.
- Jesus Christ Superstar*, Decca Mca 410 001. La seconde comédie musicale annonçait déjà les limites du genre.
- Monterey International Pop Festival. The Jimi Hendrix Experience / Otis Redding*, Atlantic 940 056. Quelques extraits du grand festival de juin 1967.
- Woodstock*, Cotillon SD 3500, 3 x 30 cm. — *Woodstock two*, Cotillon 840 004/5, 2 x 30 cm. Le plus grand festival de pop-music. Pendant l'été 1969, il a rassemblé 500 000 personnes et les plus grands groupes : Joan BAEZ, Crosby, Stills, Nash and Young, Country Joe, Jefferson Airplane, Joe Cocker, Mountain, Santana, Ten Years After, Sly and the Family Stone, The Who...
- The Concert for Bangla Desh*, Apple STCX 3385, 3 x 30 cm. A l'initiative de George Harrison, eut lieu, le 1^{er} août 1971, un concert qui réunissait tous les grands de la pop-music : Bob Dylan, Ringo Starr, Leon Russell, Ravi Shankar... La recette fut versée au fonds de soutien au Bangla-Desh.
- De nombreux films ont utilisés la musique pop pour leur bande-son. Le plus célèbre fut *More* (voir Pink Floyd). On peut également citer *Zabriskie Point*, MGM 2 315 002 (avec Pink Floyd, Grateful Dead, Young Bloods...), et *Easy Rider*, Dunhill DSX 50 063 (avec Steppenwolf, Jimi Hendrix, The Byrds...).

VII. — DISPERSION (1974-1977)

LA POP-MUSIC ALLEMANDE :

- Tangerine DREAM : *Phaedra*, Virgin 840 030. — *Rubycon*, Virgin 940 505. — *Ricochet*, Virgin 940 517. — *Stratosfear*, Virgin 940 533. — *Sorcerer*, MCA 414 012.
 Klaus SCHULZE : *Cyborg*, Ohr CLE 33001. — *Picture Music*, CLE 33007. — *Black Dance*, Virgin 804 045. — *Timewind*, Virgin 840 094. — *Moondawn*, Isadora 9001. — *Mirage*, Island 98870.
 KRAFTWERK : *Radio-activity*, Capitol 2C 066 82087.
 CAN : *Landed*, Virgin 2041. — *Flow Motion*, Virgin 2071.

HEAVY METAL :

- BLUE OYSTER CULT : *Secret Treaties*, Columbia KC 32858. — *On your feet or on your knees*, Columbia PG 33371. — *Agents of fortune*, Columbia PC 34164. — *Mirrors*, CBS 86087.
 Lynyrd SKYNYRD : *Second Helping*, Sound of the South 410020. — *Nuthin' Fancy*, MCA 414 002. — *Gimme back my bullets*, MCA 2170.
 AEROSMITH : *Rocks*, Columbia PC 34165.
 TELEVISION : *Marquee Moon*, Elektra 52046.

PUNK :

- SEX PISTOLS : *God save the Queen*, 45 t. EA 640106.
 RAMONES : *Ramones*, Philips 9103 252. — *Leave Home*, Sire SA 7528.
 DAMNED : *Damned, Damned, Damned*, Stiff I.

ET TOUJOURS :

- PINK FLOYD : *Wish you were here*, Pathé Harvest 2C 068 96918. — *Animals*, Pathé Harvest 2C 068 98434.
 THE ROLLING STONES : *It's only rock'n'roll*, Rolling Stones Records COC 79101. — *Black and Blue*, Rolling Stones Records COC 59 106.
 GENESIS : *The lamb lies down on Broadway*, Charisma 6641 226. — *A trick of the tail*, CAS 6369 974. — *Wind & Wuthering*, Charisma 9103 114. — Peter GABRIEL sans GENESIS : *Charisma*, 9103 115.
 David BOWIE : *Diamond Dogs*, RCA CPL 1 0576. — *Young Americans*, RCA APL 1 0998. — *Low*, RCA APLA 2030.
 MAHAVISHNU ORCHESTRA : *Apocalypse*, Columbia KC 32957. — *Visions of the Emerald Beyond*, CBS 69108. — *Inner Worlds*, CBS 69216.

DE PLUS :

- VAN DER GRAAF GENERATOR : *Godbluff*, Charisma 9103 105. — *Still Life*, Charisma 9103 109. — *World Record*, Charisma 9103 111.
 Robert WYATT : *Rock Bottom*, Virgin 840 043.
 Dr. FEELGOOD : *Down by the Jetty*, United Artists UAS 29727. — *Stupidity*, United Artists 29990.
 QUEEN : *Sheer heart attack*, Pathé 2C 066 96025. — *A day at the races*, Pathé 2C 068 98485.
 RORY GALLAGHER : *Irish tour 74*, Polydor 2668014. — *Calling card*, Chrysalis 1124. — *Jinx*, Chrysalis CHR 1359.
 Bruce SPRINGSTEEN : *Born to run*, CBS 80959. — *River*, CBS 88510.
 Ted NUGENT : *Ted Nugent*, Epic X 698. — *Free for all*, Epic EPC 81397. — *Cat scratch fever*, Epic EPC 82010.
 Bob MARLEY and THE WAILERS : *Natty dread*, Island 9281. — *Live*, Island 9376. — *Rastaman Vibration*, Island 9383. — *Exodus*, Island 9123021.
 Emmylou HARRIS : *Elite Hotel*, Warner MS 2236. — *Luxury Liner*, Warner 56334. — *Best of*, WEA 56570.
 Stevie WONDER : *Songs in the key of life*, Tamla Motown 16897900/901.

VIII. — SITUATION (1978-1982)

NEW WAVE & COLD WAVE :

- THE CURE : *1015 Saturday night*, Polydor 2383539.
 BLONDIE : *Plastic letters*, Chrysalis 6307617. — *Autoamerican*, Chrysalis CDL 1290. — *The Hunter*, CDL 1384.
 XTC : *White music*, Virgin 2933741. — *Black sea*, Virgin 2028836.
 JOE JACKSON : *I'm the man*, AMLH 64794. — *Jumpin'live*, AMLH 68530.
 ELVIS COSTELLO : *My aim is true*, Stiff 940564. — *Almost Blue*, F. Beat 204508. — *Taking liberties*, CBS 36839.
 PATTI SMITH : *Easter*, Arista 2C 06860561. — *Wave*, 2C 07062516.
 MINK DEVILLE : *Le chat bleu*, Pathé 2C 07086086. — *Return to Magenta*, Capitol 85461. — *Coup de grâce*, Atlantic ATLK 50833.
 NINA HAGEN : *Nina Hagen Band*, CBS 83136. — *Unbehagen*, CBS 84159.
 CABARET VOLTAIRE : *The voice of America*, Rough Trade Barclay 200185.
 THE RESIDENTS : *Commercial Album*, Celluloid CEL 26559.
 PÈRE UBU : *Dub housing*, Chrysalis 6307646.
 TUKEDOMON : *Half mute*, Celluloid CEL 26558. — *Desire*, CEL 6582.
 TALKING HEADS : *Fear of music*, Sire 2C 07063108. — *Remain in light*, Sire 6095. — *The name of is band is T. H.*, Sire 2SR 3590.

DE PLUS :

- THE ROLLING STONES : *Still Life*, Rolling Stones 2C 07064804.
 BOB DYLAN : *Slow train coming*, CBS 86095. — *Shot of love*, CBS 85178.
 FRANK ZAPPA : *Sheik Yerbouti*, CBS 88339. — *Joe's garage*, CBS 86101 et 88475. — *Shut up'n play yer guitar*, CBS 66368.
 BRIAN ENO : *Another green world*, Polydor 2302069. — *Before and after science*, Polydor 2310547. — *Music for films*, P 2310623.
 THE EAGLES : *Hotel California*, Asylum 53051. — *Live*, AS 62032.
 SUPERTRAMP : *Breakfast in America*, AML 64747. — *Paris*, AMLM 66702.
 PAT BENATAR : *In the heat of the night*, Chrysalis RCA 1236.
 DIRE STRAITS : *Vertigo* 6360162. — *Communique*, Vertigo 9102031.
 FLEETWOOD MAC : *Rumours*, Warner 56344. — *Live*, Warner 66097.
 ORCHESTRAL MANŒUVRES : *In the dark*, Polydor 2473800.
 LINDA RONSTADT : *Simple dreams*, Asylum 6E 104. — *Made love*, AS 52210.
 EARTH, WIND & FIRE : *Raise*, CBS 85272. — *I am*, CBS 86084.
 WEATHER REPORT : *Heavy weather*, CBS 81775. — *S. J.*, CBS CB 252.
 VAN HALEN : WEA 56470 A. — *Diver down*, Warner 57003.
 IAN DURY : *New boots and panties*, Stiff Vogue 940561.
 AC/DC : *Powerage*, Atlantic 50483. — *Back in black*, ATL 50735.
 THE BEE GEES : *Saturday Night Fever*, RSO Polydor 2658123.
 DONNA SUMMER : *The Wanderer*, Geffen WEA 99124.
 GRACE JONES : *Nightclubbing*, Island Phonogram 63167.
 POLICE : *Outlandos d'amour*, A&M 68502. — *Reggatta de blanc*, AM 64831.
 STRAY CATS : Arista 203295. — *Gonna ball*, Arista AE 260.

FRANÇAIS :

- JACQUES HIGELIN : *Alertez les bébés*, Pathé 2C 068143 Y1. — *Champagne... Caviar*, Pathé 2C 26614843/4.

TÉLÉPHONE : Pathé 2C 06614506. — *Crache ton venin*, 2C 07014737.
— *Au cœur de la nuit*, 2C 07072279. — *Dure limite*, Virgin 201915.
STARSHOOTER : Pathé 2C 06614588. — *Chez les autres*, 2C 07072104.
BIJOU : *OK Carole*, Philips 9101272. — *Bijou bop*, Philips 6313275.
LITTLE BOB STORY : *Live*, RCA RC 250. — *Vacant heart*,
RCA PL 37599.
MARQUIS DE SADE : *Rue de Siam*, Pathé 2C 07072302.
Edith NYLON : CBS 83708. — *Echo Bravo*, Chiswick A 180169.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- ALDRIDGE (A.), *Les Beatles. Livre-show des chansons illustrées*, Paris, Albin Michel (2 vol.), 1969, 1971.
- BAS-RABERIN (Ph.), *Les Rolling Stones*, Paris, Albin Michel-Rock et Folk, 1972.
- BAS-RABERIN (Ph.), *Le blues moderne. 1945-1973*, Paris, Albin Michel-Rock et Folk, 1973.
- BERENDT (J.-E.), *Le jazz des origines à nos jours*, Paris, Payot, 1963.
- CARLES (Ph.) et COMOLLI (J. L.), *Free-Jazz Black Power*, Paris, Champ Libre, 1971.
- CARTIER (J.-P.) et NASLEDNIKOV (M.), *L'univers des hipptes*, Paris, Fayard, 1970.
- DAUFOUY (Ph.) et SARTON (J.-P.), *Pop-Music/Rock*, Paris, Champ Libre, 1972.
- DAVIES (H.), *Les Beatles. Leur biographie officielle*, Paris. Presses de la Cité-Solar, 1968.
- DISTER (A.), *Les Beatles*, Paris, Albin Michel-Rock et Folk, 1972.
- DISTER (A.), *Le rock anglais*, Paris, Albin Michel-Rock et Folk, 1973.
- FRAISSE (M.-H.), *Protest-song*, Paris, Seghers, 1973.
- GARLAND (Ph.), *Les dieux du soul*, Paris, Buchet-Chastel, 1972.
- LANCELOT (M.), *Je veux regarder Dieu en face*, Paris, Albin Michel, 1968.
- LEDUC (J.-M.), *Pink Floyd*, Paris, Albin Michel-Rock et Folk, 1973.
- LEDUC (J.-M.) et OGOUZ (J.-N.), *La pop-music de A à Z*, Paris, Albin Michel-Rock et Folk (2 vol.), 1973.
- MALSON (L.), *Les maîtres du jazz*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 5^e éd., 1966.
- NEWTON (F.), *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966.
- MORIN (E.), *Journal de Californie*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- HAISNER (A.), *L'aventure pop*, Paris, Robert Laffont, 1973.
- REMOND (A.), *Les chemins de Bob Dylan*, Paris, Edition de l'Epi, 1971.
- VASSAL (J.), *Folksong*, Paris, Albin Michel, 1971.
- Dossier Pop-Music, in *Musique en Jeu*, n° 2, Editions du Seuil, mars 1971.
- Bob Dylan, *Le Nouveau Planète*, n° 21, Denoël-N.M.P.P., avril-mai 1971.
- Cf. l'ensemble de la collection Rock & Folk, Albin Michel, entièrement consacrée à la culture rock.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE PREMIER. — Histoire	7
I. Les origines, 7. — II. Formation (1960-1965), 11. — III. Evolution (1966-1968), 16. — IV. Panorama (1969-1971), 24. — V. Génération 2 (1972-1974), 34. — VI. Dispersion (1974-1977), 36. — VII. Situation (1978-1982), 37.	
CHAPITRE II. — Musique	38
I. Structures musicales, 38. — II. Les instruments de la pop-music, 46.	
CHAPITRE III. — Message	61
I. Le contenu, 61. — II. Le véhicule, 74.	
CHAPITRE IV. — Politique	87
CONCLUSION	107
DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE	109
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE	127

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juin 1984 — N° 28 797

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE
fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 2148 | Microsociologie de la famille
(J. KELLERHALS, P.-Y. TROUTOT
et E. LAZEGA) | 2168 | L'hospitalisation des enfants
(L. ROSSANT) |
| 2149 | Le récit (J.-M. ADAM) | 2169 | Les loisirs en Grèce et à
Rome (J.-M. ANDRÉ) |
| 2150 | Les taux d'intérêt
(F. APTALION et P. PONCET) | 2170 | Les Jacobins (G. MAINTENANT) |
| 2151 | Le mélodrame
(J.-M. THOMASSEAU) | 2171 | Textes politiques français
(S. RIALS) |
| 2152 | Géographie des
télécommunications (H. BAKIS) | 2172 | La musique à Venise
(N. BRIDGMAN) |
| 2153 | La neurolinguistique
(C. BOUTON) | 2173 | Le mobilier urbain
(M. CARMONA) |
| 2154 | Les inégalités sociales
(R. GIROD) | 2174 | Cornelle et la tragédie
politique (G. COUTON) |
| 2155 | La pédagogie expérimentale
(G. MIALARET) | 2175 | Les comptes consolidés
(J. RAFFEGEAU et P. DUFILS) |
| 2156 | Baudelaire et la modernité
poétique (D. RINCÉ) | 2176 | Le soufisme (J. CHEVALIER) |
| 2157 | Les méthodes de prévision
(B. COUTROT et F. DROESBEKE) | 2177 | Les grands acteurs étrangers
contemporains (J. MAZEAU) |
| 2158 | Les troubles du langage chez
l'enfant (P. AIMARD) | 2178 | Les chambres régionales
des comptes (J. RAYNAUD) |
| 2159 | La vente par téléphone
(J.-P. LEHNISCH) | 2179 | La vente (D. XARDEL) |
| 2160 | Les politiques étrangères des
grandes puissances
(C. ZORGBIBE) | 2180 | La fraude fiscale
(J.-C. MARTINEZ) |
| 2161 | Le droit civil (C. ATIAS) | 2181 | La décision (L. SFEZ) |
| 2162 | Le commerce Est-Ouest
(C. LACHAUX) | 2182 | Textes institutifs des
Communautés européennes
(C. PHILIP) |
| 2163 | Les professions libérales
(J. VAGOGNE) | 2183 | Goethe (P.-H. BIDEAU) |
| 2164 | Les marchés à terme
(J. CORDIER) | 2184 | La Guinée (A. LEWIN) |
| 2165 | L'analogie (Ph. SECRETAN) | 2185 | Les marchés mondiaux des
matières premières
(P. CHALMIN) |
| 2166 | La politique industrielle
(P. MAILLET) | 2186 | Les entreprises japonaises
(M. YOSHIMORI) |
| 2167 | L'audit opérationnel
(J. RAFFEGEAU et
D. de MENONVILLE) | 2187 | La négociation (L. BELLENGER) |
| | | 2188 | La kinésithérapie
(F. LE CORRE et G. DINARD) |
| | | 2189 | Géopolitique des minorités
(P. GEORGE) |
| | | 2190 | La paléontologie
(Y. GAYRARD-VALY) |