



HAL
open science

URGENCE ET NIHILISME : L'ÉMERGENCE DU PUNK HARDCORE AMÉRICAIN

Sangheon Lee

► **To cite this version:**

Sangheon Lee. URGENCE ET NIHILISME : L'ÉMERGENCE DU PUNK HARDCORE AMÉRICAIN. Musique, musicologie et arts de la scène. UNIVERSITÉ GUSTAVE EIFFEL, 2022. Français. NNT : . tel-03825984

HAL Id: tel-03825984

<https://shs.hal.science/tel-03825984v1>

Submitted on 23 Oct 2022

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

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

UNIVERSITÉ GUSTAVE EIFFEL

École Doctorale Cultures Et Sociétés

Thèse de Doctorat en Musicologie
(Département Littératures, Savoirs et Arts)

Sangheon LEE

URGENCE ET NIHILISME
L'ÉMERGENCE DU PUNK HARDCORE AMERICAIN

Sous la direction de Martin LALIBERTÉ

Soutenue le 10 juin 2022

Jury composé de :

M. Guillaume DUPETIT, Maître de conférences, Université Gustave Eiffel

M. Martin LALIBERTÉ, Professeur, Université Gustave Eiffel

M. Christophe PIRENNE, Professeur, Université de Liège

Mme. Catherine RUDENT, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle

Mme. Solveig SERRE, Chargée de recherche, CNRS, présidente du jury

Avant-propos

Un avant-propos très autobiographique, comme celui que je commence à présent, peut avoir un effet positif comme négatif. Du côté positif, il s'agirait d'une légitimation de la méthodologie analytique particulière que j'ai appliquée à cette recherche, ainsi que de la position que je prends, peu familière à ce domaine, afin d'envisager le sujet en question de cette thèse : une légitimation fondée sur mes expériences et sur mon vécu, qui me sont propres, assurés, et sincères. Je craindrais par contre, du côté négatif, qu'un avant-propos assez personnel et autobiographique, comme celui-ci, ne réveille chez les lecteurs des idées préconçues, voire des préjugés, relatifs au point de vue unique que j'adopte dans cette thèse. Malgré tout, et sur la recommandation de mon directeur de recherche, qui a suivi de près et estimé solide le développement de ce travail depuis plusieurs années, j'ai finalement eu le courage de prendre la plume pour rédiger cet avant-propos, comme il me le conseillait, en espérant que le côté positif l'emportera, et qu'il pourra même servir à dissiper un préjugé éventuel chez les lecteurs. Car, quel que soit le chercheur ou la chercheuse, son point de vue n'aura pu se former que selon les expériences historiques collectives du cercle social auquel il ou elle appartient et selon ses expériences personnelles, qui sont également conditionnées par celles-là. Par ailleurs, à vrai dire, l'idée que mes lecteurs découvrent que ces diverses expériences qui sont les miennes se sont formées sur une longue période, plusieurs fois plus longue que celle de la rédaction de cette thèse, et se sont formées aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la pratique musicale, comme un *insider* de celle-ci et pas seulement comme un *outsider*, l'idée que le lecteur puisse découvrir que cette réalité se reflète bel et bien tout au long de cette recherche, cette perspective-là m'intriguait !

Jadis les gauchistes de Corée du Sud déclaraient habituellement que leur pays n'était rien de plus qu'une « colonie » des États-Unis. Ce n'était pas seulement l'expression de la réalité politique, diplomatique, économique, entièrement liée, pour ne pas dire « subordonnée », à l'hégémonie américaine depuis la Guerre civile des années 1950, où les Sud-Coréens firent la première rencontre des Américains comme de leurs « sauveurs », au sens littéral, mais cela était aussi l'expression d'une désillusion vis-à-vis de tout ce qui venait d'eux, des valeurs, du mode de vie, des buts personnels et sociaux, de l'éducation, de la culture populaire, c'est-à-dire de tout ce qui domine notre vie quotidienne, car tout cela s'était modelé, et même souvent

obsessionnellement, sur le modèle américain. L'obsession et le complexe d'infériorité quant à la prononciation de l'anglais, ou plutôt de l'américain, et plus encore la crainte phobique de ne pas réussir à obtenir un parfait accent américain, en sont un exemple très emblématique. Je ne crois pas à la vieille rumeur (et ai encore moins connu un tel cas), selon laquelle un certain nombre de parents de la classe moyenne de Corée du Sud feraient subir à leurs enfants une opération de chirurgie qui couperait une fine bande des tissus sous la langue afin de leur permettre de mieux prononcer la consonne /r/, encore plus rétroflexe que chez les Américains ; et pourtant, si cette rumeur se révélait être vraie, je n'en serais pas trop étonné.

Il y a aussi un épisode personnel qui me revient parfois à ce sujet. Après avoir fini mon master en Corée, j'ai rencontré deux Coréens qui avaient fini leurs études, l'un à Paris, donc en France et l'autre à New York, aux États-Unis, afin de mieux pouvoir décider dans quel pays aller poursuivre mes études. Le premier m'a prévenu que vivre en France serait certainement un choc culturel plus important pour un Coréen, tandis que le deuxième m'a dit, d'un ton assez ironique, que je pourrais m'adapter immédiatement à la vie aux États-Unis puisqu'il n'y avait aucune différence, selon elle, entre celle-ci et celle en Corée. Le contexte où valait l'affirmation de Wim Wenders selon laquelle « les Américains ont colonisé notre subconscient » était donc bien dépassé par le contexte de la vie sud-coréenne.

Je suis né la même année que celle de l'émergence du punk rock : les Ramones ont sorti leur premier album, emblématique, aux États-Unis, que l'année où les Sex Pistols ont sorti leur premier single au Royaume-Uni et où les deux fondateurs de Black Flag ont commencé leur première répétition ; par ailleurs, dix jours avant ma naissance, les États-Unis célébraient le 200^e anniversaire de leur indépendance de manière agitée et triomphaliste. Cependant, pour moi, malgré l'écart du temps et de la distance géographique, l'atmosphère sociale qui avait donné naissance au punk rock en Occident n'était pas tout à fait ce genre de chose qu'on ne découvre qu'en s'appuyant sur les livres et la documentation audio/vidéo. Au terme de l'ère de sa croissance économique ultra-rapide et de ses mouvements civiques anti-dictature appelant à la démocratie, la Corée du Sud a dû faire face à une crise économique sans précédent, à la fin des années 1990 ; c'est aussi le moment où le punk rock a émergé dans ce pays. Même si je ne jouais pas, jeune adulte à l'époque, de punk rock, j'étais sur ce même « terrain » où il est né, et j'aurais donc eu les mêmes sentiments que les protagonistes du punk coréen.

J'ai grandi aux côtés de deux hommes dont la profession consistait dans la lecture étendue des littératures occidentales mais aussi dans une expression écrite personnelle qui était essentiellement inspirées par celles-ci. Il suffira de préciser que mon grand-père a été professeur universitaire en littérature et qu'il fut l'un des pionniers dans la présentation aux lecteurs de

Corée des romans policiers anglais et français, tandis que mon père, génie précoce pour la maîtrise de différentes langues européennes, avait appris le français avant même que ne soit fondée l'Alliance française en Corée, dans les années 1960. Le coréen des romans écrits par ces deux critiques littéraires et écrivains (aussi traducteurs) étaient truffés de citations de poèmes de Baudelaire, entre autres, et ils regorgeaient de héros francophiles et de noms (restaurants, clubs, etc.) et de surnoms issus du français.

En tant que catholique, j'ai connu, comme beaucoup, une « crise existentielle » à mon adolescence à la suite de la soudaine prise de conscience de ce que Friedrich Nietzsche nommait la « mort de Dieu ». Je n'oublierai jamais l'« épiphanie » que j'ai éprouvée à l'audition d'une seule ligne de publicité à la radio : on y promouvait un livre de Nietzsche à une époque où j'étais en fait déjà nihiliste sans même comprendre la notion de nihilisme. Ce n'est donc pas un hasard si je me suis particulièrement attaché à Camus et à Nietzsche, quelques années plus tard. Étudiant en langue et littérature françaises, je me suis plongé dans Descartes et dans Baudelaire ; et aussitôt j'ai commencé à apprendre l'allemand avec l'ambition de pouvoir lire Nietzsche dans sa langue.

La musique, elle, me conduisait parfois au nihilisme, et elle justifiait cet état d'esprit en moi, mais en même temps c'est elle qui m'aura rendu capable, d'une manière ou d'une autre, de résister à cette angoisse, voire à cette peur. Comme beaucoup de jeunes de ma génération, j'ai commencé à jouer de la guitare avec un manuel de morceaux heavy metal, admirant le rock progressif et psychédélique, mais tardivement, parce que la critique rock m'intéressait davantage que de faire de la musique. Finalement, c'est plutôt la prise de conscience d'une certaine nécessité « urgente » de pouvoir analyser la structure de la musique plus en détail dans la critique rock qui m'a conduit à l'apprentissage de la guitare. Avec le recul, je vois que je voulais être musicologue, pas critique. Mais il a fallu attendre des années, malheureusement, avant que j'apprenne qu'il existait une discipline du nom de musicologie et que je m'y suis initié véritablement au terme de ma licence en littérature.

En revanche, c'est presque au même moment que le chapitre « guitariste » de ma vie s'est ouvert : lorsque j'ai redécouvert la musique de U2, au bout de plusieurs années, et plus précisément le jeu de guitare de The Edge : j'ai examiné scrupuleusement pendant des années en quoi consistaient non seulement ses équipements, en quantité gigantesque, et le processus particulier de sa production sonore, mais aussi ses doigtés, chaque mouvement de ses doigts sur le manche, de ses doigts qui ne jouaient pas une seule note gratuitement, même si le nombre des notes est extrêmement restreint dans une chanson. Je leur ai consacré en même temps avec le groupe que j'avais formé de nombreuses prestations hommage (*tribute concerts*) en Corée,

surtout dans des endroits où se rassemblaient beaucoup d'Européens et d'Américains, des clubs, des fêtes en plein air, dont celle de la communauté irlandaise ; tout cela galvanisant mes connaissances de la « méthodologie » unique de ce guitariste irlandais, et finalement j'ai osé me lancer dans la composition, composition encore fondée sur une certaine approche, « essentielle », de cette musique.

Pour pouvoir mieux me concentrer sur ce projet de groupe, j'ai fini par arrêter mes études universitaires seulement quelques mois après avoir commencé mon Master de musicologie, sans jamais revenir à ces études pendant cinq ans. En tant que leader du groupe, et son seul guitariste, compositeur et parolier (de paroles écrites tout en anglais en vue de pouvoir accéder au marché américain avec le soutien d'un producteur aux États-Unis), j'ai amené graduellement le groupe, qui était, dit-on, le « deuxième meilleur » pour jouer des morceaux de U2, à devenir un groupe qui ait sa musique originale, au fil de l'enchaînement des concerts et des enregistrements en studio sur plusieurs années. Mais le groupe n'avancait pourtant que très lentement : je ne cessais de recruter de nouveaux chanteurs (et parfois de nouveaux bassistes), parce qu'aucun d'entre eux ne parvenait à s'adapter au niveau ou à la direction que j'avais fixée pour ce projet, mais aussi à cause de carences dans mes capacités de gestionnaire, de mon côté. Finalement, au bout de plusieurs années de groupe incomplet ou instable, j'en suis venu à décider de prendre le rôle de chanteur moi-même, ce pour quoi il me fallut un entraînement préalable d'une bonne année, en continuant de me charger toujours seul de la partie guitare, ce qui fait que lors de la production de l'album de mon groupe, je me retrouvais en charge de presque toutes les fonctions : guitare, chant, programmation MIDI, enregistrement et mixage. Les lecteurs s'apercevront sans peine que toutes ces expériences ont joué, directement ou indirectement, dans mon procédé d'analyse des morceaux et des musiciens sélectionnés pour cette recherche.

Malgré la sortie de l'album et son appréciation par certains critiques en Corée, je dois dire qu'une certaine désillusion me gagnait à l'égard de l'industrie de la musique populaire et même de la scène musicale « indépendante »... Cela m'a ramené à l'université pour y terminer mon Master de musicologie. Dans le même sens, mon mémoire de Master a porté sur Richard Wagner, compositeur classique occidental, donc sujet très loin de la musique que j'avais composée et jouée. Néanmoins, cette période de rédaction de mon mémoire, qui portait d'ailleurs plus sur les écrits esthétiques de Wagner lui-même et sur ceux de ses critiques français contemporains que sur sa musique, aura été l'occasion pour moi de retrouver Nietzsche et Baudelaire. C'est l'une des raisons, on le devinera, pour lesquelles j'ai finalement décidé d'aller en France, en Europe, pour y poursuivre mes études, plutôt que d'aller aux États-Unis, et cela

alors même que j'avais choisi comme sujet de recherche un musicien américain contemporain, John Zorn. Et c'est ainsi que finalement j'ai retrouvé ma passion pour la musicologie, et bien plus forte et approfondie qu'auparavant, grâce à cet apparent détour constitué d'« expériences intérieures » vives, parfois cruelles, durant cinq ans.

Les deux premières années de mon Master 2, à l'Université Paris 8, ont en effet été consacrées à l'analyse d'une série de projets "hardcore" que John Zorn, compositeur extrêmement prolifique et éclectique de la scène de l'avant-garde new-yorkaise, avait menée à la fin des années 1980, sous l'influence à la fois du punk hardcore américain des années 1980, du *grindcore* britannique, dérivé de celui-ci, et de la scène japonaise, à la fois d'avant-garde et « bruiteuse », de la fin de la même décennie, et le tout en collaboration avec un bon nombre de musiciens venant de ces scènes musicales multinationales (comme Zorn se nommait lui-même "US-UK-Japan hardcore triangle"). À mon avis, ce sont ces œuvres de Zorn qui nous ont suggéré, du point de vue d'un « autrui observateur », qu'il y avait un phénomène très unique et intéressant mais assez peu remarqué jusque-là dans la musique punk hardcore, en matière de structure *horizontale* de la musique elle-même. Cependant, au fur et à mesure que j'avançais dans la rédaction de ce mémoire, mon désir grandissait de développer la dimension proprement punk hardcore dans ma recherche, et cela de manière bien plus détaillée et approfondie qu'avant, tant historiquement que musicalement. Ainsi, ma passion pour le rock et la musique populaire, qui était ma musique à la base, mes racines, fut ressuscitée, de manière imprévue.

Dans cette thèse de doctorat, qui avait donc ainsi pris son départ, j'ai cherché à trouver un point idéal entre deux optiques, celles que les sociologues et les anthropologues appellent « émique » et « étique ». En tant que musicien et guitariste rock professionnel, d'une part, ma prise de position est principalement « émique », en ce sens que j'ai été participant, acteur, "insider" du rock ; mais d'autre part, puisque je n'ai jamais participé à la scène punk hardcore, jouant une musique d'un autre genre, mon point de vue est « étique », observateur, celui de l'"outsider". Et d'ailleurs, en tant que Coréen, la position que j'ai adoptée pour cette recherche se situe bien plus lointainement que les chercheurs américanistes européens vis-à-vis de l'histoire et de la culture américaines. Pourtant, compte tenu de mon vécu au sein de la culture et de la société coréenne, si fortement influencées par celles des Américains, la distinction entre ces deux optiques peut parfois devenir assez floue.

En plus des documents publiés dans les régions anglophones, qui sont devenus la base pour la recherche en musique populaire d'aujourd'hui, j'ai tenté d'envisager, pour autant que je puisse, ce qui a été accumulé par beaucoup de chercheurs européens, notamment francophones

et germanophones. Cependant, il était absurde pour moi d'envisager que cette thèse, qui ne relève pas seulement de la musicologie générale et de la recherche en musique populaire, mais aussi de la philosophie, de la sociologie et de l'histoire, puisse jamais considérer l'ensemble, et a fortiori maîtriser l'intégralité, de tout ce qui s'est fait dans chacun de ces domaines. Du reste, j'y ai surtout cherché à me servir au maximum de mes expériences, musicales, intellectuelles, culturelles, et tant personnelles que collectives, que j'ai vécues durant plusieurs décennies. Juger si ces deux optiques, l'étiologique et l'éthique, y auront été combinées de façon positive et harmonieuse pour en dégager une explication convaincante et fondée sur des arguments solides, afin de faire connaître et comprendre une certaine culture musicale américaine, cela appartiendra à mes lecteurs.

Remerciements

Au fur et à mesure de son avancement, cette thèse est devenue de plus en plus « personnelle ». Cela ne signifie évidemment pas qu'elle ne repose que sur une réflexion et des supputations subjectives, mais que toutes les expériences, les connaissances et les souvenirs que j'avais accumulés, sans doute depuis plusieurs fois plus longtemps que toute la durée de mon doctorat, y ont été « mobilisés », convoqués et rappelés pour le but précis de sa rédaction. J'avoue que cet acte, celui d'avoir pu maintenir une telle « audace », jusqu'à ce moment présent où ce travail s'achève enfin, malgré à un envahissement fréquent par le doute et la perte de confiance, a pu être accompli avant tout grâce à mon directeur de recherche, Martin Laliberté, qui a reconnu et qui a soutenu mes capacités et mon expérience.

« Le plus personnel est le plus créatif », a dit l'un de mes compatriotes, réalisateur récemment devenu mondialement célèbre, en reprenant les mots de Martin Scorsese. Je saisis cette occasion pour substituer à cette affirmation celle-ci : « le plus personnel se transforme parfois en le plus universel », déclaration de feu mon professeur de littérature, HWANG Hyeonsan, lors d'une de ses lectures commentées de Lautréamont, d'après mon souvenir. S'il y a quelque chose dans mes pensées et mon écriture qui méritent d'être appréciées, une grande part en est due à son influence.

Je remercie également tous ceux qui m'ont soutenu, aidé et encouragé au cours de ces dix dernières années depuis mon arrivée en France, ma famille, ma belle-famille et mes amis, eux que je ne saurais tous mentionner ici ; mais du moins je tiens tout particulièrement à citer les noms de KIM Wookjoo, LEE Heekyung, KIM Hyungwook, CHOI Jihoon, Juliette Cartano, CHOI Jihyoung, Benoît Meynier, James Cox, Alison Day, John Rymell, Yann Boivin, Jean-Paul Olive, Guillaume Gilles, PARK Hyejung et JOO Sunghye.

Fin 2020, alors que la pandémie atteignait son pic en France, la situation n'était pas si favorable non plus pour un doctorant qui devait utiliser régulièrement les bibliothèques. J'ai été chanceux d'avoir pu prendre l'occasion de rester en Allemagne dans ces circonstances difficiles. Ce ne fut qu'un court séjour de recherche, mais sans les données et documents obtenus durant cette période-là, cette thèse, telle que je la présente aujourd'hui, n'aurait pas existé. Je tiens donc à remercier la fondation CIERA, Olaf Schneider et tout le personnel de la bibliothèque universitaire de Giessen, Johanna Rockenbach, Dennis Küppers et Sam Schneider (et sa carte d'étudiant), ainsi que le professeur Ralf von Appen pour leur aide précieuse. Je suis aussi

redevable envers Giordano Goffi et Rebecca Canuto pour m'avoir communiqué, dans une situation familiale qui m'embarrassait et empêchait ma mobilité, non seulement beaucoup de données urgemment nécessaires, mais aussi courage et inspiration.

Last but not least, je remercie Laurent Chouteau pour nos innombrables rencontres et conversations interminables pendant une bonne année dernière, qui n'ont cessé de me stimuler mais qui aussi m'ont aidé à ne pas tomber dans l'abîme et l'isolement, loin de ma famille. À celle-ci, Jihyun et Zurin, merci encore et toujours pour votre soutien indéfectible et votre patience ; mais, vous le savez bien, le combat ne fait que commencer...

Résumé

Partant de l'hypothèse que l'essor de la musique dite *punk hardcore*, aux États-Unis à la fin des années 1970 et au début des années 1980, n'était pas seulement le résultat d'une sous-culture de jeunes, mais était, bien plus profondément, liée à un certain contexte et à la situation psycho-sociale où se trouvait toute la société américaine d'alors, nous recherchons quelle est la nature du lien entre les modalités proprement musicales de cette expression et la situation où elle s'exprimait en nous appuyant sur deux notions : « urgence » et « nihilisme ».

Si le punk hardcore a fait l'objet d'une attention croissante au cours des vingt dernières années, les musicologues n'ont encore guère rendu justice à cette musique. Prenant acte de cette lacune, notre étude vise d'abord à une mise au point quant à la musique du phénomène punk hardcore, et ceci aussi, en outre, en vue de décrypter la dimension sociale de cette musique elle-même à partir d'une analyse scrupuleuse des « matériaux musicaux » eux-mêmes, au sens d'Adorno, qui s'établit historiquement au long de l'évolution de ce que nous nommons *chansons rock courtes et rapides emmenées par la guitare*, évolution qui remonte au Chuck Berry des années 1950 : la figure rythmique 3-3-2, les doubles cordes, le *power chord*, la forme appel-réponse, l'alternance couplet-refrain et la forme horizontale, le *palm mute* et même la composition du groupe.

Dans le punk hardcore, la « création nihiliste », avec son « urgence », ne concerne pas seulement le processus qui pousse les musiciens à l'acte de créer : c'est la musique elle-même qui incarne ce nihilisme et son urgence *au sein même de sa propre structure formelle*. La « collaboration dialectique » des deux notions relie ainsi, comme un lien médiateur, musique et situation sociale.

Mots clés :

Musique populaire, rock, punk, punk hardcore,
Urgence, nihilisme, individualisme, D.I.Y., éthique de travail, maîtrise de soi,
« Chanson rock courte et rapide emmenée par la guitare », « création nihiliste »,
Power chord, dominance de la guitare électrique, « refrain fragmentaire », « sloganisation »
États-Unis, Californie du Sud, Washington DC

Urgency and nihilism: the emergence of American hardcore punk

Starting from the hypothesis that the rise of so-called hardcore punk rock in the United States in the late 1970s and early 1980s was not only part of a youth subculture, but, on a more profound level, linked to a certain context and to the psycho-social situation in which American society found itself at the time, this study questions what is the nature of the link between the strictly musical details of this expression and the situation in which it took place, by way of suggesting two notions: “urgency” and “nihilism”.

While hardcore punk has received increasing attention over the past two decades, musicologists have yet to do justice to the music. Considering this gap, this research aims first of all to clarify the music itself of this hardcore punk phenomenon, and further, with a view to deciphering the social dimension of this music, based on a scrupulous analysis of “musical materials,” which has been historically established throughout the evolution of what we call *guitar-driven short fast rock songs*, dating back to Chuck Berry of the 1950s: 3-3-2 rhythmic figure, double stop, power chord, call-response form, verse-chorus alternation and horizontal form, refrain, palm mute and even the composition of a band.

In hardcore punk, “nihilistic creation”, with its “urgency,” is not just about the process that pushes musicians towards a certain act of creation: it is the music itself that embodies this nihilism and its urgency *within its own formal structure*. The “dialectical collaboration” of the two notions connects thereby music and social situation as a mediating link.

Keywords:

Popular music, rock, punk, hardcore punk,
Urgency, nihilism, individualism, D.I.Y., work ethic, self-control,
“Guitar-driven short fast rock song”, “nihilistic creation”,
Power chord, dominance of the electric guitar, refrain, “slogанизation”,
United States, Southern California, Washington DC

Note sur l'usage des guillemets, des italiques et des logiciels

Notre étude comporte un grand nombre d'extraits en anglais, les sources en étant d'ailleurs très diverses : biographies, articles universitaires et journalistiques, romans, interviews, etc. Afin d'éviter de perdre du sens, et en même temps pour uniformiser la forme des citations, toutes les citations anglaises sont faites en donnant l'original dans le texte, sauf dans le cas où le texte concerné est déjà apparu ou apparaîtra juste après ; la traduction française se situe dans la note de bas de page ; si une phrase anglaise est citée dans la note, sa traduction la suivra. Sans mention de référence, les traductions sont les nôtres.

S'agissant par contre des textes dans une autre langue, comme l'allemand, l'italien ou le russe : 1) S'il en existe une traduction française, nous la citons dans le texte sans citer le texte original. 2) S'il n'en existe pas, nous donnons dans le texte notre traduction, l'original étant présenté dans la note de bas de page afin de limiter une éventuelle perte de sens par la traduction.

Les guillemets anglais (“ ”) sont employés dans une citation de l'anglais, sauf dans le cas du titre d'un article. Les citations en d'autres langues, comme l'allemand et l'italien, suivent l'usage des guillemets de ces langues originales.

Nous signalons que nous avons utilisé deux logiciels, MuseScore¹ (version 3.6), pour la création des transcriptions classiques, et Audacity² (version 3.1), pour la génération des formes d'onde, de spectrogrammes et de marqueurs pour l'illustration du nom des sections horizontales : pour réaliser le spectrogramme sur Audacity, nous avons utilisé une fenêtre de type “hanning” avec une taille de fenêtre de 4096. Sauf cas exceptionnels, quand il n'y a pas de grande différence entre les deux voies de l'enregistrement, n'est présentée que la voie gauche.

Si l'année d'enregistrement d'un morceau ou d'un disque diffère de l'année de sortie, la première est indiquée avant la deuxième, entre parenthèses (par exemple, *I Drink Milk* (1980/1982))

¹ <https://musescore.org/fr>.

² <https://audacity.fr>.

Liste des figures et tableaux

Chapitre IV

<i>Figure 1 : Forme d'onde des 12 premières secondes de Nervous Breakdown.....</i>	<i>161</i>
<i>Figure 2 : Spectrogramme des 12 premières secondes de Nervous Breakdown.....</i>	<i>161</i>
<i>Figure 3 : la forme d'onde au tout début de Nervous Breakdown.....</i>	<i>163</i>
<i>Figure 4 : Deuxième partie du son « introducteur » de Nervous Breakdown.....</i>	<i>164</i>
<i>Figure 5 : Riff principal de Nervous Breakdown (guitare).....</i>	<i>166</i>
<i>Figure 6 : Distribution fréquentielle du premier power chord de Nervous Breakdown.....</i>	<i>166</i>
<i>Figure 7 : les tempos et les durées des morceaux enregistrées par Black Flag en janvier 1978.....</i>	<i>167</i>
<i>Figure 8 : Succession des sections dans les huit chansons de Black Flag.....</i>	<i>168</i>
<i>Figure 9 : Refrain de Nervous Breakdown (voix et guitare).....</i>	<i>169</i>

Chapitre V

<i>Figure 1 : Les quatre premières mesures de Ain't That Just Like A Woman (l'intro de guitare).....</i>	<i>179</i>
<i>Figure 2 : Début de l'intro de Beware!</i>	<i>186</i>
<i>Figure 3 : Intro de Ain't That Just Like A Woman.....</i>	<i>190</i>
<i>Figure 4 : Les deuxièmes notes de Ain't That Just Like A Woman et de Roll Over Beethoven.....</i>	<i>190</i>
<i>Figure 5 : Les quatre premières mesures de Ain't That Just Like A Woman et de Roll Over Beethoven.....</i>	<i>192</i>
<i>Figure 6 : Les quatre premières mesures de l'intro de guitare de Roll Over Beethoven.....</i>	<i>193</i>
<i>Figure 7 : Les trois moments différents du début de l'intro de Roll Over Beethoven.....</i>	<i>194</i>
<i>Figure 8 : La troisième mesure de l'intro de Roll Over Beethoven.....</i>	<i>195</i>
<i>Figure 9 : Les 3e - 4e mesures de l'intro de Roll Over Beethoven.....</i>	<i>198</i>
<i>Figure 10 : Les deux premières mesures (avec l'anacrouse) de Johnny B. Goode.....</i>	<i>198</i>
<i>Figure 11 : La 2^e note (anacrouse) de Roll Over Beethoven et de Johnny B. Goode.....</i>	<i>199</i>
<i>Figure 12 : Le rythme 3-3-2 chez Chuck Berry ou tresillo (cubano) et deux types de clave son.....</i>	<i>200</i>
<i>Figure 13 : Les 5^e-8^e mesures de l'intro de Johnny B. Goode.....</i>	<i>202</i>
<i>Figure 14 : Les 5^e-8^e mesures de Dill Pickles (mélodie).....</i>	<i>203</i>
<i>Figure 15 : Les quatre premières mesures de I Got A Break Baby (guitare).....</i>	<i>204</i>
<i>Figure 16 : Les deux premières mesures de I Got A Break Baby.....</i>	<i>206</i>
<i>Figure 17 : Les 5e et 6e mesures, puis les 18e et 19e mesures de I Got A Break Baby (guitare).....</i>	<i>207</i>
<i>Figure 18 : Catégorie polyrythmique des deux moments de I Got A Break Baby.....</i>	<i>208</i>
<i>Figure 19 : Les quatre premières mesures du solo de guitare de Riffette.....</i>	<i>209</i>
<i>Figure 20 : La catégorisation polyphonique des quatre moments</i>	<i>210</i>
<i>Figure 21 : Les 5^e – 8^e mesures de Roll Over Beethoven (guitare, batterie et contrebasse).....</i>	<i>213</i>
<i>Figure 22 : Les 5^e - 8^e mesures de Johnny B. Goode.....</i>	<i>218</i>
<i>Figure 23 : Les 9^e – 12^e mesures de Johnny B. Goode (contrebasse).....</i>	<i>221</i>

Chapitre VI

<i>Figure 1 : Le son différentiel entre quinte et entre quarte (par Esa Lilja)</i>	230
<i>Figure 2 : Spectrogramme du power chord de sol dans l'intro de You Really Got Me</i>	236
<i>Figure 3 : Le motif principal de Louie Louie</i>	240
<i>Figure 4 : L'appel-réponse entre le chant et la guitare (Louie Louie de Richard Berry)</i>	243
<i>Figure 5 : Extrait du couplet de Louie Louie (chant, saxophone baryton et chœur)</i>	243
<i>Figure 6 : Le nouveau riff du couplet de Louie Louie des Wailers (guitare)</i>	245
<i>Figure 7 : Le riff d'intro de I Can't Explain</i>	256
<i>Figure 8 : Le riff d'intro de You Really Got Me</i>	259
<i>Figure 9 : Le début du refrain de Louie Louie des Kinks</i>	261
<i>Figure 10 : Les quatre premières mesures du couplet de The Witch des Sonics (voix et guitare)</i>	265
<i>Figure 11 : Les quatre premières mesures du couplet de Psycho des Sonics (voix, saxo et guitare)</i>	265
<i>Figure 12 : Les quatre premières mesures du couplet de You Really Got Me (voix et guitare)</i>	266
<i>Figure 13 : Forme d'onde du riff d'intro de You Really Got Me des Kinks</i>	266

Chapitre VII

<i>Figure 1 : Le riff d'intro de Paranoid (guitare)</i>	279
<i>Figure 2 : Le riff d'intro de Nervous Breakdown (guitare)</i>	279
<i>Figure 3 : Le deuxième riff (couplet) de Paranoid (guitare et basse)</i>	282
<i>Figure 4 : Le riff d'intro de Communication Breakdown (guitare)</i>	283
<i>Figure 5 : Le troisième riff de Paranoid (guitare)</i>	286
<i>Figure 6 : Le début de Paranoid, de Communication Breakdown et de Nervous Breakdown</i>	292
<i>Figure 7 : La différence du son de mute (Communication Breakdown)</i>	293
<i>Figure 8 : Comparaison des deux notes étouffées (Communication Breakdown)</i>	294
<i>Figure 9 : Comparaison entre Nervous Breakdown et Paranoid</i>	296
<i>Figure 10 : Comparaison entre Paranoid et Nervous Breakdown</i>	297

Chapitre VIII

<i>Figure 1 : Le refrain de Sheena Is A Punk Rocker (voix et guitare)</i>	308
<i>Figure 2 : Spectrogramme des seize premières mesures de Listen To My Heart</i>	317
<i>Figure 3 : Les deux moments de l'intro de Listen To My Heart (power chord de mi et mi majeur)</i>	318

Chapitre IX

<i>Figure 1 : Le riff d'intro de No Feelings (guitare, version LP)</i>	322
<i>Figure 2 : Les quatre doigtés de Steve Jones pour l'intro de No Feelings</i>	323
<i>Figure 3 : Le doigté de l'accord de fa majeur (Jones)</i>	324
<i>Figure 4 : Le riff d'intro de la basse de Hang On To Yourself (Bolder)</i>	326
<i>Figure 5 : Le riff de la basse de Summertime Blues</i>	326
<i>Figure 6 : La phrase typique de la basse rockabilly (Boppin' The Blues)</i>	327
<i>Figure 7 : La basse dans le refrain de Hang On To Yourself (Trevor Bolder)</i>	328

Figure 8 : Les huit mesures (intro) de No Feelings, version « Spedding » (guitare et basse).....	329
Figure 9 : Les quatre premières mesures du couplet de No Feelings (guitare, basse et batterie).....	330
Figure 10 : La deuxième phrase du couplet (version « Spedding »), guitare et basse.....	331
Figure 11 : La ligne « boogie-woogie » de la basse in No Feelings.....	331
Figure 12 : La variante walking bass, version “Goodman”	333
Figure 13 : Le fill de la basse, version “Goodman” (basse et batterie).....	333
Figure 14 : L’interaction basse/batterie, version “Thorne”	333
Figure 15 : Le fill unisson guitare/basse, version LP.....	339
Figure 16 : Spectrogramme du début des quatre versions de No Feelings.....	340

Chapitre X

Figure 1 : Le skank beat.....	347
Figure 2 : Le fill de la batterie dans la dernière mesure de l’intro de You Belong (version EP).....	351
Figure 3 : Le fill de la batterie de la dernière mesure de l’intro de You Belong (démo).....	352
Figure 4 : Le début de Above Suspicion (batterie).....	353
Figure 5 : Le riff d’intro de Above Suspicion (guitare, basse et batterie).....	354
Figure 6 : Le début de Wasted, version ’78 (en haut) et ’79 (en bas).....	362
Figure 7 : L’intro de Wasted (’79).....	363
Figure 8 : Le pattern de la batterie du couplet de Wasted (’79).....	363
Figure 9 : Forme d’onde de Wasted (’78, version EP).....	364
Figure 10 : Le début du couplet de Wasted (’78) (voix, guitare et batterie).....	365
Figure 11 : Le début du couplet de Wasted (’79), (voix, guitare et batterie).....	365
Figure 12 : Le début de Nervous Breakdown (en haut) et Jealous Again (en bas).....	378
Figure 13 : Le riff d’intro de Jealous Again (guitare).....	379
Figure 14 : Le fill de la guitare dans le refrain de Jealous Again.....	381
Figure 15 : Les quatre premières mesures du refrain de Jealous Again.....	383
Figure 16 : Début du couplet de Jealous Again, la basse exceptée.....	385
Figure 17 : Forme horizontale de Red Tape (The Circle Jerks).....	387

Chapitre XI

Figure 1 : Le riff d’intro de Pay To Cum (guitare et batterie).....	394
Figure 2 : Spectrogramme de deux power chords, Pay To Cum.....	397
Figure 3 : Forme d’onde du début de Pay To Cum.....	397
Figure 4 : Les deux premières mesures de Pay To Cum (version LP, guitare et batterie).....	400
Figure 5 : Comparaison de la structure horizontale : Nervous Breakdown, Pay To Cum et Wasted...	403
Figure 6 : Le début de I Drink Milk (voix, guitare et batterie).....	406
Figure 7 : Le refrain de I Drink Milk (voix et guitare).....	407
Figure 8 : La batterie du refrain de I Drink Milk.....	408
Figure 9 : Le refrain-lien-couplet dans I Drink Milk (voix, guitare et batterie).....	410
Figure 10 : Le riff d’intro et du couplet de Rat Patrol.....	412
Figure 11 : Le refrain de Rat Patrol.....	412

<i>Figure 12 : L'Accélération dans "Rat Patrol"</i>	413
<i>Figure 13 : Tempo et durée des huit morceaux du premier EP de Minor Threat</i>	421
<i>Figure 14 : La forme horizontale de la chanson Minor Threat</i>	422
<i>Figure 15 : Refrains fragmentaires (paroles, le premier EP de Minor Threat)</i>	424
<i>Figure 16 : Le refrain de Bottled Violence (sans la basse)</i>	425
<i>Figure 17 : Le refrain de Screaming At A Wall (voix, guitare et batterie)</i>	425
<i>Figure 18 : La structure horizontale de Straight Edge</i>	427

Chapitre XII

<i>Figure 1 : Tempo et durée des morceaux du premier EP des D.R.I.</i>	432
<i>Figure 2 : Comparaison entre skank beat et blast beat</i>	432
<i>Figure 3 : Le couplet de I Don't Need Society</i>	435
<i>Figure 4 : Le début de Sad To Be (voix, guitare et batterie)</i>	438
<i>Figure 5 : La forme horizontale de I Don't Need Society</i>	440
<i>Figure 6 : La forme horizontale de No Sense</i>	441
<i>Figure 7 : Entre refrain et couplet (No Sense)</i>	442
<i>Figure 8 : La forme horizontale de War Crime</i>	442
<i>Figure 9 : La forme horizontale de Commuter Man</i>	444
<i>Figure 10 : La forme horizontale de Blockhead</i>	445
<i>Figure 11 : Le D-beat dans Dennis's Problem</i>	448
<i>Figure 12 : La forme horizontale de Dennis's Problem</i>	448
<i>Figure 13 : Les paroles de Dennis's Problem</i>	449
<i>Figure 14 : Le mode phrygien dans les riffs de guitare de Yes Ma'am</i>	449
<i>Figure 15 : La forme horizontale de Yes Ma'am</i>	450
<i>Figure 16 : La forme horizontale de Busted</i>	451
<i>Figure 17 : La forme horizontale de Who Am I</i>	453
<i>Figure 18 : Who Am I (voix et batterie)</i>	453
<i>Figure 19 : Le début du premier couplet de Money Stinks (voix, guitare et batterie)</i>	456
<i>Figure 20 : La forme horizontale de Money Stinks</i>	456
<i>Figure 21 : La formule de Reaganomics (voix, guitare et batterie)</i>	459
<i>Figure 22 : La forme horizontale de Reaganomics</i>	459
<i>Figure 23 : Le début de la deuxième partie de Balance Of War (voix et batterie)</i>	461
<i>Figure 24 : La forme horizontale de Capitalist Suck</i>	463
<i>Figure 25 : La forme horizontale de Misery Loves Company</i>	465
<i>Figure 26 : Les paroles de Misery Loves Company</i>	465
<i>Figure 27 : La fin de Misery Loves Company</i>	466
<i>Figure 28 : La forme horizontale de Closet Punk</i>	466
<i>Figure 29 : Le refrain de Closet Punk (voix, guitare et batterie)</i>	467
<i>Figure 30 : Les paroles de Plastique</i>	468
<i>Figure 31 : L'intro de F.R.D.C. (guitare et batterie)</i>	469
<i>Figure 32 : Le couplet de F.R.D.C.</i>	470
<i>Figure 33 : Draft Me (voix, guitare et batterie)</i>	475

INTRODUCTION

Les œuvres d'art se détachent du monde empirique et en engendrent un autre qui possède son essence propre, opposé au premier comme s'il était également une réalité¹.

Rock is the result of an ever-changing combination of independently developed musical elements, each of which carries its own cultural message².

Depuis le début du millénaire on voit paraître de plus en plus de monographies, et d'ouvrages biographiques ou autobiographiques, écrits ou filmés, sur le *punk hardcore* américain des années 1980, à la fois genre musical et mouvement de la jeunesse américaine qui s'est développé autour de cette musique. Il y a plusieurs raisons pour lesquelles le *punk hardcore* a attiré tardivement l'attention du public, mais la plus « dramatique » fut probablement la fameuse liste d'albums préférés de Kurt Cobain, écrite à la main et rendue publique après sa mort³, et qui comportait un nombre étonnant de groupes *punk hardcore*⁴. Quoiqu'il en soit, le *punk hardcore* des années 1980⁵ mérite aussi d'être reconnu pour son influence, directe ou indirecte, sur d'autres genres musicaux (*thrashcore*, *crossover thrash*, *thrash metal*, *grindcore*, *death metal* et même pour des hybridations plus expérimentales comme celles tentées par John Zorn). Ces (sous-)genres, dont le style est à chaque fois nettement distinct du *punk hardcore* des années 1980, semblent partager tout de même certains éléments clés.

¹ Theodor W. Adorno, *Theorie Esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 16.

² Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, New York, Panteon Books, 1981, p. 15. « Le rock est le résultat d'une combinaison en constante évolution d'éléments musicaux développés indépendamment, chacun portant son propre message culturel. »

³ Kurt Cobain, *Journals*, New York, Riverhead Books, 2002.

⁴ Cf. Arnold, Gina, *Route 666: On The Road To Nirvana*, New York, St. Martin's Press, 1993. Parallèlement, cette histoire du rock underground américain, motivée par le grand succès peu attendu de Nirvana, comme le signal son titre, et publiée un an avant la mort de Cobain, est sans doute le premier à comporter l'histoire des groupes importants *punk hardcore* jalonnant les années 1980 s'étendant sur plus qu'un chapitre.

⁵ Du fait qu'aujourd'hui la dimension du *punk hardcore* a beaucoup évolué, s'est transformée et s'est étendue (« mondialisation ») tellement, en matière aussi bien de musique que de scène, il faut préciser autant que possible pour éviter des malentendus éventuels.

Les descriptions les plus simples et les plus « populaires » du punk hardcore commencent par des mots du genre « dérivé du punk rock », « une radicalisation du punk rock⁶ ». Actuellement, le punk hardcore est reconnu comme une culture musicale qui s'est développée suffisamment longtemps pour se répandre un peu partout dans le monde entier. Cependant, du fait qu'au début des années 1980 il n'y avait encore aucun autre pays que les États-Unis où s'était formée une scène à grande échelle de productivité, quoique très minoritaire même chez la jeunesse de chacune de ses régions, il ne semble pas y avoir de problème particulier à considérer le punk hardcore comme né aux États-Unis et comme un phénomène encore typiquement américain à l'époque (« un phénomène unique dans l'histoire de la musique populaire américaine⁷ »). Plusieurs livres (ou films) lui ont été exclusivement consacrés (ce qui aurait paru peu probable au siècle dernier) : à certains groupes, tels Black Flag, Bad Brains, D.O.A. et MDC (Millions of Dead Cops)⁸, et même à certains acteurs de ce mouvement, comme Keith Morris, H.R., Harley Flanagan et Henry Rollins⁹. Mais on trouve aussi des histoires, des livres de photos et des films documentaires portant sur certaines scènes locales, celles de Los Angeles, San Francisco, Washington DC, New York et Boston, notamment¹⁰. Certains ouvrages rassemblent des interviews des protagonistes de différentes scènes punk hardcore¹¹. Les lecteurs francophones peuvent même accéder aux versions françaises de bon nombre de ces ouvrages (plus ou moins fiables), sans oublier certains fragments écrits par des auteurs français portant sur le rock dit « extrême » en général¹². S'accumulent également de nombreux ouvrages portant sur le mouvement *straight edge*, idéologie qui est née aux débuts

⁶ Manuel Rabasse, « Hardcore », in Michka Assayas (éd.), *Le Nouveau Dictionnaire du rock*, 3 vols, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 751.

⁷ *Ibid.*

⁸ Stevie Chick, *Spray Paint The Walls: The Story of Black Flag*, Oakland, PM Press, 2011 ; Greg Prato, *Punk! Hardcore! Reggae! Bad Brains!* New York, Greg Prato, 2014 ; Logan, Ben et Mandy Stein, *Bad Brains: A Band In DC*, A Plain Jane Production, 2012, etc.

⁹ Keith Morris avec Jim Ruland, *My Damage: The Story of a Punk Rock Survivor*, Boston, Da Capo Press, 2016 ; Howie Abrams et James Lathos, *Finding Joseph I: An Oral History Of H.R. From Bad Brains*, New York/Nashville, A Post Hill Press, 2019, etc.

¹⁰ Peter Belsito et Bob Davis, *Hardcore California: A History of Punk and New Wave*, Berkeley, Last Gasp of San Francisco, 2004 ; David Markey et Jordan Schwartz, *We Got Power!: Hardcore Punk Scenes from 1980s Southern California*, New York, Bazillion Points, 2012 ; Mark Andersen et Mark Jenkins, *Dance of Days: the two decades of punk in the nation's capital*, New York, Akashic Books, 2009 ; Lucian Perkins, Alec MacKaye et Henry Rollins, *Hard Art: DC 1979*, New York, Akashic Books, 2013 ; *All Ages: The Boston Hardcore Film*, réalisé par Drew Stone, Gallery East Productions, 2012.

¹¹ Daniel Sinker, *We Owe You Nothing: Punk Planet: the collected interviews*, édition du Kindle, Chicago, Akashic Books, 2008.

¹² Fabien Hein, *Do It Yourself! : Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012 ; Du même auteur : *Hard-rock, heavy metal, metal : histoire, cultures et pratiquants*, Collection Musique et société 6, Clermont-Ferrand : Mélanie Sèteun, 2003 ; Damien Chaney, Antoine Petite et Ludovic Chaney (éd.), *État des lieux des musiques extrêmes : Les albums essentiels d'un demi-siècle de transgression hard rock, metal, punk, hardcore & co.*, Paris, Camion Blanc, 2011.

de l'émergence du punk hardcore américain et qui est la principale « vision du monde » qui l'a animé¹³.

Parmi ces derniers ouvrages, *American Hardcore: A Tribal History* de Steven Blush, publié en 2001 (deuxième édition largement révisée et augmentée en 2010¹⁴), est devenu l'un des plus cités à propos du punk hardcore, en partie grâce au film éponyme que l'auteur a coproduit en 2007¹⁵ et à sa bande-son (une version française du livre a été publiée en 2006, basée sur sa première édition). Ouvrage consacré à quasiment toute la scène du punk hardcore américain de la première moitié des années 1980, ce livre offre une énorme liste de groupes et de disques, même si elle n'est pas exhaustive, et l'on y trouve de nombreux témoignages de musiciens, de fans et de supporters. De plus, par ses propres commentaires, rajoutés tout au long en vue de mettre en valeur le punk hardcore, à la fois en tant que musique et que pratique culturelle proprement dites, en le distinguant pour cela du mouvement punk, et surtout du punk anglais des années 1970, Blush y insiste sur l'originalité du punk hardcore et sur sa légitimité en tant que réaction cohérente, sous forme musicale comme culturelle, au contexte social. Il tient à distinguer la première génération du punk hardcore des mouvements (produits d'une « fusion » avec d'autres styles de musique, par des imitateurs tardifs et sans originalité, selon lui) qui la suivent, et cela dès le milieu des années 1980. Son opinion correspond d'ailleurs à l'avis de bon nombre de musiciens s'exprimant dans le documentaire mentionné ci-dessus, qui ne reconnaissent pas ceux qui se revendiquent comme des continuateurs du punk hardcore. Et d'ailleurs, Blush n'envisage pas du tout ce qui se passa après 1986 dans son livre.

Il faut aussi signaler un autre livre qui fut publié la même année, même s'il ne porte pas uniquement sur le punk hardcore : *One Band Could Be Your Life* (2001), ouvrage de Michael Azerrad, qui consiste en treize chapitres consacrés à l'histoire de treize groupes différents jalonnant la scène du rock underground américain au cours de la longue décennie des années 1980. Il nous offre tout autant d'informations biographiques, et qui plus est écrites de manière perspicace, sur des groupes importants du punk hardcore, tels que Black Flag, Minutemen, Minor Threat, Hüsker Dü et Fugazi. Comme il a pour but de suivre l'évolution de la scène underground, l'importance y est surtout accordée à la rénovation musicale et au rôle pionnier qu'ont menés ces groupes pour développer la scène musicale underground en général. Assez

¹³ Ross Haenfler, *Straight edge: clean-living youth, hardcore punk, and social change*, New Brunswick, Rutgers university press, 2006 ; Tony Rettman, *Straight Edge: A Clear-Headed Hardcore Punk History*, New York, Bazillion Points, 2017.

¹⁴ Steven Blush, *American Hardcore: A Tribal History*, second edition, Port Townsend WA, Feral House, 2010

¹⁵ Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006.

naturellement par conséquent les choses moins « innovatrice » en sont exclues. Cela est plutôt ordinaire, pour ce genre de travail qui veut mettre en perspective historique, certes, mais c'est là que peuvent précisément être posées certaines questions : le punk hardcore sera-t-il en effet le mieux expliqué par son côté « novateur » ? Avons-nous le droit d'appliquer sans réserve ce concept moderniste — c'est-à-dire le droit de comprendre et de juger l'importance du passé en fonction de l'ouverture d'un chemin qui mène, que ce soit de façon radicale ou graduelle, vers un avenir qui n'est autre que nous, en fait — de l'appliquer à un genre musical qui est né en plein cœur de l'ère dite postmoderne ? Est-ce vraiment là la meilleure façon de faire connaître des « héros inconnus » à un monde qui les a ignorés ?

La communauté universitaire n'a pas complètement négligé cet intérêt du grand public. Tandis que pendant longtemps la plupart des travaux universitaires anglophones sur le punk rock et la culture punk s'étaient intéressés aux années 1970, plusieurs des travaux suivants ont accordé une part importante au punk hardcore. Citons tout d'abord *Punk Productions: Unfinished Business* de Stacy Thompson, publié en 2004. Il aborde les processus de la production de la musique et des disques sur le plan économique et s'interroge sur les « désirs » freudiens qui inspiraient ces processus. Ce spécialiste américain en *Cultural studies* assigne au punk hardcore trois des six périodes chronologiques qui scandent selon lui l'histoire du punk anglo-américain : “The California Hardcore scene”, “The Washington, D.C. Hardcore scene (First Wave Straight Edge)” et “The New York Hardcore scene (Second Wave Straight Edge)”¹⁶.

La scène sud-californienne a fait aussi l'objet des livres de Dewar MacLeod¹⁷ et de Konstantin Butz¹⁸, notamment. MacLeod limite son terrain de recherche à cette Californie du Sud pour rendre compte de l'évolution de la scène locale relativement au changement dans les caractéristiques de la vie quotidienne dans la région suburbaine dite “post-suburbia”, tandis que, s'agissant du même territoire, Butz aborde la « corporéité » des pratiquants punk hardcore (ou ici *skate punk*) selon l'hypothèse d'une « intersectionnalité » entre des facteurs aussi divers qu'espace, ethnie, genre et classe. Ces deux ouvrages comportent également une analyse des paroles de certaines chansons, les envisageant comme révélatrices de l'attitude et des prises de position des groupes de la génération *hardcore*. Depuis lors, le nombre des études sur le punk hardcore a augmenté peu à peu dans le domaine de la sociologie, de l'anthropologie et des

¹⁶ Stacy Thompson, *Punk Productions: Unfinished Business*, New York, State University of New York Press, 2004.

¹⁷ Dewar MacLeod, *Kids Of The Black Hole*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010.

¹⁸ Konstantin Butz, *Grinding California: Culture and Corporeality in American Skate Punk*, Bielefeld, transcript, 2012.

cultural studies, et, qui plus est, non seulement concernant les scènes des États-Unis mais aussi les scènes, ou la vaste scène, formée par mondialisation, dans d'autres parties du monde. Elles font l'objet d'études (quoique, exception faite des études distinctes portant sur le *straight edge*, le punk hardcore soit généralement traité comme une partie de l'étude plus générale du punk)¹⁹.

Cependant, on peut admettre que la recherche sur le punk hardcore n'a que rarement produit une approche sérieuse *de sa musique elle-même*, alors que c'est le cas, en fait, s'agissant de la recherche sur le punk rock en général, et ceci malgré le développement graduel d'outils d'analyse musicologique spécifiques pour la musique pop/rock. Dans son ouvrage, très apprécié pour son rôle pionnier quant à l'analyse musicale du punk, publié en 1985, David Laing souligne qu'à la différence des mouvements culturels anglo-américains de jeunesse le précédant, tels les *beats*, *teddy boys*, *mods* ou *skinheads*, où l'on tendait à chercher un moyen d'expression musicale dans certains genres d'une musique existant déjà ou contemporaine, le punk trouve lui son origine et ses fondements initiaux *dans la scène musicale et dans la musique en elles-mêmes*²⁰. Cela aurait donc justifié une analyse technique à part dans son ouvrage. En fait cela aurait même été tout à fait nécessaire. Le musicologue anglais ne se borne en effet pas à analyser la tendance générale des thèmes se dégageant des paroles mais il essaie d'envisager pour eux-mêmes certains éléments proprement musicaux comme, entre autres, la technique préférée quant aux jeux de guitare, ainsi que le rythme particulièrement monotone de la batterie, et il déduit même de cela certaines caractéristiques. Il va sans dire que la musique n'était pas moins importante pour ce mouvement culturel qu'était le punk hardcore qu'elle l'avait été pour le punk rock des années 1970. Cependant, les musicologues, qui avaient pourtant continué à développer des outils analytiques précieux pour la musique pop/rock, d'année en année, n'ont guère rendu justice ni au punk rock, ni a fortiori au punk hardcore qui, lui, semble, selon le point de vue général, ne dépasser que très rarement le niveau d'un sous-genre : un sous-genre qui jouerait en fait du punk rock, mais seulement de façon "harder, louder, and faster", et "shorter". Autrement dit, il n'y aurait pas grand-chose à dire là-dessus²¹.

¹⁹ Neil Nehring, « The Situationist International in American Hardcore Punk, 1982-2002 », *Popular Music and Society* 29, n° 5 (décembre 2006), p. 519-530 ; Calmbach, Marc, *More Than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*, Bielefeld, transcript, 2007 ; Mueller, Alain, *Construire le monde du hardcore*, Zurich/Genève, Seismo, 2019, entre autres.

²⁰ David Laing, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, PM Press edition, Oakland, PM Press, 2015 [1985].

²¹ On rencontre parfois des ouvrages qui étudient la réception de la musique punk hardcore et de la culture qui l'entoure comportant l'expression "more than music" dans le titre. Or, dans la situation actuelle, où une recherche sérieuse sur la valeur intrinsèque de la *musique* hardcore fait encore défaut, un tel titre ne semble-t-il pas essayer de se faire l'avocat, de défendre, le punk hardcore, comme s'il n'y avait pas grand-chose à en dire si on en reste à sa musique en fait, et comme s'il ne devenait important que si l'on tient compte de ses dimensions « extra-

Prenant acte de cette lacune et s'appuyant sur ces outils, notre étude vise quant à elle à une mise au point concernant la musique du phénomène punk hardcore, même si ceci aussi, par surcroît, permet (et demande) que soit décryptée la dimension sociale qu'a cette musique elle-même. Nous voulons donc tenter une analyse de sa musique faite à partir d'une analyse scrupuleuse et d'une *physionomie* des matériaux musicaux — son, structure horizontale et verticale, *power chords*, fondation rythmique, et nombre d'autres critères — telle qu'elle a été proposée par Theodor W. Adorno²².

En fait, le premier ouvrage musicologique consacré à la *musique* punk hardcore a vu le jour en 1997 en Allemagne : *Take Three Chords: Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*, étude signée par Dirk Budde²³. Ce travail a même devancé de quelques années la sortie des deux ouvrages d'histoire de Blush et d'Azerrad. Tandis que ces derniers se concentreront sur le contexte historique et géographique du punk hardcore, d'un point de vue plutôt biographique et journalistique, et non musicologique, Budde tentait, lui, de maintenir un équilibre entre contexte et musique. Son approche par l'analyse musicale constituait en outre le premier pas qui tentait d'éviter certaines méthodes traditionnelles, dont la légitimité commençait à être remise en question en matière de recherche portant sur la musique pop/rock²⁴.

S'agissant des États-Unis, nous avons exceptionnellement le travail de Steve Waksman²⁵, qui a d'abord envisagé d'étudier le guitariste de Black Flag (groupe qui est l'un des pionniers du punk hardcore américain et notre sujet principal) dans une étude concernant autant le côté du matériel utilisé que le matériau sonore²⁶. Waksman y a aussi procédé à des études historiques et souvent musicologiquement précises du style musical de Black Flag (et aussi, brièvement, des styles de Minor Threat et de D.R.I.). Toutes ces pratiques constituent selon lui une étape importante dans l'évolution dialectique entre punk et metal au cours de trois décennies. À

musicales » ? Voir par exemple, Calmbach, Marc, *More Than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*, Bielefeld, transcript, 2007 ; Traulsen, Andrew M., *More Than Music: American Punk Rock, 1980-1985*, Mémoire de master, California State University, 2009.

²² Theodor W. Adorno, « Idées sur la sociologie de la musique », in *Figures Sonores : Écrits Musicaux I*, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Genève, Contrechamps, 2006 ; *L'Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, nouvelle édition, Genève, Contrechamps, 2009.

²³ Le 2^e volume de la série des publications annuelles *Schriften zur Populärmusikforschung*, dirigée par Helmut Rösing, l'un des pionniers allemands de la recherche en musique populaire.

²⁴ L'ouvrage du musicologue allemand ne sert malheureusement de référence, malgré sa qualité irréprochable, que rarement en dehors de son pays d'origine, à part sa recension par Fabien Hein en France en 2004, ceci probablement à cause de la barrière de la langue et de l'absence de recherches subséquentes de l'auteur allemand.

²⁵ Steve Waksman, *This Ain't The Summer Of Love: conflict and crossover in heavy metal and punk*, Berkeley, University of California Press, 2009.

²⁶ Waksman, « California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California », *Social Studies of Science* 34, n° 5, octobre 2004, p. 675-702.

l'exception donc de ce travail, et pour autant que nous sachions, il aura fallu attendre encore quelque temps pour qu'apparaisse un travail qui soit entièrement consacré à la dimension musicale du punk hardcore américain. La thèse de doctorat de David B. Easley a tenté une étude exhaustive des premiers disques de quatre groupes parmi les principaux — Black Flag, Dead Kennedys, Bad Brains et Minor Threat — en matière de structure des riffs de guitare, des patterns de batterie et de la distribution des instruments dans la sphère acoustique (mixage)²⁷. Cette thèse relève de quelque chose de plus proche de notre travail, quant aux objets analysés. En revanche, il nous faut dire que ce travail d'Easley ne fait pas davantage que les travaux antérieurs, la démonstration paradoxale qu'une bonne méthodologie aurait dû s'appliquer *spécifiquement* à l'analyse de la musique de ce punk hardcore dont il est en train de parler, car la sienne s'applique aussi bien (ou aussi mal) en fait à tous les autres genres du rock, et au-delà, comme il semble finalement l'avouer, et pourtant pour s'en féliciter, dans sa conclusion²⁸. Il nous semble qu'il n'aura somme toute gardé que l'appréciation, si vague et si générale, pour ne pas parler de l'admiration, pour comme l'« énergie », l'« agressivité », la « purification » (expression de Waksman) et l'« authenticité²⁹ » du punk hardcore. Il suit en cela ce qu'on fait encore et encore quasiment toutes les études sur la musique punk en général. Mais ayant dit cela, qu'a-t-on en fait fait de plus que de répéter que la musique du punk hardcore est simplement une musique qui joue du punk rock, mais seulement « plus dur, plus fort, plus vite » ? N'est-ce pas la même rengaine... ?

Parmi les études récentes, sont notables un livre et un article : *Das Klanggeschehen in populärer Musik : Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*³⁰ de Bernhard Steinbrecher (2016) et « Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music³¹ » de David M. Pearson (2019). Après avoir opéré une synthèse des aspects et des angles d'approche relevant de domaines très divers, aussi bien

²⁷ David B. Easley, *“It’s Not My Imagination, I’ve Got a Gun on My Back!”: Style and Sound in Early American Hardcore Punk, 1978-1983*, thèse de doctorat, Florida State University, 2011.

²⁸ “Although my examination of recording attributes was carried out with an eye toward describing hardcore’s practices, I believe that the basic methodology—the determination of width, depth, and height—is applicable to a wide range of musics, even beyond rock.”, *ibid.*, p. 283. « Bien que mon examen des traits des enregistrements ait été effectué dans le but de décrire les pratiques du hardcore, je pense que la méthodologie de base — la détermination de la largeur, de la profondeur et de la hauteur — est applicable à un large éventail de musiques, même au-delà du rock. »

²⁹ Ryan Moore, « Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction », *The Communication Review*, n° 7 (2004), p. 305-327.

³⁰ Bernhard Steinbrecher, *Das Klanggeschehen in populärer Musik: Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 2016.

³¹ Pearson, David M., « Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music », *Society for Music Theory* 25, n° 1 (mai 2019).

<https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.pearson.php>.

esthétiques que comparatifs, référentiels, sociologiques et psychologiques, le premier offre une analyse très méticuleuse, focalisée sur une seule chanson, *Turnover* (1989/1990) de Fugazi, groupe de loin le plus influent du courant dit *post-hardcore punk* (cofondé par Ian MacKaye, l'une des principales figures du punk hardcore américain). L'analyse est d'ailleurs menée au moyen des divers instruments de représentation graphique qui se sont actuellement généralisés et qui sont même devenus indispensables (avec encore un grand potentiel), tels que spectrogramme, analyse processuelle et *Baukastensystems*. Cependant, malgré une analyse « systématique » et diversifiée, Steinbrecher ne peut parvenir qu'à cette maigre conclusion que la « valeur » de la musique punk hardcore serait déterminée par la réaction (ou la *réception*) des fans et par la valeur qu'ils y trouvent. De même que le travail d'Easley, la priorité pour cette étude réside encore dans la proposition d'un modèle d'analyse qui puisse s'appliquer à de plus vastes dimensions dans le rock.

Pearson, lui, fait porter son travail sur le caractère musical de ce qu'on nomme « Extreme hardcore punk » pour désigner un sous-genre du punk hardcore qui apparaît dès la fin des années 80 jusqu'à aujourd'hui. Selon lui, contrairement au punk hardcore du début des années 1980, qui reposait encore sur le fondement rythmique de type *backbeat* et sur la composition « tonale » du riff et du chant, cette version plus « extrême » reposerait principalement sur les *blast beats* (l'alternance ultrarapide grosse caisse-caisse claire³², sur la dissonance du riff et sur une sonorité déformée, même « inhumaine », de la voix. Pearson définit ainsi les traits caractéristiques du punk hardcore « extrême », et en outre il en interprète le *sens* comme celui d'une « résistance », moyennant une image dystopique, celle d'un dernier « rempart », contre le capitalisme débridé et la politique des États-Unis, seule des deux superpuissances subsistant encore après la fin de la guerre froide. Une attention portée à des symboles conceptuels tels que les titres des chansons, les paroles et les images de la couverture des disques, sont à la base de son interprétation du sens de cette musique. Cependant, nous dirons que cette méthode n'échappe pas aux limites inhérentes à celles de la recherche d'un *sens* de la musique (au sens très large du terme) et que ce sens est malheureusement abordé seulement via de tels signes *conceptuels*, et donc *pas musicaux*.

Alors nous nous demandons : ne serait-ce pas que l'on a pris un mauvais départ ? En conséquence, nous appuyant encore sur ce qui a été dégagé par les recherches mentionnées ci-dessus, et par bien d'autres non mentionnées en cet endroit, nous proposons un point de départ différent pour une discussion qui soit *spécifique* de la problématique de la *musique* punk hardcore. Premièrement, il ne s'agirait plus de donner la priorité à l'« innovation » et à la « différenciation ». Ce qu'il faut garder à l'esprit, à tout moment, c'est que si le punk rock a pu

³² Voir Chapitre XII.

démarrer, c'est dans et par la *négation* non seulement de la musique rock et pop qui avait atteint un summum dans les calculs commerciaux, mais aussi par la négation totale de *l'esthétique* rock conventionnelle : il ne s'agit pas seulement de la négation du rock dit « progressif » qui avait triomphé à la fin des années 60 et au début des années 70, mais, bien au-delà, de celle de la pop en général qui se faisait « artistique », au sens le plus large du terme, d'une manière ou d'une autre. Autrement dit, on peut dire que le punk s'est élancé au moment où les valeurs existantes exemplifiées par les pratiques musicales existantes, toutes valeurs enracinées dans un grand idéal, avaient fait faillite dans une situation dans laquelle par conséquent *plus rien ne semblait plus avoir de sens* à la suite de la chute de ces valeurs supérieures, de la déchéance d'un idéal qui n'était plus « opérationnel ». S'agit-il là du stade du « si rien n'est vrai, tout est permis » ou du « si rien n'est vrai, rien n'est permis³³ » selon les phrases d'Albert Camus ? De la deuxième possibilité semble se rapprocher plus le punk hardcore, comme nous le découvrirons progressivement.

En revanche, par ailleurs, nous devons également reconnaître que les « matériaux musicaux » que le punk rock a utilisés étaient ceux qui avaient été préformés, qui étaient préétablis par ce passé hérité, qu'il le veuille ou non, fixés quant à leur procédé d'organisation, leur effet, leur signification, etc. Ici, on peut postuler deux niveaux de formation du sens tels que Max Paddison les a déduits en théorisant les idées dont Adorno avait parsemé ses nombreux écrits dits socio-musicologiques qui portaient, notamment, sur sens, forme et matériau dans l'œuvre musicale. De ces deux niveaux, l'un est plutôt universel et l'autre plutôt particulier :

On one level, 'meaning' is already present in the pre-formed material, in the sense of culturally shared understandings of socially and historically mediated aesthetic norms and conventions. At this level (which could be called the general or universal level), form has to be seen as a fundamental attribute of the material itself. The material is already 'formed' and is not 'natural' – genres, forms and schemata themselves being 'material', as well as tuning systems, compositional techniques and stylistic norms. On another level, these conventional meanings – as musical gestures, figurations, formulae – are dismantled, deconstructed and re-contextualized within the new complex of meaning represented by the 'immanent law of form' of the particular musical work. At this level (which could be called the 'particular level'), form is the articulation, organization and re-contextualization of the historically available 'layers' of material to give them new meaning at the level of the individual composition³⁴.

³³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 98.

³⁴ Paddison, Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, 1993, p. 150. « À un niveau, le "sens" est déjà présent dans le matériau préformé, au sens de compréhensions culturellement partagées des normes et des conventions esthétiques socialement et historiquement médiatisées. À ce niveau (que l'on pourrait appeler le niveau général ou universel), la forme doit être considérée comme un attribut fondamental du matériau lui-même. Le matériau est déjà "formé" et n'est pas "naturel" — les genres, les formes et les schémas étant eux-mêmes "matériels", tout comme les systèmes d'accord, les techniques de composition et les normes stylistiques. À un autre niveau, ces significations conventionnelles — en tant que gestes musicaux, figurations,

Nous devons donc définir et illustrer adéquatement ces matériaux d'un point de vue historique plus large. La perspective de la problématique de l'évolution concernant la dimension sociale et culturelle doit être également étendue en parallèle. S'il y avait un phénomène largement répandu dans la société américaine entre la Deuxième Guerre mondiale et la fin des années 1970, n'était-ce pas bien celui du *lien entre l'évolution de cette société et celle du rock* ? Nous pensons en particulier à l'apparition d'un type de *chanson rock centrée sur la guitare et évoluant vers une plus grande rapidité et une plus grande brièveté*. Et voici le dilemme et le paradoxe du punk rock des années 70, mais aussi du punk hardcore des années 1980. Car ils n'ont cessé de créer, et peu leur importait si c'était jugé « minable », et en même temps ils refusaient toute esthétique venue du passé, et même cet impératif « avant-gardiste » que soit engendré sans cesse quelque chose de nouveau et d'original. Alors, quelle méthodologie pourra donc bien être appliquée pour l'analyse de la musique punk hardcore ? Aujourd'hui beaucoup de musicologues s'accordent sur cette doctrine :

From the beginning of popular musicology, classically trained musicologists were inclined to turn towards 'progressive' styles and more complex compositions. Because these songs seemed to respond better to their methods of analysis, which focused on their 'artfulness', most of the early analyses deal with songs by the Beatles or British progressive rock from the 1960s or 1970s. Even today, most songs and styles that are mentioned in books on popular music analysis originate from these canonized decades and styles, whereas analyses of top 40 pop, hip-hop or electronic dance music are only considered in publications dedicated exclusively to one of those styles—and are still hard to find. As a further consequence of this musicological focus on classic and experimental rock, there are many books and papers that are particularly interested in harmony and voice-leading, while methods of analyzing sound and record production, or rhythm and groove are still underdeveloped³⁵.

formules — sont démantelées, déconstruites et recontextualisées dans le nouveau complexe de signification représenté par la "loi immanente de la forme" de l'œuvre musicale particulière. À ce niveau (que l'on pourrait appeler le "niveau particulier"), la forme est l'articulation, l'organisation et la recontextualisation des "couches" de matériau historiquement disponibles pour leur donner un nouveau sens au niveau de la composition individuelle. »

³⁵Appen, Ralf von, André Doehring, Dietrich Helms et Allan F. Moore (éd.), *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 2. « Dès le début de la musicologie populaire, les musicologues de formation classique étaient enclins à se tourner vers les styles « progressifs » et les compositions plus complexes. Parce que ces chansons semblaient mieux répondre à leurs méthodes d'analyse, qui se concentraient sur leur « astuce », la plupart des premières analyses portent sur des chansons des Beatles ou relevant du rock progressif britannique des années 1960 ou 1970. Aujourd'hui encore, la plupart des chansons et des styles mentionnés dans les livres d'analyse de la musique populaire proviennent de ces décennies et de ces styles canonisés, alors que les analyses du top 40 de la musique pop, hip-hop ou de danse électronique ne sont considérées que par les publications consacrées exclusivement à l'un de ces styles — et sont encore difficiles à trouver. Conséquence supplémentaire de cette concentration musicologique sur le rock classique et expérimental, si de nombreux livres et articles s'intéressent particulièrement à l'harmonie et à la conduite de la voix, les méthodes d'analyse de la production sonore et discographique, ou du rythme et du groove, par contre restent encore sous-développées. »

Répetons-le : la méthodologie qui était adoptée pour l'analyse du rock des années 1960 et 1970 ne peut pas être appliquée au punk, et à plus forte raison au punk hardcore. Même quand les nouveaux facteurs sont pris en compte, tels que l'enregistrement (la production en studio) et le rythme, et même s'ils sont bien traités par l'analyse du punk hardcore, tant que l'on s'attachera trop aux facteurs que sont l'évolution technologique ou l'innovation créative, on n'aura toujours pas grand-chose à dire, comme en témoignent les exemples précédemment évoqués. On devrait donc sans doute changer complètement de perspective pour l'étude de la musique punk hardcore. En tout cas, on devrait du moins se poser cette question à tout moment : qu'est-ce qui peut bien encore être possible, dans une situation où il ne reste plus rien à faire, après que tout a été nié, autrement dit dans une situation où les valeurs idolâtrées dans le passé semblent être rentrées dans le néant, perdues, alors que pourtant on s'y rattache encore en les rationalisant à faux ?

À partir de toutes ces questions, nous avons dégagé deux concepts « synthétiques » : l'« urgence » et le « nihilisme ». Dans le discours tenu sur, et venu du punk hardcore, le premier, « urgence », est un terme très souvent utilisé, mais pas sérieusement défini, et le deuxième, « nihilisme », n'est guère utilisé que dans son sens péjoratif, celui de la condamnation morale, oubliant sa signification plus profonde. Nous commencerons donc par définir ces deux notions dès nos deux premiers chapitres.

La notion d'urgence en musique nous fait envisager l'intégralité de la musique rock d'un point de vue qui est celui de sa « temporalité ». À part concernant son rythme et son tempo, nous avons malheureusement peu de recherches approfondies sur le rock, l'un des genres importants de la musique, « art du temps », conditionné par le temps mais à la fois art qui lui oppose le temps de son propre ordre³⁶. Pour envisager cette temporalité propre au rock, il faut pouvoir observer des changements temporels, qui sont subtils dans des chansons si courtes et si rapides, et essayer d'interpréter leurs implications. Afin de pouvoir identifier le caractère historique des matériaux musicaux au cours de l'évolution historique et de pouvoir examiner le mouvement temporel avec plus de soin, nous n'avons sélectionné qu'un nombre restreint de groupes punk hardcore, et de ceux-ci ne seront analysés — minutieusement cependant — que les premiers enregistrements. Cependant, quelques morceaux d'autres groupes nous permettront de les comparer et contraster avec ceux-là pour définir les traits caractéristiques de ce genre. De plus, un nombre restreint de chansons représentatives des époques précédentes a

³⁶ Christian Accaoui, Anne Boissière et Corinne Schneider, *Musique et Temps*, Paris, Cité de la musique, 2008, p. 7.

été sélectionné afin que nous puissions tenter une analyse de leurs matériaux musicaux de façon tout aussi détaillée que pour nos échantillons punk hardcore et que nous puissions observer ainsi de quelle façon il y a eu évolution de ceux-ci jusque dans les morceaux en question du punk hardcore.

Outre les groupes que nous mentionnerons dans ce travail (principalement, Black Flag, Minor Threat et D.R.I., ainsi que les groupes dont nous ne traiterons qu'un ou deux morceaux (Middle Class, Circle Jerks, Bad Brains, The Teen Idles et The Untouchables), d'innombrables groupes ont été actifs partout aux États-Unis au début des années 1980. Il faut nommer pour l'Ouest la scène de San Francisco (Dead Kennedys, The Avengers, the Dils, Negative Trend, etc.), et pour le Nord-Est celles de Boston (SS Decontrol, DYS, Gang Green, Jerry's Kids, etc.) et de New York (Stimulators, Agnostic Front, Cro-mags, Reagan Youth, etc.)³⁷. Par ailleurs, si l'on voulait aborder bon nombre de groupes intéressants qui furent fondés dans le Sud (Houston, Austin) et dans le Mid-ouest (Chicago, Detroit, Minneapolis), il serait loin de suffire de ne parler que d'un seul groupe de Houston (D.R.I.). Nous ne pouvons nier qu'à l'écoute de la musique de certains d'entre eux on trouverait certains éléments particuliers que nous n'aurons pas remarqués dans ce travail. Mais, finalement, il nous semble que la sélection des groupes et des morceaux que nous avons faite pour notre analyse satisfait au but de cette thèse, à savoir *l'examen de l'expression de l'urgence et du nihilisme par la musique du punk hardcore américain*, leur mise en musique, ce qui confirme en retour la pertinence de ces deux notions pour caractériser solidement et globalement la musique punk hardcore (et ses variantes) dans les années 1980, au terme de son analyse. Tous les groupes que nous mentionnerons dans cette thèse ont alors, après ces années, subi un changement considérable dans leur style de musique, ou bien se sont dissouts dès 1983-1984. Par ailleurs, il semble difficile de soutenir que les disques sortis après l'année 1983, même s'ils furent plus nombreux que ceux de notre période d'étude, ont surpassé ce qu'avaient réalisé les groupes dont nous avons parlé, au moins en termes d'expressivité musicale de l'urgence et du nihilisme.

Nous traiterons de façon aussi scrupuleuse un nombre relativement important d'interviews, d'écrits journalistiques et biographiques, pas seulement d'articles universitaires. Cela nous permettra d'y relever certaines idées qui sont perspicaces quoiqu'intuitives et cachées dans un langage moins conceptuel, ce qui nous permettra de parvenir à une meilleure interprétation des événements musicaux marquants et des représentations sociales courantes. Certains écrits

³⁷ Cf. Blush, *op. cit.* et Rachman, *op. cit.*

réputés de critiques rock (Greil Marcus, Jon Savage, Simon Reynolds, Dave Marsh, etc.) seront également relus de près, entre les lignes. Nous espérons avoir donné envie au lecteur d'aller plus loin que ces lignes...

PREMIERE PARTIE

Concepts: urgence, nihilisme et linéarité (et non-linéarité)

CHAPITRE PREMIER

L'URGENCE ET LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

“There was a strong sense of **urgency**, like there was gonna be no tomorrow so you had to give it all you got¹.”

“Punk appealed on one level because it was visually and aurally exciting; it injected a sense of youthful energy and **urgency** into pop music²”

“[...] the **urgency** of a period that felt at once like a terrifying crisis-time and the dawn of a new epoch delirious with radical possibilities³.”

« [...] le sentiment d'**urgence** vécu des deux côtés de la Manche par cette génération de musiciens sensibles au message porté par les New York Dolls [...] à la fois l'**urgence** ressentie par cette génération et son désir de repartir à zéro dans un nouveau tabula rasa [*sic*]. Sans espoir de changer la société, sans volonté de proposer de nouvelles alternatives⁴ »

“There was this sense of **urgency** to have something else because arena rock was all there [...], clubs were doing disco and, you know, there was just no place for us misfit⁵.”

“We weren't into the fashion as much as we were into the approach and intensity and **urgency**⁶.”

“Their songs are about **urgent** feelings that any punk can relate to⁷.”

“Surtout si l'on considère la première scène américaine, où l'**urgence** expressive l'emportait sur les capacités techniques [...]”⁸.”

“[...] they all share that primal anger and that desperate **urgency** and in the end that's what makes Italian hardcore what it is⁹.” [Les caractères gras sont tous nôtres.]

¹ Sal Canzonieri, in Steven Blush, *American Hardcore: A Tribal History*, 2^e édition, Port Townsend WA, Feral House, 2010, p. 320. « Il y avait un fort sentiment d'urgence, comme s'il n'allait plus y avoir de lendemain et comme si on devait donc donner tout ce qu'on avait. » L'édition française a été établie à partir de la première édition américaine, tandis que Blush, dans la seconde édition américaine, a largement étoffé ses propos, a ajouté ou supprimé, au point même parfois de modifier sa position/son point de vue, notamment envers les descendants du punk hardcore.

² Matthew Worley, *No Future: Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 7. « Le punk attirait à un niveau parce qu'il était visuellement et auditivement excitant ; il injectait l'impression d'une énergie juvénile et d'une urgence dans la musique pop. »

³ Simon Reynolds, présentation de la couverture de dos, *idem*. « [...] l'urgence d'une période ressentie à la fois comme un temps de crise terrifiant et l'aube d'une nouvelle époque délirante de possibilités radicales. »

⁴ Hervé Zénouda, « Au tout début du punk parisien : du lycée Charlemagne au Club 100 », *Volume !*, 13-1, 2016, p. 18.

⁵ Kira Roessler, in Eric Blair, *Ex-Black Flag Bassist Kira Roessler talks in depth*, entretien réalisé par Eric Blair, 2019, https://youtu.be/_9gdqZz67iU. Consulté le 25 mars 2022. « Il y avait ce sentiment d'une urgence à avoir autre chose parce que l'*arena rock* était partout [...] parce que les clubs jouaient du disco, et, vous savez, parce qu'il n'y avait tout simplement pas de place pour nous, inadaptés. »

⁶ Ian MacKaye, in Blush, *ibid.*, p. 151. « Nous étions des punk « Hard-core » — nous n'étions pas tant dans la mode que dans l'approche, dans l'intensité, dans l'urgence. »

⁷ Tim Tonooka, “Black Flag interview in Ripper”, *Ripper* 3, le 6 septembre 1980, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_ripper3.html. Consulté le 25 mars 2022. « Leurs chansons sont sur des sentiments urgents auxquels tout punk peut se rattacher. »

⁸ Clarice Carassi, « Hardcore punk, anomalia italiana », *Il Manifesto*, 9 mai 2020, <https://ilmanifesto.it/hardcore-punk-anomalia-italiana/>. « Soprattutto se si considera la prima scena Usa quando l'*urgenza* espressiva prevalse sulla capacità tecnica, [...] » Consulté le 26 mars 2022.

⁹ The Earslaughterers, « Terminal Sound Nuisance: Quali Domani Quale Futuro: a Look at Classic Italian Hardcore 81-90 (part 1) », *Terminal Sound Nuisance* (blog), le 20 avril 2020. « Ils partagent tous cette colère

Le mot d'« urgence » se rencontre particulièrement souvent dans le discours de, ou sur, la culture musicale du punk de la première moitié des années 1980, celle que l'on définit ordinairement par le nom de « punk hardcore » en Amérique du Nord, mais il était déjà présent, bien qu'à un moindre degré, dans celui de la seconde moitié des années 1970, à lire ce qu'en disent des témoins ou des observateurs de toutes provenances, et cela de façon unanime, qu'ils soient musiciens aussi bien fans, supporters (de la scène punk), ou encore journalistes, chercheurs, de quelque nationalité qu'ils soient. Ce phénomène n'est pas localisable dans une seule communauté. Cet emploi, partout, est là comme pour signaler un certain état d'esprit qui semble bien généralement partagé par tous les participants de la scène punk.

Cependant, l'origine, le contexte social ou les causes de cet emploi du terme « urgence », ne semblent pas présenter d'uniformité, ni même une grande homogénéité, qui permettrait d'identifier plus précisément la nature de ce sentiment particulier. Ces mots d'« urgence » ou d'« urgent », tellement employés par certains chercheurs dans leur description du punk rock, où nous allons envisager son usage ci-après, ne semblent guère aller au-delà d'une expression qui serait sans doute remplaçable par d'autres termes. Or, l'urgence en question, n'a-t-elle pas suffisamment de particularités pour qu'il y ait lieu de tenter de lui trouver une définition plus précise en cherchant à mieux cerner le sentiment qui provoque l'emploi de ce terme, et en examinant le contexte spécifique qui l'a fait naître ? N'est-elle rien de plus qu'un sentiment, aussi vague que violent, qui apparaîtrait « comme ça », encore et encore, de nouveau, le même à chacune des nombreuses périodes de « crise » éclatant dans le monde occidental, qu'il s'agisse d'un surgissement dans une sous-culture ou dans une culture plus large et de façon plus globale ?

primitive et cette urgence désespérée, et finalement c'est ça qui fait du hardcore italien ce qu'il est. » <https://terminalsoundnuisance.blogspot.com/2020/04/quali-domani-quale-futuro-look-at.html>. Consulté le 26 mars 2022.

A. Questions sur la définition du terme

D'après la définition des dictionnaires, de français comme d'anglais, le mot « urgence » se dit du « caractère de ce qui est urgent », c'est-à-dire du caractère « de ce qui requiert une action, une décision immédiate¹⁰ », ou se dit de la « nécessité d'agir rapidement » (*urgency*, l'équivalent anglais : “(1) the quality of needing to be dealt with or happen immediately » ; (2) the feeling or belief that something needs to be dealt immediately¹¹” : on trouve peu de différence, s'il y en a, dans la définition du mot anglais équivalent). Dans l'usage du mot dans les différentes sphères de la vie humaine, il s'agit donc tantôt d'exprimer la notion de *priorité*, comme dans « l'état d'urgence », mesure administrative gouvernementale, ou comme dans la locution adverbiale « en urgence », tantôt plutôt d'indiquer une notion d'*accélération*, comme dans « procédure d'urgence », termes de droit constitutionnel, ou comme dans « d'urgence », locution adverbiale. Pour certains, telles les conseillères ou conseillers psychologiques, mais pas seulement, ce sentiment d'urgence pourrait s'expliquer comme « une expérience émotionnelle qui semble menacer l'équilibre interne¹² », pour d'autres, comme les étudiants en commerce, mettant à profit leur connaissance en psychologie, il s'agira d'élaborer une stratégie de marketing (le « marketing de l'urgence ») qui pourra déclencher une irrésistible pulsion d'achat chez le consommateur asservi par elle, précieuse stratégie développée à partir des derniers acquis de la psychologie scientifique. Quel que soit le cas, l'urgence, ou le sentiment d'urgence, implique donc les notions de *priorité* ou d'*accélération*, plus précisément une attente impatiente, une espérance ardente, un désir irrésistible ou la crainte d'un danger imminent, bref la nécessité de faire tout de suite quelque chose ou de faire advenir un événement, une décision, avant toute autre chose possible (« priorité »), ou bien de chercher à raccourcir l'itinéraire menant au but, ou encore d'avancer l'arrivée d'un événement situé dans la ligne temporelle événementielle imaginaire que la conscience se forme à ce moment (« accélération »).

Cette notion d'urgence prend une signification bien plus concrète, bien plus sensible et tangible, lorsqu'elle est utilisée pour décrire un phénomène musical, et cela surtout, comme nous allons bientôt le voir, pour une analyse musicologique du punk rock et d'ailleurs du rock en général, mais dans une moindre mesure ou du moins sous des modalités différentes moins spécifiques. La première question qui semble se poser est en effet, à partir de là, de savoir si

¹⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/urgence>

¹¹ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/urgency?q=urgency>

¹² Olivia Pinto, « Sentiment d'urgence et expérience émotionnelle de la rencontre avec l'objet primaire, in Jean-Pierre Durif-Varembont et Régine Scelles (éd.), *Parentalité : quand la marge interroge la norme*, Dialogues 2019/3 (n° 225), Érès, p. 175-192.

l'on peut véritablement donner à cette notion d'urgence-là, du punk et du punk hardcore, une définition spécifique, lui apporter la clarté et la rigueur du concept souhaitables. Une deuxième question serait de chercher à savoir s'il y a un rapport, et si oui lequel, entre, d'un côté, cette *notion* d'urgence-là, posée en termes de culture, voire de civilisation, de qualité ou climat d'un mode de vie quotidien d'une certaine époque (que ce climat soit par ailleurs dominant ou local, marginal, contestataire, alternatif pour ainsi dire), et, de l'autre, cette *impression* d'urgence qui se dégage de cette musique-là, impression qu'une observation attentive pourrait assigner à la structure même du morceau enregistré, comme si cette structure-là était pour quelque chose dans cette impression-là d'urgence.

Une troisième question, sans doute encore plus délicate à formuler et à traiter, serait donc liée à la possibilité d'envisager que ce sentiment d'urgence soit en rapport, d'une manière ou d'une autre, à un certain sentiment ou état d'esprit qui serait absolument *sui generis*, et qui ne serait donc désigné que faute de mieux par ce terme d'« urgence ». À cela on pourrait objecter qu'il apparaît inconcevable que les conditions sur lesquelles le sentiment d'urgence produit repose dans l'univers punk ne se retrouvent pas ailleurs que dans la seule culture punk de l'époque, qu'elles soient donc l'apanage des seuls participants à la scène punk, des seuls sympathisants de la cause du punk. Et l'on pourrait encore pousser plus loin, en envisageant le cas du punk hardcore. Nous n'irons cependant pas jusqu'à dire que la culture punk et punk hardcore serait soi-disant le miroir fidèle d'une culture plus vaste, et finalement celle de la société tout entière elle-même, mais nous dirons plutôt que la musique punk et punk hardcore constituent en quelque sorte une expression particulière, la plus poussée, typique de *l'esprit du temps*, le résultat d'une sorte de dialectique qui s'articulait entre différents éléments, divers facteurs, musicaux, politiques, historiques et socioculturels. Nous nous proposons de partir du constat de ce fait inéquitable que la culture, comme la musique, partagent, dans une large mesure, même si c'est parfois de manière altérée, voire profondément transformée, les conditions temporelles d'une communauté nationale, voire multinationale, sur lesquelles repose sa culture dominante et donc aussi la musique que le système culturel établi a produite, avec toutes ses conventions. À partir de ce constat nous proposons de faire l'hypothèse, puis d'en examiner les conséquences, de l'existence d'une certaine *dialectique* entre ces deux dimensions, à savoir la sphère culturelle générale et le milieu punk, puis punk hardcore particulier. Cela nous semble bien préférable à la tentative de mener on ne sait quelle argumentation fondée sur l'opposition rigide et exagérée du punk au reste de la société comme son ennemi hétérogène, ce qui risquerait de durcir et de formaliser encore davantage cette notion polémique

d'opposition, déjà trop fermement ancrée dans la discussion courante sur le punk et le punk rock.

Nous sommes donc d'avis que l'on devrait plutôt s'interroger sur les raisons pour lesquelles on s'appuie si souvent sur ce stéréotype inflexible, établi sur une mise en opposition binaire de deux instances qui restent au fond plus ou moins hypothétiques, ou, en d'autres termes, sur un « acquis » considéré comme ferme et définitif de l'existence d'une « riposte à la culture de l'Autre », pour reprendre l'expression de Claude Chastagner¹³, lorsqu'il discute de l'essence de la contre-culture des années 1960¹⁴. On peut s'interroger sur le fait de savoir s'il convient bien d'expliquer le punk, dans l'exubérance de sa grande période, en recherchant sa source, selon Simon Critchley¹⁵, seulement dans la libération qu'il aurait accomplie par opposition au « non-sens terrible de la période hippie », ce qui relèverait en fait de la même logique selon laquelle raisonnait la génération hippie, nous / les autres.

B. Une analyse d'exemples d'utilisation du terme dans certains discours en musicologie

1. Sur le hard rock et le heavy metal de la fin des années 1960

Ce mot d'« urgence » est utilisé souvent au cours d'analyses musicologiques du rock, quoiqu'il n'y ait jamais été employé, pour autant que nous sachions, comme une notion jugée particulière, qui aurait mérité une définition plus précise. Néanmoins, il vaut la peine de citer certains exemples et de considérer dans quel contexte et avec quelle signification le mot est concrètement utilisé, de sorte que nous puissions nous approcher par étapes d'une définition qui serait spécifique de la notion d'urgence dans la musique rock. Citons tout d'abord David Headlam et Andrew L. Cope, dans leurs articles publiés en 1995 et en 2010, respectivement :

¹³ « La contre-culture qui se met en place dans la seconde moitié des années soixante peut se voir comme une riposte à la culture de l'Autre, celle des “adultes” », Claude Chastagner, *De la culture rock*, Paris, PUF, 2011, p. 62, n. 2.

¹⁴ Cette formulation de cette essence, l'américaniste français la reprend à la réflexion de Jean-Paul Sartre sur la violence dans sa *Critique de la raison dialectique*.

¹⁵ Simon Critchley, « Nihilism, Punk and the International Necronautical Society: an interview with Simon Critchley », *3:AM Magazine* (blog), le 30 mars 2009, <https://www.3ammagazine.com/3am/interview-with-simon-critchley/>. Consulté le 26 mars 2022.

Repeated pentatonic riffs are a staple of Chicago electric blues songs, although usually with variation and as part of a larger texture—as in “You Need Love”—and in fluid rhythms without strongly defined downbeats. Led Zeppelin’s riffs are essential, primal, stripped-down statements—complete in and of themselves—a minimal yet complete nature. Devoid of variation, the riffs are usually in syncopated rhythms against the emphatic, straight eighth-note meter. [...] The “riff” continually repeats in the outer A sections, reinforcing the meter each time, and gaining in **urgency** by its unwavering metric placement and power from the overdriven guitar timbre and supporting bass and drums¹⁶.

For example, Cream’s version is not only much faster than the original but reveals new levels of **urgency** and aggression (aspects that emerge as important style indicators of metal) and these are evident immediately in the opening riff. Notably, the original swing beat is replaced with straight fours and the improvised slide fills are replaced with the main hook¹⁷.

Dans ces deux cas le mot « urgence » est employé pour désigner un effet suscité par une simplification spécifique de la structure métrique, plus précisément, une sorte de « nivellement » de ce qui était dominant dans l’original, qui lui était particulièrement riche en syncope et en anticipation. Tel est ce que ces pionniers britanniques, parmi d’autres, du hard rock, Led Zeppelin et Cream, ont fait de matériaux musicaux qui avaient été apportés par ces initiateurs qui étaient les musiciens de blues Willie Dixon et Robert Johnson, avec une telle maîtrise que cela allait s’imposer comme le modèle d’approche « standard » pour le développement du style hard rock et heavy metal. Ce n’est du reste pas un hasard si les deux arguments des deux musicologues cités ont en commun qu’ils signalent, avec cette notion d’urgence, deux autres effets parallèles, respectivement de « puissance » et d’« agression ». Il s’agit bien là d’effets que l’on peut imaginer sans difficulté comme liés à ce sentiment spécifique, dans les modalités de sa création, d’urgence, tel qu’il apparaît suggéré dans leurs arguments : les effets en question sont selon eux attribuables à la *répétition*, à intervalles réguliers et courts, d’un *même matériau* sonore, relativement rigide, cadré et fort, « carré », qui donne ainsi l’impression qu’une certaine *priorité* irrésistible s’installe, s’imposant dans cet

¹⁶ David Headlam, « Does the Song Remain the Same?: Questions of Authorship and Identification in the Music of Led Zeppelin », in Elizabeth West Marvin et Richard Hermann (éd.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945 : Essays and Analytical Studies*, New York, University of Rochester Press, 1995, p. 338. Les caractères gras sont nôtres. « Les riffs pentatoniques répétés sont la matière première des chansons de blues électrique de Chicago, bien que généralement avec des variations et dans le cadre d’une texture plus large — comme dans *You Need Love* — et dans des rythmes fluides sans temps forts fortement définis. Les riffs de Led Zeppelin sont des affirmations essentielles, primitives, dépouillées — complètes en elles-mêmes — une nature minimale mais complète. Dépourvus de variation, les riffs sont généralement en rythmes syncopés contre l’emphatique et régulière métrique de croches. [...] Le « riff » se répète continuellement dans les sections A extérieures, renforçant la métrique à chaque fois, et gagnant l’urgence par son placement métrique inébranlable, ainsi qu’en puissance grâce au timbre saturé de la guitare et au soutien de la basse et de la batterie. »

¹⁷ Andrew L. Cope, *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010, p. 25. « Par exemple, la version de Cream est non seulement beaucoup plus rapide que l’original, mais révèle de nouveaux niveaux d’urgence et d’agression (des aspects qui émergent comme d’importants indicateurs de style du métal) et ceux-ci sont immédiatement évidents dans le riff d’ouverture. Notamment, le rythme swing d’origine est remplacé par un rythme quadruple droit et les *fills* improvisés au glissando sont remplacés par le *hook* principal. » Nous soulignons.

événement sonore en entraînant invinciblement sa perception et la sensation qu'elle génère chez l'auditeur.

2. Sur le punk rock des années 1970 : la voix « angoissée »

Mais l'expression n'apparaît pas comme telle seulement dans le discours musicologique sur le hard rock et le heavy metal. À titre d'exemple, David Laing avait déjà remarqué dans son ouvrage de 1985, généralement considérée comme l'une des premières analyses musicales sur le punk rock : "The fast tempo combined with the anti-syncoption tendency of many punk songs supported the connotation of urgency of utterance which declamatory vocals and their lyrics evoked¹⁸." Contrairement aux articles sur le hard rock et le heavy metal mentionnés plus haut, cet article sur le punk rock, qui porte surtout sur celui des années 1970 en terrain britannique, situe la génération de ce sentiment spécifique d'urgence dans le style vocal et dans le contenu des paroles propres à la musique punk. Selon le musicologue et critique anglais, si le flux rythmique rapide et direct renforcent ce sentiment d'urgence, c'est pourtant bien la voix et les paroles qui dans la musique punk déclenchent ce processus expressif.

Cette brève remarque que Laing, l'un des pionniers dans l'abord sérieux du punk rock en tant que style de musique, fait quant à l'urgence propre à ce style musical, nous renvoie à celle, citée ci-dessous, que fait Greil Marcus, autre pionnier lui aussi d'un tel travail assez exceptionnel. Ce dernier fait cette remarque, que l'on trouve dans son ouvrage fameux, *Lipstick Traces : Une histoire secrète du vingtième siècle*, publié en 1989, que l'on peut distinguer la voix comme étant le medium qui caractérise le mieux la chanson punk :

There is a feeling in the best punk 45s that what must be said must be said very fast, because the energy required to say what must be said, and the will to say it, can't be sustained. That energy is going to disappear, that will is going to shatter—the idea will go back in the ground, the audience will get up, up on their coats, and go home. Like its rhythm, the punk voice was always unnatural: speeded up past personality into anonymity, pinched, reduced, artificial. It called attention to its own artificiality for more than one reason: as a rejection of mainstream pop humanism in favor of resentment and dread; as a reflection of the fear of not being understood. But the voice was unnatural most of all out of its fear of losing the chance to speak—a chance, every good punk singer understood, that was not only certain to vanish, but might not even be deserved¹⁹.

¹⁸ David Laing, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, PM Press edition, Oakland, PM Press, 2015, p. 80 « Le tempo rapide, combiné avec la tendance anti-syncope de nombreuses chansons punk, appuyait cette connotation d'urgence de l'expression que les voix déclamatoires et leurs paroles évoquaient. »

¹⁹ Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of The Twentieth Century*, Twentieth-Anniversary Edition, Londres, Farber and Farber, 2001, p. 76. « On a le sentiment avec les meilleurs 45 tours punks que ce qui doit être dit doit l'être très vite, parce que l'énergie requise pour dire ce qui doit être dit, et la volonté pour le dire ne peuvent

Bien que le passage cité ci-dessus ne comporte pas le mot « urgence » et qu'il doive beaucoup à l'imagination du critique et écrivain américain, qui mêle ses impressions à l'écoute du disque avec l'interprétation qu'il a de la situation régnant autour des musiciens punk dans les années 1970, aussi bien sur la scène des clubs qu'à l'extérieur de ceux-ci, il est remarquable qu'il semble vouloir s'efforcer de donner une définition, de caractériser la notion en question, en particulier en assignant sa cause principale à la voix du punk rock. Quelle qu'en soit la raison — on ne saurait jamais dire, à l'écoute d'un disque ou à un concert, si un chanteur punk a la claire conscience que son énergie, sa volonté et son public auront bientôt disparu —, le chant du punk donne l'impression, selon Marcus, de se précipiter, tantôt au moyen d'une accélération subtile, tantôt grâce à une déformation, pour ne pas dire une dénaturalisation, de la voix, au point qu'elle en paraît certes artificielle. Ou bien serait-ce peut-être, plutôt au contraire, qu'elle deviendrait artificielle à cause de cette précipitation ? Est-ce parce que ces conditions de son existence — des musiciens pleins d'énergie, de volonté, et un public impatient — semblent ne pas vouloir attendre, et ne vouloir laisser ni au chanteur ni aux musiciens le temps d'achever leur chanson comme il conviendrait, ne leur laisser qu'à peine le temps de finir ? Ou bien, inversement, n'est-ce pas que le chanteur lui-même, ou la chanteuse, qui ne pourra parvenir à atteindre suffisamment pour laisser au temps ce temps où pourraient être dites toutes les paroles écrites, pour laisser de nouveau au temps sur scène ce temps métrique qu'ils avaient bien, pourtant, lorsqu'ils composaient ? Parce qu'il semble bien s'agir à présent d'un signal d'alarme : communiquer tout ça, c'est urgent, ça n'attend pas. Le concert se trouve en situation d'alarme, donc d'urgence²⁰.

pas être prolongées. Cette énergie va disparaître, cette volonté va se fracasser — l'idée retournera dans la terre, le public va se lever, mettre son manteau, et rentrer à la maison. De même que son rythme, la voix du punk était toujours artificielle : accélérée au-delà du personnel dans l'anonymat, pincée, rétrécie, artificielle. Le punk attirait l'attention sur sa propre artificialité pour plus d'une raison : par rejet de l'humanisme pop dominant en faveur du ressentiment et de la volonté d'effrayer, comme reflet de sa peur de ne pas être compris. Mais la voix n'était pas naturelle, avant tout par peur de rater l'occasion de parler — une occasion, tout bon chanteur punk l'avait compris, qui n'était pas seulement certaine de s'évanouir mais qui aurait pu même ne pas être méritée », Greil Marcus, *Lipstick Traces : Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. par Guillaume Godard, Paris, Allias, 1998, p. 108. Traduction modifiée par nous.

²⁰ Dans une autre page du même ouvrage, Marcus découvre un autre aspect de cette musique, plus précisément une autre caractéristique de ces musiciens et des processus de production musicale, caractéristique que lui évoquent leur musique et leur performance : l'action est possible à tout moment, et le résultat sera immédiat ; donc la priorité absolue, c'est agir : "What remains irreducible about this music is its desire to change the world. [...] The desire begins with the demand to live not as an object but as a subject of history—to live as if something actually depended on one's actions—and the demand opens onto a free street.", *ibid.*, p. 5. « Ce qui reste irréductible dans cette musique c'est son désir de changer le monde. [...] Ce désir commence avec le besoin urgent de vivre non comme un objet mais comme un sujet de l'histoire — de vivre comme si quelque chose dépendait réellement de notre propre action — et ce besoin urgent débouche sur un champ libre. », *ibid.* (édition française), p. 15-16. Traduction modifiée par nous. Or, pourquoi le traducteur a-t-il ajouté le mot « urgent » pour traduire "desire" ? On comprend pourquoi il rajoute le mot...

L'allusion que fait ici Marcus à l'*urgence* en tant qu'elle serait cet effet musical produit qui serait caractéristique du punk rock nous intéresse aussi, tout particulièrement, parce qu'il se réfère ainsi à un autre trait qui est caractéristique de ce style de musique, outre celui de la simple stabilisation rythmique qu'évoquaient Cope et Headlam, plus haut. Notons encore une fois que ce phénomène de *stabilisation* était dû à certaines simplifications, dont l'évitement de la syncope et l'anticipation rythmique, ainsi qu'à la répétition rigoureusement régulière d'éléments sonores marquants par leur agressivité. C'est bien d'un décalage, et même d'une discordance temporelle entre les parties, à savoir les voix et les instruments, qu'il s'agit ici, décalage et discordance qui conduisent à une certaine instabilité temporelle dans le morceau de punk rock où ils apparaissent, instabilité qui renforce encore le sentiment d'urgence. Mais nous essaierons de mieux préciser cette impression, encore vague et qu'on pourrait croire imaginaire, dans les chapitres prochains en examinant en détail plusieurs types d'exemples.

En dernier lieu, dans l'une des rares œuvres consacrées à une analyse des aspects proprement musicaux des débuts du punk hardcore, et notamment de certains groupes représentatifs américains jouant entre 1978 et 1983, à partir d'un bon nombre d'exemples, David B. Easley utilise le mot « urgence » dans la conclusion de ce qui est sa thèse de doctorat. Il y décrit l'une des performances de Black Flag, le groupe sud-californien, qui fut filmée par Penelope Spheeris pour son documentaire emblématique, *The Decline Of Western Civilization* (1981)²¹. Il s'agit de la chanson intitulée *Revenge*, dont les premières paroles, clamées en solo par le chanteur tout au début, sont reprises par Easley pour le titre même de cette thèse :

The performance that follows this guttural scream is equally aggressive, intense, and reflects a channeling of emotions such that the instrumentalists are found attacking their instruments, furiously trying to present every chord or drum pattern as if the plug might be pulled at any time. Indeed, there is a sense of **urgency** in the music as the band moves along at a frenetic pace. Further, this **urgency** combines with the dense texture of distorted guitars, screamed vocals, and propulsive drumming to create a powerful sound that is difficult to ignore²².

Il s'agit cependant du seul passage de sa thèse longue de trois cents pages où l'auteur prononce ce mot d'« urgence » : il n'est pas même employé ici, d'ailleurs, pour renvoyer à un type d'urgence qui serait spécifique, alors que cette recherche est pourtant consacrée à

²¹ Penelope Spheeris, *The Decline Of Western Civilization*, Nu-Image Film, 1981.

²² David B. Easley, « "It's Not My Imagination, I've Got a Gun on My Back!": Style and Sound in Early American Hardcore Punk, 1978-1983 », thèse de doctorat, Florida State University, 2011, p. 280. Les caractères gros sont nôtres. « La performance qui suit ce cri guttural est tout aussi agressive, intense et reflète une canalisation des émotions qui fait que les instrumentistes se retrouvent attaquant leurs instruments, en essayant de présenter chacun de leurs accords ou motifs de batterie furieusement, comme si la prise pouvait être débranchée à tout moment. En vérité, il y a un sentiment d'urgence dans cette musique tandis que le groupe avance à un rythme effréné. De plus, cette urgence se combine avec la texture dense de guitares distordues, de voix criées et de percussions propulsives pour créer un son puissant, qu'il est difficile d'ignorer. » Nous soulignons.

l'identification des matériaux et des schémas musicaux propres à un certain style musical. Néanmoins, il nous reste possible de faire référence à cette description en vue de réfléchir à la question de savoir de quelle manière l'évocation de ce sentiment d'urgence est liée à ce qui est perçu, en des directions et sous des aspects différents²³. Le témoignage d'une chercheuse ou d'un chercheur mérite en tout cas toujours d'être analysé par d'autres.

3. “As if the plug might be pulled at any time”

Le regard de l'auteur se pose donc ici sur les gestes des musiciens, sur leurs mouvements physiques interagissant avec la musique qu'ils jouent. Autrement dit, qu'il en ait l'intention ou pas, la description faite par Easley de la musique jouée par Black Flag dans le film de Spheeris porte à chaque moment, presque à chacune des locutions qu'il emploie, de manière figurative ou non, sur certains des gestes des musiciens qui jouent. Ainsi, il écrit, “attacking their instruments”, “moves along” et “as if the plug might be pulled at any time”. Mais il faut cependant prendre en compte le fait que les actions des membres de ce groupe, pour ne pas parler de celle des autres groupes punk hardcore, ni du hardcore en général, ne manifestent pas une aussi grande « stabilité » en matière de fondement rythmique que ne le fait ce morceau. Les mouvements physiques de Black Flag sont ici loin d'être réguliers, ils sont plutôt spontanés, et cette spontanéité est d'ailleurs exemplifiée particulièrement dans l'intervention physique, abrupte et agressive, du bassiste brandissant son instrument face au chanteur, vers la fin de cet extrait du film. En fait, c'est le chanteur lui-même qui vient de le provoquer, en se tournant brusquement vers sa gauche pour s'emparer de son collègue et l'empoigner par son t-shirt sans manche²⁴.

Mais tout particulièrement, l'expression très figurative “as if the plug might be pulled at any time” (« comme si la prise pouvait être tirée à tout moment »), qui renvoie au jeu de la guitare et de la batterie dans le texte en question, évoque au moins deux situations différentes, et on dirait une expression, à l'insu de l'auteur peut-être, à double sens. Tout d'abord, elle pourrait signifier que les joueurs, en particulier ceux dont les instruments sont branchés sur l'ampli, le guitariste et le bassiste, jouent en remuant si vigoureusement que les prises pourraient en être accidentellement débranchées.

²³ Il va sans dire que pareille perspective n'est en rien celle d'un pur analyste de la musique ; elle ne permet pas en effet de généraliser à partir de la seule sensation éprouvée à la réception de cette performance limitée ; il faudrait pouvoir pour cela montrer que ce cas est typique. Il n'en demeure pas moins que cette observation nous conduit à envisager par quel mécanisme est généré ce sentiment d'urgence.

²⁴ Spheeris, *ibid.*

Pris comme cela, cela donne l'impression que l'auteur décrit une situation advenant bel et bien sur un plateau déterminé, ou vue sur telle photographie, mais pour en faire comme l'archétype du concert de punk hardcore, plutôt que de ne la faire valoir que comme la simple description de ce qui se passe réellement dans telle performance bien précise, ce qu'il précise pourtant dans son texte. Cette impression tient surtout au fait que, tout d'abord, ce guitariste, qui « présente chaque accord », ne manifeste pas, en fait, au vu de la vidéo une activité si débordante, et aussi au fait que le batteur, qui présente ce « pattern de batterie », n'a, lui non plus, rien à voir avec un risque quelconque de prise débranchée d'un amplificateur...

Mais malgré tout, l'expression en question nous permet bien de nous représenter les mouvements hyperactifs d'un chanteur, d'un guitariste et d'un bassiste, qui sont imaginés, certes, mais qui sont plus vrais que les vrais, courant le vrai risque que leurs câbles d'alimentation électrique soient bel et bien arrachés de leur amplificateur nourricier, et cela à tout moment, et pourtant sans même qu'ils s'en soucient apparemment. La direction que prennent réellement leurs actions physiques est spontanée et imprévisible, et cette impression est encore renforcée, amplifiée, par le mouvement de la caméra lui-même. En d'autres termes, ces gestes des musiciens fournissent au motif rythmique régulier des éléments rythmiques supplémentaires, à la fois forts et, contradictoirement, saccadés voire convulsifs, ce qui implique par ailleurs que la structure linéaire de la musique elle-même ne suit pas simplement, en plus d'un cas, une temporalité régulière relevant de cette fondation rythmique. C'est dire — notons-le déjà — qu'il y aurait encore bien d'autres facteurs à étudier... Quoique plus superficiels, ceux-ci seraient loin d'être négligeables, mais Easley les a peu abordés. Comme le dit cependant bien le musicologue américain, le terme d'« urgence » peut tout à fait être associé à cette perception qu'ont les musiciens punk, puis leurs auditeurs, d'une temporalité en manque de temps.

Par ailleurs, cette expression figurative peut encore être comprise autrement, sans annuler ce qui précède mais en plus, en faisant écho à la remarque de Marcus, mentionnée plus haut, quant à la peur que tout disparaisse bientôt, à vrai dire on ne sait quand, mais de façon imminente. C'est bien dans une temporalité de cette sorte qu'a lieu une performance de punk rock. En effet, qu'il s'agisse des concerts de Black Flag (en général avec d'autres groupes) au début des années 1980 aux États-Unis, ou de ceux des Sex Pistols entre 1975 et 1977 en Angleterre — Marcus sans doute les aura eus en tête quand il écrivait ce texte²⁵ —, le fait est

²⁵ “In late 1975, when the Sex Pistols first appeared, crashing another band's concert and impersonating the opening act, the plug was pulled after ten minutes; now to play in public they were forced to turn up in secret, under a false name. The very emptiness of the terrain they had cleared—the multiplication of new voices from

que la prise de l'amplificateur pouvait être débranchée sans qu'on soit prévenu, à tout moment imprévisiblement, par celui en charge du club où se déroulait le concert, sur sa propre décision ou sur ordre de la police, celle-ci pouvant même intervenir d'elle-même, alléguant un tapage nocturne, ou la violence du comportement des participants au concert²⁶. C'était devenu si fréquent qu'on en venait même parfois à annuler un concert préventivement, quand l'atmosphère s'annonçait orageuse ou bien que la seule réputation d'un groupe, il y en avait de tels des deux côtés de l'Atlantique, faisait redouter le pire. En général ce n'était donc même pas la peine de débrancher : le « débranchement » avait eu lieu en amont déjà ; les clubs les avaient refusés, alertés surtout par les médias, qui relataient avec une délectation indignée la violence de précédents concerts²⁷.

Il serait exagéré de dire cependant que l'on en était réduit à une crainte généralisée chez les musiciens de se voir à tout moment débrancher ses amplis au beau milieu d'un morceau. Plutôt, on se la jouait un peu, semble-t-il, hystérisant le tout pour obtenir plus d'intensité, par « amplificateur psychique ». Mais le fait est qu'une interruption soudaine et brutale restait de l'ordre du possible, du réel. D'où l'urgence de jouer tout « avant ». C'est dans une telle atmosphère que jouaient en tout cas les musiciens punk sud-californiens, et aussi pour une telle atmosphère qu'ils composaient. Cela ne veut pas dire pourtant que les musiciens concernés devaient sans cesse s'inquiéter de l'éventualité de voir à tout moment leur concert être arrêté de force, mais, plutôt, que de tels incidents, comme l'expression “[playing] as if the plug might

below, the intensification of abuse from above, both sides fighting for possession of that suddenly cleared ground—had pushed them toward self-destruction, into the silence of all nihilist noise.”, Marcus, *op. cit.*, p. 9-10. « Fin 1975, quand les Sex Pistols firent leur première apparition, accaparant le concert d'un autre groupe en se faisant passer pour la première partie, le courant fut coupé au bout de dix minutes. Désormais, pour jouer en public, ils furent forcés de tourner en secret, sous un faux nom. La vacuité même qu'ils avaient dégagée sur le terrain — la multiplication de nouvelles voix venues d'en bas, l'intensification des outrages d'en haut, les deux côtés se battant pour la possession de ce territoire soudainement dégagé — les avaient poussés à l'autodestruction, vers la mise au silence de tout bruit nihiliste. », Marcus, *op. cit.* (édition française), p. 23. Traduction modifiée par nous.

²⁶ “Between 1980 and 1981, at least a dozen Black Flag concerts ended in violent clashes between the police and the kids. And the more the band complained to the press about the police, the more the police hassled them and their fans.”, Michael Azerrad, *One Band Could Be Your Life: Scenes From The American Indie Underground 1981-1991*, New York/Boston/Londres, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001, p. 20-21 « Entre 1980 et 1981, c'est au moins une douzaine de concerts de Black Flag qui s'achevèrent dans la violence entre la police et les jeunes. Et plus les groupes se plaignaient de la police à la presse, plus la police les harcelaient, eux et leurs fans. »

²⁷ Cf. Stacy Thompson, *Punk Productions: Unfinished Business*, New York, State University of New York Press, 2004, p. 33 ; Peter Belsito et Bob Davis, *Hardcore California: A History of Punk and New Wave*, Berkeley CA, Last Gasp of San Francisco, 2004, p. 46 ; s'y ajoute le manque d'habileté des clubs : selon Morris, “It got progressively harder to play. A lot of the clubs didn't have the proper paperwork for gatherings or dancing so they'd get shut down, and we were getting banned from clubs and shows faster than we played 'em.”, Keith Morris, in Marc Spitz et Brendan Mullen, *We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, New York, Random House, 2001, p. 229. « Il est devenu progressivement plus difficile à jouer. Beaucoup de clubs n'avaient pas les documents administratifs pour les rassemblements ou pour la danse, ils ont donc été fermés, et nous avons été bannis des clubs et des spectacles plus rapidement que nous n'y jouions. »

be pulled at any time”, le dit bien, faisaient peser une menace qui était la condition réelle, actuelle, voire sociale dans laquelle étaient produits et se déroulaient les concerts, dans laquelle se composaient les chansons, du groupe sud-californien. Nous préciserons cette situation plus loin, en la situant du point de vue historique.

Revenge est en effet la chanson du groupe où celui-ci exprime le plus directement, avec *Police Story* dans son premier LP (1981), son opposition, voire son hostilité, à la police, à savoir le LAPD (Los Angeles Police Department). Comme Easley lui-même le mentionne avant les phrases que nous avons citées ici, le segment du film commence par une tirade que le chanteur déclame contre ce LAPD, qui avait récemment arrêté le groupe pour avoir seulement, à ce que dit celui-ci, joué du punk rock, et la tirade s’achève sur une déclaration que fait le groupe à la police²⁸. Les premières paroles “It’s not my imagination, I’ve got a gun on my back”, énoncées par la voix seule du chanteur, sans accompagnement musical, constituent la communication, comme « en direct » ou « immédiate », de ce qui vient de se passer, et qui se passe d’ailleurs constamment dans la vie quotidienne réelle, sans qu’il faille recourir à aucune « dramatisation imaginaire » ni « musicalisation ». On n’a pas le temps de mobiliser tout ça, d’attendre que ce puisse être « esthétisé » par d’autres moyens d’expression, moins bruts, que ceux qu’on livre.

Il n’est donc pas exagéré de dire que de tels incidents, dus en fait essentiellement aux préjugés de la police ainsi que de l’opinion public contre le punk rock, préjugés auxquels elle obéissait en se faisant le devoir de réprimer durement, avec une violence injustifiée, expliquent pour une part ce sentiment d’urgence, qu’éprouvaient les musiciens comme l’auditoire, surtout à cette époque-là. Ce qu’implique donc l’emploi de cette expression, “as if the plug might be pulled at any time”, c’est que la question de ce sentiment d’urgence ne saurait être adéquatement appréciée et traitée sans être resituée dans le contexte socio-culturel précis de cette époque. C’est toute l’époque qui en fait s’exprime en elle, non sans ambiguïté d’ailleurs, et même si ce n’est ici qu’au travers d’une certaine structure musicale particulière, qui en est comme le « précipité », au sens chimique du terme. Elle est le précipité de cette urgence, et pour ainsi dire le microcosme d’un macrocosme.

²⁸ Easley, *op. cit.*, p. 279.

4. Au-delà du cliché “harder, louder, and faster”

Quand les musiciens entendent des sons qu'ils ne savent pas faire, ils sont totalement perdus... alors vous perdez... l'orientation... on a un tout petit réservoir limité de sons qu'on peut nommer, et c'est lamentable²⁹.

La citation ci-dessous, qui comporte également le terme « urgent », montre bien les limites de toute tentative de transmettre par des mots un certain vécu de l'auditeur :

Black Flag is one of the greatest hardcore punk bands around. When they play in San Francisco, loyal fans come from as far away as Reno to see them. They play with a fierce intensity that few other bands can match. Their music is fast, loud, hard, raw, and savage. Their songs are about urgent feelings that any punk can relate to³⁰.

Il s'agit d'un extrait de texte de fanzine consacré à Black Flag, qui sert d'introduction à une interview des membres du groupe, donnée et publiée en novembre 1981, c'est-à-dire entre leur contribution au film susdit de Sphæris et leur premier LP³¹. L'auteur enthousiaste, Tim Tonooka, y déclare que les chansons du groupe, l'un des plus grands, dit-il — donc l'un des meilleurs représentants du punk hardcore jusque-là — parlent de « sentiments urgents auxquels tout punk peut s'identifier ». En indiquant que leur musique est “fast, loud, hard, raw, and savage”, avant même de parler des « sentiments urgents » de leurs chansons, il donne l'impression de faire une différence entre la dimension « musique pure », abstraction faite des paroles, et la dimension « chanson », où musique et paroles font corps, et cela à propos du même morceau.

Contrairement à « leurs chansons », dont les paroles auraient pour mission d'exprimer et décrire quelque chose de substantiellement associé à d'« urgents sentiments », sans qu'il soit pourtant précisé en quoi ils consistent, « leur musique » est décrite, elle, comme si elle ne signifiait pas, n'impliquait pas, du moins aussi directement et nécessairement, « l'urgent ». En effet, les trois premiers adjectifs, sur les cinq employés par l'auteur pour caractériser la musique

²⁹ Karlheinz Stockhausen, cité in Bernhard Steinbrecher, *Das Klanggeschehen in populärer Musik: Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*, Cologne, Weimar/Vienne, Böhlau, 2016, p. 75. „Wenn Musiker Töne hören, von denen sie nicht wissen, wie sie gemacht werden, sind sie völlig verloren. ... da verliert man ... die Orientierung. ... wir haben ein ganz kleines, beschränktes Reservoir an Tönen, die wir benennen können, und das ist miserabel.“

³⁰ Tim Tonooka, *op. cit.* « Black Flag est l'un des plus grands groupes de punk hardcore du moment. Quand ils jouent à San Francisco, les fans fidèles viennent d'aussi loin que Reno pour les voir. Ils jouent avec une intensité féroce que peu d'autres groupes peuvent égaler. Leur musique est rapide, forte, dure, brute et sauvage. Leurs chansons parlent de sentiments urgents auxquels tout punk peut s'identifier. »

³¹ Pour l'histoire du Black Flag de cette période, voir Chapitre 10.

de Black Flag — qu’il considère comme LA musique punk hardcore par excellence — sont bien ceux que l’on emploie habituellement pour définir cette musique, que ce soit académiquement ou journalistiquement : “Hardcore, to use what by now has become a cliché, was harder, louder, and faster than its direct ancestor, early punk music³².” ; « Au début des années 1980, les débuts du “concours Faster, Harder, Louder” ont eu lieu ici³³. »

Dans cette expression banale, un cliché, le punk hardcore est considéré comme une variante du punk rock dans laquelle certaines tendances auraient seulement été plus poussées, radicalisées. En fait l’emploi de tels adjectifs n’aboutit à rien d’autre qu’à stéréotyper sans éclairer sur le sens, par manque d’une précision qui ne pourrait être obtenue qu’au moyen d’une contextualisation détaillée. La spécificité de ce sentiment d’urgence-là, pour pouvoir être cernée par le langage, ne requiert-elle pas une évocation de type littéraire ? Bref, le contraire d’un slogan, qui ne sert qu’à indiquer grossièrement, sans pouvoir évoquer ni suggérer.

En eux-mêmes, en effet, ces qualificatifs, “hard”, “loud”, “fast”, et même “raw”, “savage”, pourraient être aussi bien employés pour décrire d’autres types de musique rock, le speed metal ou le black metal, entre autres, surtout pour leur première période, et cela vaut même plus généralement pour tout le rock and roll dans les années 1950. La valeur distinctive de ces termes est donc faible, et ils caractérisent et singularisent fort peu. Si on ne les spécifie pas davantage contextuellement, par contraste, ils ne disent pas grand-chose. Cela revient à dire que pour qu’une notion réellement nouvelle puisse émerger comme telle il est nécessaire d’y comparer les notions voisines déjà d’usage, pour noter par contra-distinction, les similitudes et les différences, synchroniquement, puis ensuite d’en suivre le parcours, l’origine, le développement, et l’évolution, diachroniquement.

Mais par ailleurs, si l’auteur de l’article susdit — et il parle en cela comme les autres — n’est pas parvenu à proposer d’autres qualificatifs que ceux-ci, si vagues, c’est qu’il aura eu l’intention de décrire la « totalité » de la musique de Black Flag, c’est-à-dire celle que le groupe avait réalisée jusqu’à ce moment-là. Car la caractérisation d’un genre ou d’un style de musique, ou de la musique d’un groupe, est censée reposer sur une étude générale de tous les matériaux et éléments qu’on peut recueillir, quelles que soient les qualités ou la fréquence de ceux-ci. En

³² Richie Unterberger, « Hardcore & Thrash », in Stephen Thomas Erlewine, Chris Woodstra, et Vladimir Bogdanov (éd.), *All Music Guide to Rock*, Londres, Backbeat Books, 2002, p. 1339 « Le hardcore, pour user de ce qui est à présent devenu un cliché, était plus dur, plus fort et plus rapide que son ancêtre direct, la musique punk des débuts. »

³³ Dirk Budde, *Take three chords... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*, Schriften zur Populärmusikforschung, Hambourg, Coda, 1997, p. 114. „Anfang der achtziger Jahre finden hier die Anfänge des ‘Schneller-Härter-Lauter-Kontests’ statt.“

revanche, un seul examen d'ordre statistique, ne relevant que la fréquence d'apparition de tel ou tel facteur, ne pourra caractériser l'importance qualitative en valeur expressive de celui-ci, mais seulement sa quantité, sa fréquence d'apparitions. Ainsi il ne pourra pas permettre de caractériser de façon essentielle ce type de musique, puisque la question de la valeur — qui peut tenir au moment, à la situation, etc. — n'est pas déterminée par la fréquence³⁴. Par conséquent, ce sont la situation, le contexte qui sont déterminants. À titre d'exemple, le son fort et saturé du rock dit « extrême » n'a pas la même qualité, ni la même valeur, selon qu'il s'agit de hard rock, de metal, ou de punk.

Ainsi, parfois, un trait qui n'est trouvé que dans certains morceaux peut néanmoins refléter une tendance plus générale. Car, tout d'abord, l'application d'un certain matériau musical est choisie et décidée en fonction de toute une diversité de valeurs artistiques, de facteurs esthétiques, qui sont opérants durant la période où apparaît une composition ou un album recueillant plusieurs compositions. La longueur de cette période d'application est d'ailleurs elle-même variable. Ensuite, c'est la qualité musicale du matériau, qui ne sera peut-être correctement dégagée, estimée, et interprétée que plus tard, par une approche historique, et ce n'est pas la quantification de la fréquence statistique de celui-ci, qui fait l'importance réelle, la valeur réelle de ce matériau, valeur qui n'est pas mathématisable. C'est cela qui décide où est l'essentiel et où l'accessoire.

³⁴ Sinon un tremblement de terre, qui n'arrive pas chaque jour, n'aurait aucune importance, sa fréquence d'apparition, comparée à celle de la pluie, par exemple, étant négligeable. C'est ce que nous nommons l'« accélération micro » qui pourrait relever de cette sorte de tremblement de terre (voir en particulier Chapitre III, XI et XII).

5. Synthèse et perspectives

La recherche analytique et la réflexion critique, dont nous avons donné quelques échantillons plus haut, en viennent parfois à évoquer, mais sans jamais en traiter dans les articles étudiés, l'existence d'une certaine relation entre ce sentiment d'urgence et l'emploi de tels matériaux sonores déterminés. Voulant tenter d'aller plus loin dans l'exploration de l'hypothèse de cette relation, et afin de pouvoir discuter de cet éventuel rapport entre certains aspects de cette urgence et le choix de leur évocation musicale par tel ou tel procédé, repérable dans la structure même de la musique, nous commencerons par les regrouper, de façon très générale, en deux catégories : l'une regroupe ce qui ressort de la *stabilité* et la *régularité* ; l'autre rassemble ce qui repose au contraire sur l'*instabilité* et de l'*irrégularité*. La première catégorie, dont nous avons donné précédemment des exemples de mentions, pris dans des articles de Headlam et de Cope, s'intéresse à l'appropriation d'éléments du blues par les pionniers du hard rock. Elle renvoie surtout à la répétition davantage cadrée d'une unité, et de la pulsation, pulsation autour de laquelle les notes sont polarisées, donc à une régularisation qui renforce. La musique devient par là action d'inciter à quelque chose de signalé comme prioritaire, c'est là ce qui doit être exprimé par elle avant toute chose. Cela est réalisé soit au moyen d'unités musicales, soit par les paroles ; soit par les deux.

La deuxième catégorie, qui repose sur l'instabilité et l'irrégularité, rassemble des phénomènes dont Marcus ne fait que suggérer, et même suggérer seulement métaphoriquement, qu'ils sont un trait caractéristique du punk rock. Comme nous l'avons dit, si la voix dans le punk rock est souvent révélatrice de son contexte socioculturel par les paroles qu'elle chante, là n'est pas l'essentiel, on va le voir : les possibilités de phrasé, de débit, de ton, et leurs nuances dans l'énonciation et la prononciation, font que cette voix va tendre à être arrangée, traitée, de façon souvent irrégulière. Elle pourra être délicatement accélérée temporellement, soit en synchronisation avec les instruments, soit en se décalant d'eux. Cette expression créera alors une impression de peur, d'inquiétude. Et si l'on admet qu'un sentiment d'urgence est généré par un ébranlement de ce type, alors cela vaudra aussi bien pour les instruments, pas seulement pour la voix. La voix est « instrumentalisée » et cela compte autant ou plus que le sens des paroles qu'elle prononce.

Mais même si l'on soutient que c'est ce deuxième type d'évocation d'une urgence, par instabilité et irrégularité, qui est le plus caractéristique de la musique punk et punk hardcore, cela n'exclut pas que cette expression d'urgence repose aussi de façon appréciable sur l'autre type, sur une certaine régularisation rythmique. Du reste, la répétition forte et régulière, à

intervalles fixes, d'une courte phrase, voire d'un groupe de mots, en guise de sorte de refrain de la chanson, est bien aussi quelque chose qui caractérise nettement la musique punk et ses variantes.

Finalement, ce sentiment d'urgence est également provoqué dans cette musique par autre chose encore : une sorte de *déviaton* ou de *déviance* obtenues par une régularisation ou au contraire une irrégularisation inattendues par rapport aux conventions dont relève cette musique, qui les transgresse alors à sa propre manière. Transgression en matière de progression temporelle ou transgressions répétés, réactivées de la structure horizontale de la chanson. En ce sens, l'un des critères qui permettent le mieux de différencier la chanson punk hardcore des années 1980 d'avec celle de la décennie précédente est sa *durée extrêmement courte*, c'est-à-dire réduite, et cela bien au-dessous des limites radiophoniques d'usage. Ce simple changement formel de toute la structure de la chanson mériterait déjà en lui-même et à lui tout seul discussion. Naturellement, cette déviance, ou plutôt cette transgression des règles formelles instituées concernant la durée conventionnelle d'une chanson, font écho, forment un parallèle, avec les transformations affectant les unités plus petites qui composent la chanson.

Ainsi, l'urgence en question s'exprime musicalement à différents niveaux temporels de la composition et de l'exécution des morceaux. Tout d'abord, il y a cette unité qu'est le morceau entier, défini par son titre. Ensuite, on peut le diviser horizontalement, en fonction des sections qui le constituent et qui sont identifiables par leur rythme, par leurs accords ou suite d'accords, par l'intervention ou le jeu de tel ou tel instrument, par les paroles, par le tempo, etc. Ainsi, au-dessous de l'unité de la totalité, il y a des sous-unités, constituées par une section ou plusieurs mesures, et même par les unités encore plus petites constituant celles-ci, définissables par les interactions particulières entre différents matériaux sonores. Le sens que prennent ces interactions est fonction de la mémoire, du souvenir, des unités qui précèdent, immédiatement ou plus lointainement, par relation de continuité ou de rupture, de similarité ou de contraste. Finalement, on pourrait même parler d'une unité extrêmement courte, d'une micro-unité, comme l'élan commençant l'accélération d'un tempo de l'ensemble des instruments, par exemple, en y incluant la voix, ou bien encore, autre exemple, comme le décalage d'un ou de plusieurs de ces instruments par rapport aux autres. Cette accélération à l'unisson ou ce décalage-contraste sont d'ailleurs minutieusement exécutés.

C. La société américaine de la fin des années 1970 et du début des années 1980

1. “*As if there was gonna be no tomorrow*”, la rupture redoublée de la culture punk hardcore

L'édition révisée de 2010 du livre de Steven Blush, *American Hardcore : A Tribal History*, l'un des plus souvent cités lorsqu'il est question du punk hardcore américain des années 1980, contient des extraits des entretiens que l'auteur a menés avec divers acteurs au sujet des impressions qu'ils éprouvaient vis-à-vis du punk hardcore américain au moment de son émergence :

In DC, we called ourselves “Hardcore” to distinguish between us and the Sid Vicious kind. We were “hard-core” punks; we weren't into the fashion as much as we were into the approach and intensity and urgency. I've put a lot of thought to this — even before D.O.A.'s Hardcore 81 record, we'd begun to make a distinction that we were more hard-core³⁵.

Dans cet extrait d'une interview de Ian MacKaye, l'une des figures les plus influentes du punk hardcore américain, originaire de Washington DC, celui-ci distingue entre le mouvement du punk hardcore et le punk antérieur, en évoquant une certaine « intensité et urgence » qui se trouverait dans cette nouvelle manière de penser et d'être, non dans l'autre plus sensible à la mode, plus « opportuniste » peut-on penser.

Avec l'air de vouloir être toujours prudent dans l'acceptation de cette dénomination de « (punk) hardcore », le co-fondateur du label Dischord Records et du groupe Minor Threat, entre autres, la reprendra, mais à la condition qu'on comprenne cette catégorisation en tenant compte du sens étymologique du mot : “hard-core”, à savoir « noyau dur », comme si cela devait suggérer le retour à une certaine essence plus authentique du punk. Il parle d'« approche », mais ne la définit pas. À moins qu'« intensité » et « urgence » ne le fassent. Le type d'« approche », nous y reviendrons plus tard, qui serait la plus essentielle (“more hard-core”) en matière de punk, serait donc pour lui caractérisable par une « intensité » et une « urgence », une intensité urgente ou une urgence intense, les deux sans doute. En outre, ce

³⁵ Ian Mackaye (The Teen Idles, Minor Threat, Fugazi, entre autres), in Blush, *op. cit.*, p. 151. « À DC, nous nous appelions « Hardcore » pour faire la distinction entre nous et ceux du genre Sid Vicious. Nous étions des punk « Hard-core » — nous n'étions pas tant dans la mode que plutôt dans l'approche, dans l'intensité, dans l'urgence. Ça m'a beaucoup fait penser : avant même le disque de D.O.A. *Hardcore 81* nous avons commencé à opérer cette distinction : nous étions plus hard-core. »

serait par là même que le punk hardcore se différencierait du punk antérieur, moins « pur », moins intense, moins urgent, cédant à la « mode ».

Le même livre de Blush contient également l'interview d'un supporter de la scène punk hardcore newyorkaise des années 1980, qui évoque « un sentiment d'urgence » à propos du fondement psychologique des différentes activités D.I.Y. (*Do It Yourself* / fais-le toi-même) répandues dans les communautés punk :

There was a strong sense of urgency, like there was gonna be no tomorrow so you had to give it all you got. That came from the 70s Punk scene, and thanks to the early 80s political climate, this sense became more dark [*sic*] and paranoid, because it really felt like there was not gonna be much of a future ahead [...]. Black Flag, Circle Jerks, and the other bands really drove home the bleakness, and it made people want to « do something » in some small way — thus all the intensity to “make” things happen with the DIY eruption of flyers, fanzines, record labels, bands, shows, and so on³⁶.

Sal Canzonieri, qui deviendrait au début des années 1990 co-fondateur de l'*Electric Frankenstein*, groupe de punk et de rock and roll dans le New Jersey, et spécialiste des arts martiaux chinois, présente, dans la citation ci-dessus, ce sentiment d'urgence comme un certain état d'esprit provenant spécifiquement de la culture punk des années 1970 et qui aurait ensuite été radicalisé au début de la décennie suivante à cause du contexte politique américain de l'époque. L'expression idiomatique avec “no tomorrow” (notamment dans “like there was gonna be no tomorrow”), associée ici par le locuteur à ce sentiment d'urgence, n'est pas simplement une métaphore rhétorique, qui signifierait une certaine rapidité ou la passion dans le feu de l'action³⁷, mais désigne, substantiellement, l'absence de tout futur (“it really felt like there was not gonna be much of a future ahead”), autrement dit, l'image d'une fin du monde imminente, qui inspirait alors la perspective de celui qui s'exprimait. En second lieu, il s'agit

³⁶ Sal Canzonieri, cité in Blush, *op. cit.*, p. 320. « Il y avait un fort sentiment d'urgence, comme s'il n'allait plus y avoir de lendemain et que vous deviez donc donner tout ce que vous avez. Ça venait de la scène du punk des 70', et grâce au climat politique du début des 80', ce sentiment devint plus sombre et paranoïde, parce que, vraiment, on avait l'impression qu'il n'y avait pas beaucoup d'avenir devant [...]. Black Flag, Circle Jerks, et les autres groupes ramenaient vraiment la tristesse à la maison, et ça donnait aux gens l'envie de « faire quelque chose » d'une façon ou de l'autre — d'où toute l'intensité mise pour « faire arriver » des choses, avec l'éruption DIY dépliants, fanzines, labels de disques, groupes, spectacles, etc. »

³⁷ Il s'agit d'une des plusieurs variantes similaires qui signifient littéralement « comme s'il n'y avait pas de demain » : “as if there were (was) no tomorrow” ou “like there were (was) no tomorrow”, <https://idioms.thefreedictionary.com/like+there+was+no+tomorrow>. Cette formule en anglais est fréquemment utilisée dans le discours du punk sur sa musique comme sa danse : “The crowd went apeshit (pardon my French) from the first power chord and danced like there was no tomorrow. You gotta remember, this was 1978.”, Monte A. Melnick et Frank Meyer, livret de l'album *Ramones: Live, January 7, 1978 At The Palladium, NYC*, Win Media/Sanctuary Records Group Ltd, 2003. « La foule péta les plombs (excusez mon français) dès le premier power chord et dança comme s'il n'y avait pas de lendemain. Il faut vous souvenir que c'était en 1978.” ; “They played as if there were no tomorrow and as if their lives depended on the completion of those one-minute long hardcore scorcher and at the time it probably felt like it did.”, The Earlaughterer (blog), *op. cit.* « Ils jouèrent comme s'il n'y avait pas de lendemain et que leur vie dépendait de l'achèvement de ces chansons hardcore d'une minute, et à ce moment-là on avait probablement l'impression que c'était le cas. »

bien d'une hâte, surtout fondée sur la probabilité redoutée nourrie par l'imagination qu'il pourrait fort bien n'y avoir plus jamais aucune autre occasion dans le futur pour qu'y adienne pareil moment.

Parmi les exemples les plus récents de l'usage du terme, on peut citer une interview, donnée en 2019 par Kira Roessler, surtout connue comme ex-bassiste de Black Flag :

At this point it was, y'know, fuck disco and y'know as hippies and discos and y'know and there was this **sense of urgency** to have something else because arena rock y'know was all there was y'know and clubs were doing disco and y'know there was just no place for us misfits, so it was the musical revolution it's like y'know what was Brendon³⁸ doing is giving us misfits a place. I don't think that was limited to girls or men or women, it's just limited to. I don't fit with disco I don't fit with hippie³⁹.

Quant à la scène punk californienne du début des années 1980, dont elle faisait partie, Roessler évoque "this sense of urgency to have something else", à savoir « cette impression d'urgence d'avoir quelque chose d'autre » que les matériaux culturels existants, ceux de la culture hippie, de la musique disco et du rock d'arène, où "there was no place for us misfits". Le terme « urgence » est utilisé ici pour suggérer le sentiment qu'elle éprouvait, mais aussi avec la connotation que cette impression était de nature « collective », que c'était l'impression qu'éprouvaient tout un ensemble d'américains, quoique marginaux, entre le milieu des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, période de « rupture » culturelle et sociale que d'ailleurs ils peuvent toujours se rappeler sans effort. La prochaine partie de notre travail sera consacrée à une réflexion plus détaillée sur cette période historique de la société américaine. Mais avant, il serait nécessaire d'essayer de mieux cerner quelques notions importantes, à partir des témoignages cités précédemment.

Là où la remarque de MacKaye veut d'abord invoquer la rupture avec le passé⁴⁰, celle de Canzonieri veut suggérer plutôt le rejet de toute confiance en l'avenir. Il s'agit de l'absence de toute espérance, quelle qu'en soit la nature, parce que portant sur un futur qui en réalité n'a plus d'avenir, il s'agit du refus de toute possibilité pour que le passé et le présent puissent se donner une succession, un héritier, du refus de la croyance que les valeurs du passé puissent désormais perdurer, nous assurer un héritage. Cette « rupture redoublée » signifie un ébranlement du

³⁸ Brendan Mullen, fondateur du club The Masque à Los Angeles.

³⁹ Blair, *op. cit.* « À ce stade, c'était, t'sais, fuck disco et t'sais, qu'les hippies et les discothèques et t'sais et y avait ce sentiment d'urgence d'avoir aut'chose pa'ce qu'le rock d'arène t'sais était tout c'qu' y avait, t'sais, et les clubs faisaient du disco et t'sais, y avait tout simplement pas de place pour nous, les inadaptés, alors c'était la révolution musicale, c'est comme si, t'sais, c'que f'sait Brendon, c'est d'nous donner une place à nous les inadaptés. J'pense pas qu'c'était limité aux filles ou aux hommes ou aux femmes. C'est juste limité. L'disco ça m'va pas et les hippies ça m'va pas. » Nous soulignons.

⁴⁰ Cf. « C'est donc la déception au sujet d'un prétendu *but du devenir* qui est la cause du nihilisme », Vladimir Biaggi, *Le Nihilisme*, Paris, Flammarion, 1998, p. 123.

fondement même de l'esprit humain par défaillance soudaine, un effondrement brutal, le manque désormais de certaines valeurs transcendantales qui avaient été longtemps indispensables. C'est qu'elles se justifiaient par leur apparente pérennisation éternelle même, par une croyance indéfectible en celle-ci, qui semblait assurer à jamais un pont éternel entre passé et futur, via le présent temporel. Sur elles repose tout mode de vie possible pour l'être humain. Se sentir désormais « abandonné » à la suite de notre « rejet des vieux dieux », pour reprendre les mots de Simon Critchley, et pour se retrouver dans une violente « affirmation du non-sens », c'est là ce nihilisme qui avait fini par toucher, puis s'était installé de façon « persistante » dans toute la culture de la jeunesse, et par excellence dans celle du punk des années 1970 et 1980, même s'il y avait des différences d'attitude au sein de la génération concernée. Le philosophe anglais dit :

Yes, nihilism is the obvious response to the death of God, by which we mean the collapse of any transcendent basis for morality, the value of everything. Just to say well God is dead in one breath is to say in another that nothing means anything, and nothing means anything is the moment of nihilism. Nihilism is the affirmation of meaninglessness. That's my conception of nihilism. Nihilism is the moment that's been punctured in a way which can lead you to declare nothing means anything [and] one element in youth culture which is persistent: a rejection of the old gods⁴¹.

Mais il nous faut pourtant ajouter deux choses importantes, s'agissant du punk : le nihilisme punk, en premier lieu, n'a pas jamais été un « nihilisme complet⁴² ». En deuxième lieu, ce nihilisme consistait, en fait, surtout dans l'affirmation, même si elle est paradoxale, que quelque chose *subsistait* ; sinon, si toutes choses avaient été radicalement refusées, il y aurait eu chute dans un pur néant. Nous reviendrons sur ce sujet, sur les différents aspects du nihilisme, dans le chapitre suivant. Auparavant, il est nécessaire d'examiner ce phénomène de « double rupture » au sein de son contexte socioculturel particulier américain. Nous nous contenterons ici de faire remarquer que cette affirmation du néant universel, du non-sens absolu (« nihilisme »), revient pratiquement à être obligé de donner toute la *priorité* à ce que l'on sait faire tout de suite, sans délai : il s'agit de faire cette chose qu'on en est capable de faire

⁴¹ Critchley, *op. cit.* « Oui, le nihilisme est la réaction évidente à la mort de Dieu, par quoi nous entendons l'effondrement de toute base transcendantale pour la moralité, pour la valeur de toute chose. Simplement dire d'un seul souffle « Et bien, Dieu est mort » c'est dire d'un autre que rien ne veut rien dire, et « rien ne veut rien dire », c'est là le moment du nihilisme. Le nihilisme est l'affirmation de l'absence de sens. C'est ma conception du nihilisme. Le nihilisme est le moment qui a été ouvert de telle manière que cela peut vous amener à déclarer que rien ne veut rien dire [et c'est] un élément dans la culture des jeunes qui perdure : un rejet des vieux dieux. »

⁴² « Complete nihilism wipes away the categories of thought perpetuated by religious nihilism, removing not only belief in the existence of the highest values, but also the belief that transcendent values are necessary for valuation of any kind. », Ashley Woodward, *Nihilism in Postmodernity: Lyotard, Baudrillard, Vattimo*, Aurora/Colorado, The Davries Group, 2009, p. 39. « Le nihilisme complet efface les catégories de pensée perpétuées par le nihilisme religieux, en supprimant non seulement la croyance en l'existence des valeurs les plus élevées, mais aussi la croyance que des valeurs transcendantales soient nécessaires pour une quelconque évaluation, quelle qu'elle soit. »

immédiatement, et au moyen de ce qui est tout de suite disponible, là, juste en ce moment, ici et maintenant à portée de la main : on fabrique donc des flyers et des fanzines, on forme son propre groupe, on crée son label de disques, on organise des concerts soi-même, et tout cela sans plus rien craindre, libéré qu'on est par le non-sens de tout, de l'ancienne exigence d'un niveau dit « professionnel » ou standard, sans avoir à attendre que sa compétence le devienne. Est urgent ce qui ne peut attendre, ce qui n'a plus besoin d'attendre. Ainsi l'urgence est-elle reliée au nihilisme dans le punk.

2. Ronald Reagan et le punk hardcore

Dans un extrait de son interview rétrospective citée précédemment, Canzonieri évoque, en mentionnant “the early 80s political climate” la situation politique américaine de l'époque, tant globale que locale, situation à laquelle, selon lui, peut être attribuée une certaine radicalisation (“more dark and paranoid [*sic*]”) du sentiment d'urgence et de « perte d'espoir⁴³ ». Dans le discours du punk, et sur le punk, la situation particulière de la société américaine des années 1980 est décrite le plus souvent comme étant bien représentée par les huit ans de présidence de Ronald Reagan : du 20 janvier 1981 au 20 janvier 1989. Élu président des États-Unis à la fin de 1980, l'ancien gouverneur californien (1967-1975) du Parti républicain a établi, sur le plan économique, une doctrine qui s'oppose à l'intervention de l'État. Ces “Reaganomics”, cette économie qui était caractérisée en particulier par un déchaînement vigoureux des forces du marché, par l'abolition des réglementations de l'État et une privatisation radicale des services publics (qui avait déjà commencé sous la présidence de Jimmy Carter), ainsi que par la baisse drastique de l'impôt sur le revenu (qui correspondait en fait au « Zeitgeist » qui s'était déjà manifesté au niveau des États dans les “tax revolt” et les référendums tels que la “Proposition 13” de la Californie en 1978), a eu pour effet de libérer l'individu de ses responsabilités dans la solidarité sociale et elle a encouragé les gens à rechercher au maximum leur avantage et leur profit personnel, sans aucun scrupule⁴⁴. En outre, cette prise de positions en faveur d'un développement économique égoïste s'accompagnait d'un fondamentalisme religieux, notamment d'une exégèse littérale de la Bible et d'une éthique morale stricte, sans oublier un militantisme anti-communiste et patriotique⁴⁵.

⁴³ Blush, *op. cit.*, p. 320.

⁴⁴ Jürgen Heideking, *Geschichte der USA*, 2e édition, Tübingen/Basel, A Francke Verlag, 2003, p. 456. Voir aussi Dewar Macleod, *Kids Of The Black Hole*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010.

⁴⁵ Heideking, *ibid*, p. 455-458 ; Konstantin Butz, *Grinding California : Culture and Corporeality in American Skate Punk*, Bielefeld, Transcript, 2012, p. 34-35.

Pour reprendre l'expression de Dewar MacLeod, la gouvernance de Reagan a offert comme « l'ennemi public numéro un », qui plus est, « avec un visage », et par là comme « une cible évidente et commode » pour les punks qui vomissaient le conformisme de la classe moyenne des régions suburbaines, et la politique conservatrice en général :

Ronald Reagan's victory in the 1980 presidential election may have done more than any other event to revitalize punk and ensure its longevity—non only because punks opposed his conservative politics, but because here was an enemy with a face. Whereas earlier Hollywood punk had aimed its critique at hippies (be they music business executives, laid-back California folkies, or liberal politicians), now hardcore punk named Reagan as public enemy number one⁴⁶.

C'est ainsi que l'influence du 40^e président des États-Unis sur l'émergence et le développement du punk hardcore américain a été remarquée, reformulée par bon nombre de commentateurs venant de différents horizons littéraires. Dans les écrits de Michael Azerard, entre autres, est évoquée la relation étroite qu'a entretenue l'émergence de groupes influents — dont la majorité peut être qualifiée de punk hardcore —, groupes sous la houlette desquels se développait la scène rock underground américaine à partir de 1981 (c'est-à-dire l'année où a commencé officiellement le premier mandat de Reagan) jusqu'à 1991, avec le président Reagan et avec l'image de la société américaine dominante qu'il défendait. Cette relation étroite se nourrissait du mécontentement qui était sans cesse ravivé par tout problème qui surgissait de son existence même :

And [in 1981] Ronald Reagan, the figurehead for so much of the discontent in America's underground culture, began his first term as president⁴⁷.
The breakthrough realization that you didn't have to be a blow-dried guitar god to be a valid rock musician ran deep; it was liberating on many levels, especially from what many perceived as the selfishness, greed, and arrogance of Reagan's America⁴⁸.

Le passage suivant, qui décrit avec esprit quelques aspects particuliers de plusieurs des plus grandes villes américaines, telles que L.A., Washington D.C., New York et Seattle, qui ont

⁴⁶ Dewar Macleod, *Kids Of The Black Hole*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010, p. 103. « La victoire de Ronald Reagan à l'élection présidentielle de 1980 peut avoir fait d'avantage qu'aucun autre événement pour revitaliser le punk et assurer sa longévité – pas seulement parce que les punks s'opposaient à sa politique conservatrice, mais parce que là se trouvait un ennemi avec un visage. Tandis que le punk antérieur de Hollywood avait adressé sa critique aux hippies (qu'ils soient dirigeants d'entreprise musicale, chanteurs folk californiens décontractés ou politiciens libéraux), à présent le punk hardcore désignait Reagan comme l'ennemi public numéro un. »

⁴⁷ Michael Azerrad, *One Band Could Be Your Life: Scenes From The American Indie Underground 1981-1991*, New York/Boston/Londres, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001), p. 4. « Et Ronald Reagan, la figure de proue pour tant de mécontentement chez la culture underground de l'Amérique, commença son premier mandat de président. »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 6 « La percée opérée par la prise de conscience qu'il n'était pas nécessaire d'être un dieu de la guitare raffinée pour être un musicien valable de rock fut profonde ; elle fut libératrice à maints niveaux, surtout de ce que beaucoup percevaient comme l'égoïsme, la cupidité et l'arrogance de l'Amérique de Reagan. »

chacune leur propre contexte historique et des situations et des tendances sociales différentes, qui ont stimulé leurs groupes locaux dans leur type de punk hardcore et de rock underground, se termine sur une expression de Reagan, leur principal adversaire à tous :

In D.C. kids rebelled against the bland, stifling atmosphere of official Washington, exacerbated by the conservative inhabitants of the White House; in Minneapolis it was the oppressive winters and the equally oppressive Scandinavian stoicism; in Seattle it was yuppies, rain, and that good ol' Scandinavian stoicism again; in Los Angeles it was inane California mellowness, the excruciating vapidness of suburbia, and the false glamour being propagated on soundstages all over town; in New York it was those darn yuppies and the overall difficulty of living in what was then America's hardest city; and throughout the country, anyone with the slightest bit of sass was disgruntled by the pervasive know-nothingism Ronald Reagan fobbed off as "Morning in America"⁴⁹."

Steven Blush, quant à lui, va jusqu'à dire : "He [Ronald Reagan] became the galvanizing force of Hardcore – an enemy of the arts, minorities, women, gays, liberals, the homeless, the working man, the inner city, et cetera. All "outsiders" could agree they hated him."⁵⁰ Le rôle que Reagan a exercé sur le développement de la scène punk/punk hardcore américaine est notamment bien manifesté par la série des concerts collectifs intitulée « Rock Against Reagan », ainsi que par de nombreuses chansons, comme *Reagan's In* de Wasted Youth (1981), *Fucked Up Ronnie* de D.O.A. (1981), *Reagan der Führer* de D.I. (1983) et *Reagan Gun Club* de Social Spit (1986).⁵¹ Il ne faut pas oublier le nom d'un groupe new-yorkais important, Reagan Youth, fondé en 1980, en parodie bien évidente et choquante de la „Hitlerjugend“ ("Hitler Youth" en anglais), le mouvement de jeunesse du parti national-socialiste dirigé par Adolf Hitler⁵². Il faut enfin ajouter à cette liste *Reaganomics* (1982) des Dirty Rotten Imbeciles, alias D.R.I., que nous

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9. « À DC les jeunes se rebellaient contre l'atmosphère fade et étouffante du Washington officiel, exacerbés par les habitants conservateurs de la Maison Blanche ; à Minneapolis, c'étaient contre les hivers oppressants et le tout aussi oppressant stoïcisme scandinave ; à Seattle, c'était contre les yuppies, la pluie et ce bon vieux stoïcisme scandinave encore ; à Los Angeles, c'était contre le moelleux inepte californien, l'atroce insipidité des banlieues, et contre le glamour en toc propagé sur les scènes sonores de toute la ville ; à New York, c'était ces putain de yuppies et la difficulté partout à vivre dans ce qui était alors la ville la plus pénible d'Amérique ; et d'un bout à l'autre du pays, quiconque ayant le moindre soupçon était mécontente par l'omniprésent ne-rien-vouloir-savoir que Ronald Reagan refilait comme « Morning in America ». » ; "Morning in America" : Une publicité télévisée de campagne politique pour Reagan lors de la campagne présidentielle de 1984, de nouveau connue pour sa phrase d'ouverture, « c'est le matin en Amérique. »

⁵⁰ Blush, *op. cit.* p. 22. « Il devint la force galvanisante du Hardcore – un ennemi des arts, des minorités, des femmes, des homosexuels, des libéraux, des sans-domicile, des travailleurs, du centre-ville, etc. Tous les "étrangers" pourraient convenir qu'ils le haïssaient. »

⁵¹ "Every punk rock band of that era must have had at least one or two posters where they'd have that picture of Ronald Reagan from *The Killers* with the gun like this [...]", Chuck Biscuits, leader, chanteur et guitariste de D.O.A., in Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006. « Chaque groupe de punk rock de cette époque devait avoir au moins une ou deux affiches où ils auraient cette photo de Ronald Reagan de *The Killers* avec le pistolet comme celui-ci [...]. »

⁵² Nous nous référons ici largement à la note d'exemples que Konstantin Butz ajoutait au commentaire de Blush. Butz, *op. cit.*, p. 81-82.

analyserons au **Chapitre XII**, chanson dont l'essence expressive repose sur une structure horizontale que nous nommons elle-même « nihiliste ».

Or il est intéressant de remarquer qu'il n'y avait pas de termes vitupérant Reagan chez les deux groupes, Black Flag et Minor Threat, qui dominaient la première scène punk hardcore sud-californienne et celle de Washington D.C, respectivement, ni chez les deux personnages principaux du punk hardcore américain, Greg Ginn et Ian MacKaye, qui dirigeaient chacun ces deux groupes. C'est encore Azerrad qui a bien fait remarquer en passant, dans son chapitre consacré à l'histoire de Black Flag, que les paroles de ce dernier, dont la plupart étaient écrites par Ginn, n'ont jamais comporté "punk unity" ou "bashing Reagan"⁵³. Même si dénigrer le président américain pouvait être utile pour rassembler les différents groupes punk, cela ne signifie pas nécessairement que cela était toujours au programme, et cela fait douter que les motifs de son accusation aient été toujours cohérents ou toujours si bien fondés, et encore moins qu'il y avait une perspective alternative. Ce doute est d'ailleurs exprimé dans les remarques de MacLoad et de Blush, que nous avons citées précédemment ("enemy with a face"⁵⁴ ; "All "outsiders" could agree they hated him"⁵⁵). Si les paroles de Ginn et de Black Flag étaient introspectives, loin d'être politiquement explicites, cela relève cependant moins d'une indifférence à la politique, de leur part, au sens strict du terme « politique », que du fait que l'écriture de leurs paroles se fondait sur une sorte d'*individualisation* forte, c'est-à-dire sur une mise en valeur et un traitement raffiné des sentiments personnels que généraient les événements extérieurs, quelle que soit leur source. À cet égard, il en va d'ailleurs de même pour MacKaye, à Washington D.C., à propos duquel notre auteur américain parvient à fournir davantage d'éléments grâce à son interview, ce qui nous permet d'accéder à ses idées et au principe de l'écriture de ses paroles, et même à sa vision de ce qui l'entourait alors :

Countless hardcore bands sang variations on the "Reagan sucks" theme, but MacKaye pointedly avoided taking any potshots at the doddering hawk in the White House. It took far more nerve to call your own people to task than to deplore things like the situation in El Salvador, which MacKaye feels most bands didn't even understand anyway. "I fuckin' hated Reagan," says MacKaye. "I've always hated the government. I guess what I felt like was it wasn't my domain. I didn't know enough about politics to really sing about them. And I didn't know enough about the world to really sing about it. But I knew enough about *my* world to sing about it"⁵⁶.

⁵³ Azerrad, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁴ Macload, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁵ Blush, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁶ Azerrad, *op. cit.*, p. 134. « D'innombrables groupes hardcore ont chanté des variations sur le thème "Reagan est null", mais MacKaye a ostensiblement évité de tirer sur le faucon gâteux de la Maison Blanche. Il fallait beaucoup plus de courage pour appeler vos propres gens à la tâche que pour déplorer des choses comme la situation

Ce « décalage » d'avec la contemporanéité témoigne également du fait que les choses que le punk hardcore mettait en cause, ou plus précisément ce contexte politique, social et culturel qui influençait sa musique et ses paroles à ses débuts, avait été formé, avait commencé à affecter les jeunes, bien avant l'ère Reagan. Il en va de même pour le discours du punk britannique : comme le souligne Caroline de Kergariou⁵⁷, le moment auquel les premiers groupes punk importants — Sex Pistols, Clash, Stranglers, Wire et de nombreux autres — ont commencé leurs activités, et celui où la scène punk s'est formée, se situent bien avant le début du mandat (du 4 mai 1979 au 28 novembre 1990) de Margaret Thatcher, la Première ministre conservatrice, qui est considérée et mentionnée presque automatiquement comme leur « ennemie numéro un ». Pour être précis cependant, le punk britannique émergea durant l'époque où se succédèrent deux Premiers ministres du Parti Travailleuse — Harold Wilson (de mars 1974 à avril 1976) et James Callaghan (d'avril 1976 à mai 1979) —, tandis que le premier punk hardcore américain prit son essor durant le mandat unique de Jimmy Carter (de janvier 1977 à janvier 1981), président du Parti Démocrate, et que le début du punk américain — avec Television, Ramones, Blondie, Talking Heads, etc. — remontait lui à l'époque de son prédécesseur républicain, Gerald Ford (d'août 1974 à janvier 1977).

Par ailleurs, on a tendance à mettre en avant une collaboration persistante entre le mouvement évangélique et Reagan comme étant un facteur clé dans le « règne » de ce dernier, alors qu'en réalité il ne faudrait pas oublier le rôle de Carter, très fervent croyant baptiste et dont la sœur, Ruth Carter Stapleton, était évangéliste et guérisseuse, de Carter qui s'était autoproclamé chrétien “born-again” (« né de nouveau »). Il avait, comme le souligne Boyer, incarné en premier ce rôle en avouant ouvertement sa foi. Ainsi, une ambiance religieuse plus large avait déjà commencé, dans les années 1970, à façonner la vie et la politique américaines. Nous reviendrons sur ce sujet à la fin de ce chapitre⁵⁸.

au Salvador, dont MacKaye pense que la plupart des groupes ne la comprenaient même pas, de toute façon. « Je détestais ce putain de Reagan », dit MacKaye. « J'ai toujours détesté le gouvernement. Je suppose que j'avais l'impression que ce n'était pas mon domaine. Je n'en savais pas assez sur la politique pour vraiment chanter à son sujet. Et je ne connaissais pas assez le monde pour vraiment chanter à son sujet. Mais j'en savais assez sur mon monde pour le chanter. »

⁵⁷ « Le punk n'a pas du tout été une réaction à l'Angleterre de Margaret Thatcher, parce que celle-ci n'est arrivée au pouvoir qu'au printemps 1979, alors que le punk anglais a démarré à peu près au milieu de 1975. Mais c'est plus tard que le mythe du punk anti-Thatcher s'est cristallisé. Il y a beaucoup de mythes modernes qui se forment comme ça. Et ça correspond toujours à des réalités psychologiques profondes, mais c'est faux. », Caroline de Kergariou, invitée à l'épisode « Mont-de-Marsan 76-77, l'explosion Punk », *Affaires Sensibles*, France inter, le 21 novembre 2017. <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-21-novembre-2017>.

⁵⁸ Paul S. Boyer, *Promises To Keep: The United States Since World War II*, 2e édition, Boston/New York, Houghton Mifflin, 1999, p. 373.

3. Le déclin du “liberalism”

Jusqu’aux années 60, l’optimisme prévaut aux États-Unis : la société de consommation, qui atteint le niveau le plus élevé du monde, est proposée comme modèle⁵⁹.

La prise de conscience des déséquilibres sociaux aboutit dans les années 1960 à une crise de confiance des Américains dans la vertu d’un système considéré jusqu’alors comme un modèle⁶⁰.

My career and professional development took place in the context of extraordinary changes in American society. The painful aftershocks of the Vietnam War, the startling misuses of power revealed by the Watergate investigations, and the deindustrialization of the American economy added elements of uncertainty and instability of the lives of all Americans in the 1970s⁶¹.

La décennie 1970 aux États-Unis, que George Lipsitz se rappelle dans son œuvre fameuse de 1990 comme une période d’évolution personnelle, pourrait-elle se résumer à, ou du moins se baser essentiellement sur, un « déclin du libéralisme », de ce libéralisme (au sens plutôt du progressisme) qui avait mené l’économie et la société américaine à la fin des années 50 et durant la plus grande partie des années 60 ? D’après Paul S. Boyer, la fin des années 50 fut marquée par “the revival of liberals’ confidence”, stimulée par les initiatives économiques et sociales nationales de la présidence de John F. Kennedy, et elle culminera avec le flot des réformes législatives dirigées par Lyndon Johnson, son successeur, en 1964-1965⁶² :

Toward the end of the prosperous fifties, however, some liberals concluded that the nation’s priorities in the allocation of its vast wealth merited criticism. Inspired by John Kenneth Galbraith’s *The Affluent Society* (1958), liberals called for increased investment in the public sector—schools, hospitals, roads, civic services, and so on. Schlesinger proposed this “qualitative liberalism,” inspired by the “quantitative liberalism” of FDR [Franklin Delano Roosevelt]’s era, as a liberal agenda for the 1960s. [...] The civil-rights movement spotlighted an urgent social issue in which government could play an important role. [...] The election of a group of young, reform-minded Democrats to the Senate in 1956 and 1958 further roused the liberals’ sense of anticipation⁶³.

⁵⁹ Serge Bernstein et Pierre Milza (éd.), *Histoire du vingtième siècle : 3. De 1953 à nos jours : La croissance et la crise*, nouvelle édition, Paris, Hatier, 1991, p. 100.

⁶⁰ Serge Bernstein et Pierre Milza (éd.), *Histoire du vingtième siècle : 1. 1900-1939 : Un monde déstabilisé*, Paris, Hatier, 1987, p. 103.

⁶¹ George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. ix. « Ma carrière et mon développement professionnel se sont déroulés dans le contexte de changements extraordinaires dans la société américaine. Les contrecoups douloureux de la guerre du Vietnam, les abus de pouvoir surprenants révélés par les enquêtes du Watergate et la désindustrialisation de l’économie américaine ajoutaient des éléments d’incertitude et d’instabilité à la vie de tous les Américains dans les années 1970. »

⁶² Boyer, *ibid.*, p. 190.

⁶³ *Ibid.*, p. 191-192. « Vers la fin des prospères années cinquante, cependant, certains libéraux conclurent que les priorités de la nation concernant l’affectation de sa vaste richesse méritaient d’être critiquées. Inspirés par *The*

À la fin du mandat de Johnson, cependant, le consensus libéral s'effondre, effondrement dû aux tumultes intérieurs, à des troubles urbains et à l'« abîme » entre les gens au sujet de la guerre du Vietnam. L'État-providence s'est enlisé dans l'inertie et la bureaucratie⁶⁴. Ce déclin du libéralisme est résumé ainsi (caractérisation parmi beaucoup d'autres) par cet historien américain, dans l'introduction de la partie chronologique de son livre, intitulée de façon assez significative, "The Loss of Innocence", de cette façon :

The interlinked traumas of urban upheaval, generational conflict, political violence, divisions over Vietnam, and two failed presidencies shattered the self-assurance engendered by the Eisenhower era and the confident liberalism of the early Kennedy-Johnson years. An oil crisis in the mid-seventies worsened matters by triggering inflation and stirring anxieties about what had once seemed a limitless supply of energy. At home and abroad, American prospects in 1975 seemed far more clouded than they had in 1955 or even in 1965. The malaise that would shadow American life had its foundation in the years to which we now turn⁶⁵.

Peu après l'inauguration du mandat de Gerald Ford se manifestèrent avec plus d'acuité certains problèmes économiques, déjà existants mais qui avaient été temporairement éclipsés pendant le Watergate : "Inflation ranked first in urgency." En outre, les prix du pétrole augmentent alors de 350 % à la suite de la Guerre du Yom Kippour, la guerre israélo-arabe de 1973. Le « choc pétrolier », sans précédent, se poursuit l'année suivante avec le boycott arabe du pétrole, ce qui finit par pousser à un taux d'inflation de 11 %. Vient ensuite la pire récession depuis la Grande Dépression, et au fur et à mesure que les affaires stagnent, le taux de chômage atteint 8,3 %, en 1975. Bien que l'essence coûte beaucoup moins cher aux États-Unis qu'en Europe occidentale, les augmentations de son prix choquent un public habitué à un carburant bon marché⁶⁶.

Affluent Society (1958) de John Kenneth Galbraith, les libéraux ont appelé à un investissement accru dans le secteur public – écoles, hôpitaux, routes, services civiques, etc. Schlesinger proposa ce « libéralisme qualitatif », inspiré du « libéralisme quantitatif » de l'époque de Franklin Roosevelt, comme programme libéral pour les années 1960. [...] Le mouvement des droits civiques mit en lumière un problème social urgent dans lequel le gouvernement pourrait jouer un rôle important. [...] L'élection d'un groupe de jeunes démocrates réformateurs au Sénat en 1956 et 1958 relança le sens de l'anticipation des libéraux. »

⁶⁴ William C. McLoughlin, *Revivals, Awakenings, and Reform: An Essay on Religion and Social Change in America, 1607-1977*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1978, p. 179.

⁶⁵ Boyer, *ibid.*, p. 253. « Les traumatismes interdépendants des bouleversements urbains, des conflits générationnels, de la violence politique, des divisions sur le Vietnam et de deux présidences ratées brisèrent l'assurance engendrée par l'ère Eisenhower et par le libéralisme confiant des premières années Kennedy-Johnson. Une crise pétrolière au milieu des années 70 aggrava les choses en déclenchant l'inflation et en attisant les inquiétudes au sujet de ce qui avait autrefois semblé un approvisionnement illimité en énergie. A l'intérieur comme à l'étranger, les perspectives américaines en 1975 semblaient bien plus sombres qu'elles ne l'étaient en 1955 ou même en 1965. Le malaise qui allait assombrir la vie américaine avait son fondement dans ces années vers lesquelles nous nous tournons maintenant. »

⁶⁶ *Ibid.*, p. 369-370.

In the later 1970s, inflation and other economic problems exacerbated middle-class anxieties and the reactionary spirit. The immediate beneficiary of these discontents, Jimmy Carter, rode the antiestablishment wave to the White House in 1976. But Carter's generally unsuccessful one-term presidency suffered both from his personal flaws and from factors largely beyond his control, including runaway inflation, soaring energy costs, and a humiliating hostage crisis in Iran⁶⁷.

De 9 % en octobre 1978, l'inflation monte jusqu'à 13,4 % en 1979. En 1980 le dollar ne valait plus que quarante cents par rapport à 1967. Le chômage, après avoir diminué après 1975, augmente de nouveau, atteignant 7 % en 1980, et près du double chez les ouvriers noirs et les Hispaniques. La récession a effacé les gains de la "War On Poverty", la guerre contre la pauvreté, l'exploit du gouvernement libéral de Johnson⁶⁸. En outre, la crise de l'énergie prend une nouvelle « urgence » en 1979-80 lorsque l'OPEP (L'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole) lance une deuxième série de hausses de prix : le nouveau gouvernement révolutionnaire iranien, qui a renversé l'ancien régime pro-américain, pousse l'OPEP, avec les autres États radicaux du cartel, à augmenter fortement les prix ; le pétrole brut léger saoudien se vend dix fois le prix d'avant 1973 : "Long queues again formed at service stations, and gasoline prices broke the dollar-a-gallon barrier. The days of cheap and unlimited energy had ended⁶⁹."

4. Menace nucléaire, peur d'une nouvelle guerre mondiale et conscience apocalyptique

Ce n'était pas la première fois que les Américains étaient particulièrement effrayés par des menaces militaires d'ordre nucléaire (rappelons-nous l'année 1949, date du premier essai nucléaire de l'Union soviétique). Cependant, comme le remarque Boyer, rien n'a d'avantage contrecarré la volonté de contrôle des armements nucléaires que la haine se nourrissant de la guerre froide : "U.S.-Soviet hostility repeatedly sabotaged efforts to regulate missile competition⁷⁰."

⁶⁷ *Ibid.*, p. 366. « À la fin des années 1970, l'inflation et d'autres problèmes économiques exacerbèrent les angoisses de la classe moyenne et l'esprit réactionnaire. Le bénéficiaire immédiat de ces mécontentements, Jimmy Carter, surfa sur la vague anti-establishment vers la Maison Blanche en 1976. Mais la présidence à un seul mandat, globalement ratée, de Carter souffrit à la fois de ses défauts personnels et de facteurs largement hors de son contrôle, notamment l'inflation galopante, la flambée des coûts énergétiques et une crise d'otages humiliante en Iran. »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 376. « De longues files d'attente se sont à nouveau formées dans les stations-service et les prix de l'essence ont franchi la barrière du dollar le gallon. L'époque de l'énergie bon marché et illimitée était révolue. »

⁷⁰ *Ibid.*, p. 322. « L'hostilité américano-soviétique a saboté à plusieurs reprises les efforts visant à régler la concurrence des missiles. »

D'autre part, dans les années 1970, à la suite de cette crise de l'énergie sans précédent, l'industrie de l'énergie nucléaire a promu celle-ci comme une panacée, comme le moyen évident de conserver les combustibles fossiles, de réduire la pollution et de réduire la dépendance des États-Unis à l'égard du pétrole importé. Mais les écologistes, déjà défiants vis-à-vis de l'énergie nucléaire en raison de ses connotations militaires, mettaient en garde contre les possibles accidents et contre les dangers du stockage des déchets radioactifs. Finalement, en mars 1979, un accident à la centrale nucléaire de Three Mile Island, en Pennsylvanie, venait de valider les avertissements de ces critiques. L'impact de l'accident fut amplifié par sa coïncidence avec la publication fortuite de *China Syndrome*, film sorti la même année et où figure Jane Fonda, l'activiste antiguerre des années 1960, ce qui portait un coup dur à l'industrie de l'énergie nucléaire. Plus de trente usines prévues furent annulées et les nouvelles commandes tombèrent à zéro⁷¹.

Par ailleurs, à la fin des années 1970, et en particulier au début des années 1980 sous le président américain Reagan, les États-Unis ont renouvelé leur engagement en faveur d'une armée plus puissante, ce qui a nécessité une forte augmentation des dépenses consacrées aux programmes militaires américains. Ces programmes, qui faisaient à l'origine partie du budget de la défense du président Carter, comprenaient des dépenses en systèmes d'armes conventionnelles et nucléaires, mais sous Reagan, un système défensif de haute technologie, l'Initiative de Défense Stratégique, IDS ou « Guerre des Étoiles », fut mis à l'étude.

De quelle manière la réaction à la menace liée à ce développement nucléaire continu, ainsi qu'aux nouvelles armes nucléaires, se manifestait-elle dans la musique punk hardcore ? Parmi les premiers groupes de punk hardcore de Californie du Sud, qui sont généralement considérés comme apolitiques, il convient cependant de faire remarquer l'exception des Minutemen, groupe qui manifesta une attitude politique dès ses débuts. En 1980, on peut voir chez eux que le sentiment particulier d'urgence mentionné précédemment, à savoir l'urgence musicalement exprimée, commence à être lié d'une certaine façon avec le sentiment d'urgence déclenché par un phénomène plus concret, de nature politique, qui est propre à l'époque. Les Minutemen s'étaient déjà distingués dès leurs débuts par leur prise de conscience du rôle de la classe ouvrière. Si l'on peut à propos de l'urgence musicale parler, d'une part, d'un tempo plus rapide, parfois de façon ahurissante, et d'une structure horizontale saccadée, trépidante, pour des chansons extrêmement courtes, il faut d'autre part noter que ce sentiment d'urgence était éprouvé fréquemment par les citoyens américains. À une fréquence quotidienne, car il renvoyait

⁷¹ *Ibid.*, p. 376.

à cette peur que suscitait la menace des armes nucléaires, d'où surgissait comme son prolongement la peur d'une nouvelle Guerre mondiale, contre l'Union soviétique. On citera *Paranoid Chant*, chanson d'une minute et dix-neuf secondes dans leur premier EP, *Paranoid Time*, enregistré le 20 juillet 1980. À son propos Michael Azerrad écrit :

It was SST's second release, all six minutes and forty-one seconds of it. Although the agile, skittering drums, trebly guitar, and twanky bass had nothing to do with hardcore punk, the relatively straight-up rhythms and hyper tempos did. Already the band's left-wing political consciousness was at the fore. At the time, nuclear dread was making a sweeping comeback: the hawkish Reagan was to take office exactly six months later, and it was hard to forget that his shaky finger could press The Button at any time. Boon defined the moment on "Paranoid Chant" when he hollers, "I try to talk to girls and I keep thinking of World War III!"⁷².

Cette description d'un critique et historien du rock américain expérimenté montre à quel point l'image belliciste représentée par le président Reagan brandissant sa réponse de Guerre des Étoiles à la menace nucléaire qui prévalait à l'époque, était restée profondément gravée dans la mémoire de l'auteur. Fait intéressant, qu'Azerrad n'oublie pas de relever, l'album en question des Minutemen était pourtant en fait sorti plusieurs mois avant que Reagan ne soit élu président ! En d'autres termes, les paroles de cette chanson témoignent que la menace d'une Troisième Guerre mondiale était déjà répandue bien avant le mandat de Reagan, dès l'époque de Carter, soit à la fin des années 1970.

Comme le remarque Matthew Worley à propos de l'évolution du punk britannique des années 1970, les souvenirs et les traces de la guerre, en particulier ceux de la Seconde Guerre mondiale — ses horreurs, ses symboles, ses ruines et ses disparus — imprégnaient en profondeur la culture et la politique de l'après-guerre, que ce soit dans le cinéma, la littérature, le théâtre, ou les jouets et les bandes dessinées pour enfants. C'est dans le bain culturel que les participants du punk ont grandi : "World War II provided a historical reminder of what could have been and what could still become"⁷³. Alors que les armes nucléaires, qui avaient déjà révélé au monde leur puissance terrifiante pendant la Seconde Guerre mondiale, se voyaient encore amplifiées à une échelle incomparable, en quantité comme en performance, c'est-à-dire lorsque les deux concepts de « énergie nucléaire » et de « guerre » furent combinés —, il devint

⁷² Azerrad, *op. cit.*, p. 68. « C'était la seconde sortie de SST, la totalité de ses six minutes et quarante-et-une secondes. Bien que la batterie agile et sautillante, la guitare criarde et la basse branlante n'aient rien eu à voir avec le punk hardcore, les rythmes relativement directs et les hyper-tempo en relevaient. Déjà, la conscience politique de gauche du groupe était mise en avant. À l'époque, la menace nucléaire faisait un retour ravageur : le Reagan belliciste allait entrer en fonction exactement dans six mois, et il était difficile d'oublier que son doigt tremblant pourrait presser Le Bouton à tout moment. Boon a défini ce moment dans *Paranoid Chant* quand il hurle « J'essaye de parler aux filles mais je continue de penser à la IIIe Guerre mondiale ! » »

⁷³ Matthew Worley, *No Future: Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 231. « La Seconde Guerre mondiale a fourni un rappel historique de ce qui aurait pu être et de ce qui pourrait encore devenir. »

établi dans l'esprit des gens, par la force de l'imagination et le sens des possibilités, que le monde pouvait prendre fin en un seul instant. La menace d'un avenir post-guerre-nucléaire, avenir de survie d'une humanité dégénérée et défigurée, imprégna également les cultures où naquit le punk, qui trouva là à l'exprimer dans des chansons, des œuvres plastiques, des textes, donnant lieu à une esthétique⁷⁴ : "The [nuclear] bomb also reinforced punk's nihilist traits: the ultimate No Future⁷⁵."

La « fin de l'histoire » a été évoquée très largement dans tous les différents domaines culturels du monde occidental. Cela dit, c'est dans « l'horizon de la catastrophe », plus particulièrement « atomique », selon l'expression de Gianni Vattimo, que fin de l'histoire (pas au sens hégélien ni à celui de Fukuyama) signifie « fin de la vie humaine sur terre » :

Or, une certaine expérience d'une « fin de l'histoire » s'est largement étendue dans la culture du XXe siècle où, sous des formes multiples, revient sans cesse l'attente d'un « déclin de l'Occident » qui prend aujourd'hui la forme précise et menaçante d'une catastrophe atomique. Dans l'horizon de la catastrophe, la fin de l'histoire, c'est la fin de la vie humaine sur terre⁷⁶.

Le « déclin de l'Occident », à son stade ultime, n'a donc pu prendre que dans les années 1970 une forme précise, grâce à l'image menaçante de la guerre atomique, et cette image s'est répandue dans toutes les dimensions de la culture. Le titre du documentaire de Spheeris que nous avons mentionné dans la première partie de ce chapitre, sur l'émergence du punk rock sud-californien, n'est pas sans lien avec ce phénomène : *The Decline Of Western Civilization*. En outre, comme Vattimo l'a fait encore remarquer pour pouvoir envisager la perspective nouvelle dite post-moderne, c'est même la possibilité imminente d'une catastrophe atomique, certes réelle, qui peut être considérée comme un élément caractéristique de cette « nouvelle » manière de vivre l'expérience désignée par le terme « fin de l'Histoire ». On pourrait plutôt parler de la « fin de l'historicité »⁷⁷.

Les choses prennent pourtant un autre tour si l'on reconnaît, comme il se doit, que le post-moderne se caractérise non seulement comme nouveauté par rapport au moderne, mais plus radicalement comme dissolution de la catégorie de nouveau, comme expérience d'une « fin de l'histoire », et non plus comme la présentation d'un autre stade, plus progressif ou plus régressif peu importe, de cette même histoire⁷⁸.

Plusieurs concepts proposés par le philosophe italien seront envisagés plus loin : la « fin de l'historicité » dans le sous-chapitre suivant ; la « dissolution de la catégorie de *nouveau* » dans le chapitre suivant, sur le nihilisme.

⁷⁴ *Ibid.*, 243.

⁷⁵ *Ibid.*, 242. « La bombe a également renforcé les traits nihilistes du punk : l'ultime No Future. »

⁷⁶ Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, trad. Charles Alunni, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 10.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

Par ailleurs, face à la menace bien réelle de la catastrophe atomique, les mots d'« Apocalypse » et « apocalyptique » ont commencé à se répandre rapidement, comme l'on peut le constater dans l'ouvrage pionnier de Dick Hebdige sur la culture punk des années 1970 : « Apocalypse was in the air and the rhetoric of punk was drenched in apocalypse: in the stock imagery of crisis in sudden change⁷⁹. » Mais pourquoi ce concept d'Apocalypse, au sens strict du terme, apporta-t-il tant d'inspiration à la création artistique en cette époque de crise et de changement brutal, notamment dans la culture musicale de la musique pop et rock anglophone ? Car ce ne sont pas seulement les musiciens punk rock qui furent fascinés par ce concept d'Apocalypse. Selon Claude Chastagner, « la référence à l'apocalypse n'est pas fortuite. » :

La musique populaire des pays de langue anglaise bruisse de la présence de la Bible. Le Livre saint apporte la puissance de ses métaphores et de ses visions non seulement à des formes musicales religieuses (hymnes, gospels, spirituels), mais aussi à des styles profanes : blues, soul, country ou reggae [...]. De nombreux musiciens de rock ou de rap ont été attirés par le texte sur lequel s'achève le Nouveau Testament, l'Apocalypse de Jean, auquel la culture anglophone préfère donner le nom de Livre des Révélation, plus proche de l'étymologie grecque [...]. Cette attirance a certes beaucoup à voir avec l'imagerie de destruction à laquelle le texte johannique a été un peu trop vite réduit, mais elle met en évidence une intuition, voire une réflexion, quant à l'indifférenciation contemporaine qui mérite attention⁸⁰.

Nous reviendrons sur ce sujet, à savoir sur la forte prégnance du christianisme (et d'autres religions) quant à la fin (ou la fin d'un cycle) dans la société américaine dans la dernière partie de ce chapitre.

⁷⁹ Dick Hebdige, *The Meaning Of Style*, Oxon/New York, Routledge, 1979, p. 27. « L'apocalypse était dans l'air, et la rhétorique du punk était saturée de motifs apocalyptiques, puisant à l'imagerie éprouvée de la crise et du changement brusque. », Hebdige, *Sous-culture : le sens du style*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, Zones, 2008, p. 28.

⁸⁰ Chastagner, *op. cit.*, p. 228.

D. Un individualisme radical

1. Une rupture historique « redoublée »

La peur, la désillusion et la fatigue des bouleversements et de l'agitation vaine des années 1960, à savoir la crise des missiles de Cuba, la défaite de la guerre du Vietnam, précédée du mouvement d'opposition à celle-ci, le mouvement des droits civiques, et les assassinats de plusieurs leaders politiques, auxquels s'ajoutent le choc pétrolier, l'affaire du Watergate, et maints autres événements du début des années 70, sans oublier la crise économique, les désastres écologiques et l'angoisse nucléaire : tout cela forme une longue série de situations marquées par l'instabilité, traumatisantes, et surgissant dans tous les secteurs de la vie humaine, comme Christopher Lasch le note dans son best-seller de 1979, *The Culture Of Narcissism : American Life In An Age Of Diminishing Expectations* (titre français : *La Culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*). Cela a, dit-il, entraîné un déclin de la conscience de la continuité historique, et le sentiment d'une fin du monde imminente est venu s'infiltrer dans la vie quotidienne des Américains :

Impending disaster has become an everyday concern, so commonplace and familiar that nobody any longer gives much thought to how disaster might be averted. People busy themselves instead with survival strategies, measures designed to prolong their own lives, or programs guaranteed to ensure good health and peace of mind. [...] After the political turmoil of the sixties, Americans have retreated to purely personal preoccupations. Having no hope of improving their lives in any of the ways that matter, people have convinced themselves that what matters is psychic self-improvement: getting in touch with their feelings, eating health food, taking lessons in ballet or belly-dancing, immersing themselves in the wisdom of the East, jogging, learning how to "relate," overcoming the "fear of pleasure." [...] Indeed Americans seem to wish to forget not only the sixties, the riots, the new left, the disruptions on college campuses, Vietnam, Watergate, and the Nixon presidency, but their entire collective past, even in the antiseptic form in which it was celebrated during the Bicentennial. [...] The live for the moment is the prevailing passion—to live for yourself, not for your predecessors or posterity. We are fast losing the sense of historical continuity, the sense of belonging to a succession of generations originating in the past and stretching into the future. It is the waning of the sense of historical time—in particular, the erosion of any strong concern for posterity—that distinguishes the spiritual crisis of the seventies from earlier outbreaks of millenarian religion, to which it bears a superficial resemblance⁸¹.

⁸¹ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, réédition avec une nouvelle introduction, New York/London, W.W. Norton & Company, 2018 [1979], p. 12-13. « Le désastre qui menace est devenu une préoccupation quotidienne, si banale et familière, que personne ne prête plus guère attention aux moyens de l'éviter. Les gens s'intéressent plutôt aux stratégies de survie, aux mesures destinées à prolonger leur propre existence, ou aux programmes qui garantissent bonne santé et paix de l'esprit. [...] Après la tourmente politique des années 1960, les Américains se sont repliés sur des préoccupations purement personnelles. N'ayant pas l'espoir d'améliorer leur vie d'aucune façon qui compte vraiment, les gens se sont

L'obsession dominante, celle de vivre pour le moment présent, est d'après l'historien et critique socioculturel américain, celle de gens qui ont dû se replier vers des préoccupations purement personnelles et qui ont perdu le sentiment de leur appartenance à toute une succession de générations issues d'un *passé* et se prolongeant en un *futur* : nous nommerons ce phénomène « rupture redoublée ». D'autre part, l'éthique de travail traditionnelle protestante, caractérisée notamment par “the deferral of gratification⁸²” (le report de la gratification) fut alors remplacée par la recherche d'une satisfaction immédiate, la seule garantie, et de ce plaisir qu'on pouvait se procurer à coup sûr aujourd'hui :

The self-made man, archetypical embodiment of the American dream, owed his advancement to habits of industry, sobriety, moderation, self-discipline, and avoidance of debt. He lived for the future, shunning self-indulgence in favor of patient, painstaking accumulation. [...] In an age of diminishing expectations, the Protestant virtues no longer excite enthusiasm. Inflation erodes investments and savings. Advertising undermines the horror of indebtedness, exhorting the consumer to buy now and pay later. As the future becomes menacing and uncertain, only fools put off until tomorrow the fun they can have today⁸³.

Un sentiment d'isolement, de désolation, une angoisse face aux relations s'était étendue, gagnant partout, de sorte que les anciens préceptes moraux, la vertu, les anciennes valeurs, finalement ne purent plus les endiguer, et qu'à cela il parut qu'on ne pourrait plus remédier sauf — et c'est ce dont les publicités voulaient convaincre — par la consommation « consolatrice », immédiate et massive, de leurs produits commercialisés, tout prêts pour remplir cette fonction de remède. Tout changement des conditions sociales elles-mêmes qui avaient contribué à générer ces sentiments-là, semblait exclu, impossible. Il ne restait donc plus qu'à appliquer des

convaincus que, ce qui comptait, c'était d'améliorer leur psychisme : sentir et vivre pleinement ses émotions, se nourrir sainement, prendre des cours de ballet ou danse du ventre, s'immerger dans la sagesse de l'Orient, faire du jogging, apprendre à “se mettre en relation”, à surmonter “la peur du plaisir” [...] De fait, les Américains semblent vouloir oublier non seulement les années 1960, les émeutes, la nouvelle gauche, la révolte des étudiants, le Vietnam, le scandale du Watergate et la présidence Nixon, mais leur passé collectif tout entier — même sous la forme antiseptique dans laquelle il a été célébré lors du Bicentenaire (1776-1976) [...] Vivre dans l'instant est la passion dominante — vivre pour soi-même, et non pour ses ancêtres ou la postérité. Nous sommes en train de perdre rapidement le sentiment de la continuité historique, le sentiment d'appartenir à une succession de générations qui, nées dans le passé, se prolongent dans le futur. C'est le déclin du sens du temps historique — et en particulier l'érosion de tout souci sérieux pour la postérité —, qui distingue la crise spirituelle des années 1970 des irruptions antérieures du millénarisme religieux, auxquelles elle ressemble superficiellement. », Christopher Lasch, *La culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, trad. Michel L. Landa, Champs essais, Paris, Flammarion, 2018, p. 20-22. Traduction modifiée par nous.

⁸² *Ibid.*, p. 68.

⁸³ *Ibid.*, p. 68-69. « Le *self-made man*, l'incarnation archétypique du rêve américain, doit son progrès à ses habitudes d'industrie, de sobriété, de modération, de maîtrise de soi et d'évitement de la dette. Il vivait pour le futur, évitant de se complaire dans le plaisir pour au contraire favoriser une accumulation patiente et persévérante. [...] En un âge d'espérances en voie de diminution, les vertus du protestantisme ne suscitent pas l'enthousiasme. L'inflation érode l'investissement et l'épargne. La publicité sape l'horreur de l'endettement, exhortant le consommateur à acheter maintenant et à payer plus tard. Alors que l'avenir devient menaçant et incertain, seuls les fous remettent à demain le plaisir qu'ils peuvent avoir aujourd'hui. », *ibid.* (édition française), p. 96-97. Traduction modifiée par nous.

« stratégies narcissiques de “survie”, promettant la santé physique et psychologique », pour reprendre les mots de Gilles Lipovetsky⁸⁴, et de jouissance. Dans sa lecture critique de l'ouvrage de Lasch, le philosophe français propose le concept d'un nouveau type de Moi qui, « comme l'espace public se vide émotionnellement par excès d'information, de sollicitations et d'animations », et perd « ses repères, son unité, par excès d'attention ». Il reprend la notion nietzschéenne d'une « faiblesse de la volonté », générée par « l'anarchie des impulsions ou tendances et, corrélativement, la perte d'un centre de gravité hiérarchisant le tout⁸⁵ » :

La fin de la volonté coïncide avec l'ère de l'indifférence pure, avec la disparition des grands buts et grandes entreprises pour lesquels la vie mérite d'être sacrifiée : « tout, tout de suite » et non plus *per aspera ad astra*. « Eclatez-vous », lit-on parfois en graffiti ; pas de crainte à avoir, le système s'y emploie, le Moi a déjà été pulvérisé en tendances partielles selon le même procès de désagrégation qui a fait éclater la socialité en un conglomerat de molécules personnalisées⁸⁶.

Aussi la fin des années 1970 voit-elle un individualisme radical, parfois dit post-moderne, triompher, avec, paradoxalement, un affaiblissement radical de toute volonté chez ce sujet trop personnel. Cette inanition de la volonté semble même pour celui-ci constituer la condition nécessaire à la possibilité d'une survie libérée tant des « grands buts et grandes entreprises » que même de la recherche de ce qui pourrait causer un quelconque changement sur le plan social, même léger.

Le mouvement punk des années 1970, tel que décrit dans un article de Hervé Zénouda, reposait selon lui sur le sentiment d'une rupture redoublée, celle que nous dégagions du texte de Lasch, rupture avec le passé (« repartir à zéro », « *tabula rasa* »), et du même coup avec le futur (« sans espoir de changer la société ») :

Il [cet article] recontextualisera, dans le cadre français, le sentiment d'urgence vécu des deux côtés de la Manche par cette génération de musiciens sensibles au message porté par les New York Dolls à partir de 1971 et par l'émergence du punk new-yorkais qui s'ensuivit, à l'image des Ramones. [...] Dans un renvoi à l'expéditeur de l'adage « du passé faisons table rase », nous imaginions jouer, sur le mode du nihilisme radical, le dernier acte de la pensée contre-culturelle. Ce constat expliquait à la fois l'urgence ressentie par cette génération et son désir de repartir à zéro dans un nouveau *tabula rasa*. Sans espoir de changer la société, sans volonté de proposer de nouvelles alternatives pour un monde meilleur fait d'amour et de solidarité, le mouvement punk parisien de 1976 opta pour l'activisme culturel situationniste [...] ⁸⁷.

⁸⁴ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 73

⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁷ Hervé Zénouda, « Au tout début du punk parisien : du lycée Charlemagne au Club 100 », *Volume !* 13-1 (2016), p. 18 ; « Ce mouvement naquit dans une effervescence et un sentiment d'urgence caractéristiques de cette époque. », *ibid.*, p. 27.

Le musicologue et compositeur français, qui a lui-même participé à ce mouvement avec son groupe des Stinky Toys, l'un des groupes les plus importants de la scène punk française à l'époque, a retenu l'« urgence » comme le sentiment clé partagé par toutes les scènes punk de Londres, de New York et de Paris. Même si Zénouda ne va pas plus loin quant à l'implication de ces termes — ce n'est d'ailleurs pas le sujet de l'article, il est intéressant de noter que ce qu'il note avant tout, à partir de son expérience propre, ce sont le nihilisme et l'urgence qui dominant tout, deux notions phares pour notre recherche, dans ce texte portant sur les traits caractéristiques du mouvement punk des années 1970.

À cet égard, l'approche nouvelle que le punk hardcore adoptait, dans l'expression de sa poursuite de l'« intensité » et de l'« urgence » qui le hantaient, telles que Ian MacKaye les signale aussi dans la citation plus haut, peut être comprise de deux façons : d'une part, cette approche est l'expression directe et immédiate de la frustration et de l'ennui que cette jeune génération éprouvait, « munie » seulement du « résidu », voire des déchets, des idéaux de la culture de l'ancienne génération ; d'autre part, cette approche reflète ce fait même qu'il y avait eu alors peu de moyens, voire aucun autre, qui puisse être employé pour l'exprimer. Ces moyens étaient d'autant plus difficiles à trouver que l'on avait déjà *perdu* la lien bidirectionnel entre les deux axes, diachronique et synchronique, qui justifient toute activité productrice possible : sur l'axe diachronique se situent les liens entre les pratiques créatrices du passé, du présent et du futur, sinon à l'échelle globale de la culture, du moins à celle plus limitée de la jeunesse ; sur l'autre axe, synchronique, se situe le sentiment de connexion, de rattachement, à un groupe de personnes plus ou moins étendu, dont l'action créatrice se doit de contribuer au développement, au progrès ou à la transformation de la société.

2. Individualisme et D.I.Y (Do It Yourself) dans le punk.

Dans son ouvrage de 2010 sur l'évolution de la culture punk entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, restituée dans le contexte politique, économique, géographique et sociologique de la région suburbaine de la Californie du Sud, Dewar MacLeod emploie le qualificatif d'« individualisme radical » comme étant celui qui caractérise le mieux les jeunes adultes de ces années 1970. Généralement, dit-il, ils considéraient leur vie, selon les résultats de diverses études sociologiques portant sur cette jeunesse américaine, comme pire que, ou inférieure à, celle qu'avait vécue leurs prédécesseurs des années 1960 qui, au contraire, selon eux, avaient pu se nourrir de tels ou tels rattachements sociaux, ce qui leur avait permis de

pouvoir considérer le monde environnant comme étant leur possession (“ownership of the world around them⁸⁸”).

Punk in postsuburbia did not recreate the youth culture revolts of earlier generations, but reflected instead the fragmentation, isolation, and individualism of the 1970s. While earlier punks had wrestled with the leftover ideals of the sixties, hardcore punks rejected them outright. The transition from punk to hardcore, and from the sixties to the eighties, occurred when new punks no longer held out hope for revolution from within or without⁸⁹.

C’est alors une sorte d’éthique D.I.Y. d’elle-même qui va permettre aux jeunes, d’après MacLeod, de se retirer des problèmes sociaux ou politiques⁹⁰. Et inversement, faut-il ajouter : c’est l’individualisme lui-même, typique de cette époque, qui va borner les individus à leurs activités quotidiennes, celles faisables au niveau « personnel », et qui peuvent le mieux être exercées seulement quand il s’agit d’un nombre restreint de « personnes », généralement toutes du même groupe d’âge, partageant les mêmes valeurs, les mêmes attitudes et les mêmes intérêts : c’est cet individualisme radical-là qui justifiait et stimulait l’éthique D.I.Y.

À cet égard, il faut revenir au livre de Blush, en particulier au chapitre intitulé « D.I.Y. », là où l’auteur commence par proclamer le succès du punk hardcore, d’un ton admiratif, fier et même triomphal, car ce hardcore se différencie du punk des années 1970, surtout britannique : “Punk gave lip service to “Do It Yourself” (D.I.Y.) and democratization of the Rock scene, but Hardcore transcended all commercial and corporate concerns⁹¹.” Or, dans la nouvelle édition, révisée et étendue, du même ouvrage, l’auteur ajoute dans une optique plutôt neutre, voire révisionniste :

Hardcore was more about reclaiming American values than undermining them. The scene’s emphasis on anti-corporate rugged individualism inspired young entrepreneurs to book shows, start labels and publish zines⁹².

En d’autres termes, si les « entrepreneurs » individuels au nom du punk hardcore contestaient et pratiquement échappaient à l’intervention de l’industrie du disque dominante, à

⁸⁸ Macleod, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99. « Le punk dans la post-banlieue n’a pas recréé les révoltes de la culture de la jeunesse des générations précédentes, mais il a plutôt reflété la fragmentation, l’isolement et l’individualisme des années 1970. Alors que les punks précédents avaient lutté au moyen de ce qui restait des idéaux des années soixante, les punks hardcore les ont carrément rejetés. La transition du punk au hardcore, et celle des années 60 aux années 80, s’est produite lorsque les nouveaux punks ont cessé de brandir l’espoir de la révolution, intérieure ou extérieure. »

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Blush, *op. cit.*, p. 319. « Le punk a rendu hommage du bout des lèvres au « Do It Yourself » (D.I.Y.) et à la démocratisation de la scène rock, mais le hardcore a transcendé toutes les préoccupations commerciales et corporatives. »

⁹² *Ibid.*, p. 320. « Le hardcore visait plus à récupérer les valeurs américaines qu’à les saper. L’accent mis par la scène sur l’individualisme robuste anti-entreprise a inspiré de jeunes entrepreneurs à organiser des concerts, à créer des labels et à publier des zines. »

savoir celle des majors, c'était grâce au mode de production fondée sur l'éthique D.I.Y., et ce faisant ils retrouvaient une part non négligeable de l'héritage américain dans leur application enthousiaste de ses anciennes valeurs, le "self-made man", la "work ethic", et même l'"indebtedness". Quoique partant d'un sentiment et d'une volonté de rupture historique redoublée, associé à un individualisme radical post-moderne, on se retrouvait à cheminer par les vieux sentiers avec une autre forme de cet individualisme qui avait élaboré un processus concret pour échapper à l'ennui, et à la crise culturelle qui menaçait. Le nouvel individualisme était en fait lié à l'antique, celui des pères fondateurs, l'individualisme « pré-moderne ». Nous pourrions en effet vérifier ce phénomène caractéristique en examinant l'éthique du travail qui inspire Black Flag et le label SST (voir **Chapitre X**), mais aussi la valeur accordée à la sobriété (le *straight edge*) proclamée par le même MacKaye.

3. *Straight edge* et retour à la religion chez les jeunes

Le lecteur aura sans doute remarqué le préambule de ces ordonnances : en Amérique, c'est la religion qui mène aux lumières ; c'est l'observance des lois divines qui conduit l'homme à la liberté⁹³.

Le sentiment de base irrationaliste contenu dans la génération Beat s'était cristallisé dans diverses tendances religieuses et groupes plus ou moins figés, la dogmatisation dans les groupes K devant également être considérée comme un phénomène sociologique religieux⁹⁴.

Amid turbulent world events and unsettling social changes at home, millions of Americans still find meaning and reassurance in religious beliefs and folkways. As they enter the public to apply their religious vision to public policy, they demonstrate once again evangelicalism's central role in U.S. history and life⁹⁵.

⁹³ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, édition avec dossier, Paris, Flammarion, 2010, p. 101.

⁹⁴ Gerhard Ringshausen, « Religion in den siebziger Jahren », in Faulstich Werner (éd.), *Die Kultur der siebziger Jahre*, München, Wilhelm Fink, 2004, p. 30. „Das in der Beat-Generation enthaltene irrationalistische Grundgefühl hat sich in vielfältigen religiösen Tendenzen und mehr oder minder festen Gruppen auskristallisiert, wobei die Dogmatisierung in den K-Gruppen ebenfalls als religionssoziologisches Phänomen zu bedenken ist.“

⁹⁵ Boyer, *op. cit.*, p. 391. « Au milieu d'événements mondiaux turbulents et de changements sociaux troublants chez eux, des millions d'Américains trouvent encore un sens et un réconfort dans les croyances et les coutumes populaires religieuses. En entrant dans le public pour appliquer leur vision religieuse à la politique publique, ils démontrent une fois de plus le rôle central de l'évangélisme dans l'histoire et la vie des États-Unis. »

On pourrait dire que la passion qui domine, celle de vivre pour le moment présent, comme dit Lasch, chez ceux qui « se sont repliés vers des préoccupations purement personnelles » pour avoir perdu « le sentiment d'appartenance à une succession de générations issues du passé et s'étendant vers le futur », est au fond la condition préalable à ce que l'on appellera *straight edge*, idée, vision et principe, appliqués au niveau de la vie quotidienne, concept dont Ian MacKaye a jeté les bases (voir aussi **Chapitre XI**). Le pouvoir et l'influence du *straight edge* nécessite la maîtrise de soi, ce qui l'oppose énergiquement à toute dépendance aux drogues, alcool y compris, mais aussi au sexe facile⁹⁶. La culture de ce *straight edge* est issue de l'intensité d'un certain désir : celui de compter sur soi-même, d'abord, sur son propre corps et son propre esprit, en d'autres termes, sur la santé physique et mentale de l'individu.

Par ailleurs, on ne peut nier une dimension religieuse au *straight edge*⁹⁷, qui est conditionnée par l'un des paradigmes culturels de l'époque, dimension par où il a une certaine similarité, à plus d'un égard quant à sa vision du monde, avec le puritanisme des origines américaines, comme l'admet Ross Haenfler, sociologue et pratiquant du "sXe", autre notation de ce mode de vie extraordinaire :

Like all youth movements, sXe was a product of the times and culture that it both resisted and grew out of. The rise of the new Christian right in the late 1970s and early 1980s contributed to a more conservative national climate that influenced youth values (Liebman and Wuthnow 1983). Fundamentalism gained appeal among populations who felt they were losing control of their ways of life (Hunter 1987). Straight edge's unyielding, black-and-white strictures on behavior were similar to fundamentalist religion's rigid, clear-cut beliefs (Marty and Appleby 1993). In particular, sXe's emphasis on clean living, sexual purity, lifetime commitment, and meaningful community was reminiscent of youth evangelical movements, while the focus on self-control suggested puritanical roots. In addition to these conservative influences, sXe was, in many ways, a continuation of New Left middle-class radicalism oriented toward "issues of a moral or humanitarian nature," a radicalism whose payoff is "in the emotional satisfaction derived from expressing personal values in action" (Parkin 1968:41). The movement's core values reflect this curious blend of middle-class conservative and progressive influences⁹⁸.

⁹⁶ William Tsitsos, « Rules of Rebellion: Slam dancing, Moshing, and the American Alternative Scene », *Popular Music* 18, n° 3 (octobre 1999), p. 404.

⁹⁷ Cf. Sur les pratiquants contemporains du *straight edge* comme substitution de la religion, voir Francis Elizabeth Steward, « Punk Rock Is My Religion », thèse de doctorat, University of Stirling, 2011.

⁹⁸ Ross Haenfler, *Straight edge: clean-living youth, hardcore punk, and social change*, New Brunswick, Rutgers university press, 2006, p. 10. « Comme tous les mouvements de jeunesse, le sXe était un produit de l'époque et de la culture dont il est sorti et auxquelles, tout à la fois, il a résisté. La montée de la nouvelle droite chrétienne, à la fin des années 1970 et au début des années 1980 a contribué à un climat national plus conservateur qui a influencé les valeurs des jeunes (Liebman et Wuthnow 1983). Le fondamentalisme gagnait en attractivité auprès des populations qui avaient le sentiment de perdre le contrôle de leur mode de vie (Hunter 1987). Les restrictions inflexibles, et en noir et blanc, du Straight edge, sur le comportement étaient similaires aux croyances rigides et tranchées de la religion fondamentaliste (Marty et Appleby 1993). En particulier, l'accent mis par le sXe sur une vie propre, sur la pureté sexuelle, sur un engagement à vie et sur une communauté qui ait un sens, rappelait les mouvements évangéliques de jeunesse, tandis que l'accent mis sur la maîtrise de soi suggérait des racines

Comme le reconnaît Haenfler, le « contrôle de soi » dans le *straight edge* évoque ce que la société américaine a maintenu depuis sa fondation tout au fond de la façon de penser de ses citoyens : le puritanisme. Citons quelques célèbres caractérisations formulées par Max Weber au sujet du puritanisme anglo-américain et de son « ascèse rationnelle » :

Cette maîtrise de soi qui constituait le but des *exercitia* de saint Ignace et, d'une manière générale, des vertus monacales rationnelles dans leurs formes les plus hautes, a constitué aussi l'idéal de vie pratique déterminant du puritanisme. Déjà le profond mépris avec lequel les comptes rendus des interrogatoires de ses martyrs opposent le vacarme débridé des prélats nobles et des agents officiels au calme froid et réservé de ses sectateurs exprime cette valorisation du contrôle de soi réservé, représentée encore aujourd'hui dans les meilleurs types du *gentleman* anglais et anglo-américain. [...] l'ascèse puritaine — comme toute ascèse rationnelle — a travaillé à rendre l'homme capable d'affirmer et de faire valoir, face aux "affects", ses "motivations constantes", en particulier celles qu'elle lui "inculquait" ; elle a donc travaillé à l'éduquer à devenir une "personnalité", en ce sens du terme, qui relève de la psychologie formelle. Être capable de mener une vie éveillée, consciente et limpide, tel était, contrairement à certaines idées populaires, le but de l'ascèse ; détruire l'ingénuité d'une jouissance instinctive de la vie, telle était sa tâche la plus urgente ; mettre de l'*ordre* dans la conduite de vie de ceux qui y adhéraient, tel était son *moyen* principal⁹⁹.

Il est certes difficile de déterminer exactement dans quelle mesure le *straight edge* a été influencé par le mouvement fondamentaliste chrétien, même si une telle impression s'impose. Cependant, nombreux sont ceux qui considèrent les mouvements religieux actifs aux États-Unis pendant cette période, dont Haenfler mentionne quelques-uns, comme faisant partie d'un mouvement plus profond et plus large, sans oublier le « retour à la religion » chez les jeunes américains : le "Great Awakening" (« Grand Réveil »). D'après la définition du théologien américain William G. McLoughlin, « Awakenings », les "Réveils", "the most vital and yet most mysterious of all folk arts", se disent de certaines "periods of cultural revitalization that begin in a general crisis of beliefs and values and extend over a period of a generation or so, during which time a profound reorientation in beliefs and values takes place¹⁰⁰". Il le différencie des "revivals" ou du "revivalism" qui accompagnent l'Awakening ou le "Great Awakening",

puritaines. En plus de ces influences conservatrices, le sXe était, à bien des égards, une continuation du radicalisme Nouvelle Gauche de la classe moyenne orienté vers des "questions de nature morale ou humanitaire", vers un radicalisme dont la récompense était "dans la satisfaction émotionnelle générée par l'expression de valeurs personnelles dans l'action" (Parkin 1968 : 41). Les valeurs fondamentales du mouvement reflètent ce curieux mélange d'influences conservatrices et progressistes de la classe moyenne. »

⁹⁹ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Tel/Gallimard, 2013, p. 136-137.

¹⁰⁰ William C. McLoughlin, *Revivals, Awakenings, and Reform: An Essay on Religion and Social Change in America, 1607-1977*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1978, p. xiii. « le plus vital et pourtant le plus mystérieux de tous les arts populaires » ; « périodes de revitalisation culturelle, qui commencent dans une crise générale des croyances et des valeurs et qui s'étendent sur la durée d'une génération environ, temps durant lequel une profonde réorientation dans les croyances et les valeurs prend place. »

comme “the Protestant ritual in which charismatic evangelists convey “the Word” of God to large masses of people”. C’est-à-dire que tandis que les revivals sont une expérience proprement protestante, qui comporte “conversion, salvation, regeneration or spiritual rebirth”, l’Awakening n’est pas restreint, faut-il souligner, au seul protestantisme, ni même au christianisme, mais il est bien plutôt le résultat de disjonctions critiques dans la compréhension de soi qu’eurent les Américains face à une crise et un changement si brutal bouleversant toute leur société¹⁰¹.

En tant que force façonnant cycliquement la culture américaine depuis sa création, selon ce théologien américain, un premier Great Awakening aurait eu lieu vers 1730-60 — juste avant la Révolution américaine —, un deuxième vers 1800-1830, un troisième vers 1890-1920, tandis qu’à partir du début des années 1960 nous assisterions à un quatrième Great Awakening (un cinquième en fait si l’on compte le “Puritan Awakening” sous l’influence duquel les premiers colons vinrent coloniser l’Amérique du Nord, la faisant britannique¹⁰²).

Pour Gerhard Ringshausen, ce serait en réponse à la « génération 68 » que se serait alors manifesté un retour vers la religion chez les jeunes, et cela d’ailleurs dans une diversité incontestable. Mais cet élément religieux était déjà présent en fait aux États-Unis dans les années 1960 : un mélange varié de traditions orientales (zen japonais, hindouisme du vedanta, etc.) et chrétiennes dans la recherche de l’absolu. Le théologien allemand en donne comme exemples la référence à Siddhârta chez Hermann Hesse, ou la « guruisation » de Timothy Leary, « pape du LSD », psychologue et « apôtre » de la drogue d’éveil, qui popularisa le fameux slogan “Turn on, tune in, drop out” (« Allume, mets-toi en phase, et décroche »)¹⁰³. À cet égard, Ringshausen évoque d’ailleurs notamment le succès incomparable de *My Sweet Lord*, de George Harrison, en 1970 — N°1 au hit-parade aux États-Unis comme au Royaume-Uni, ainsi que dans nombre de pays européens, dont la France — qui succéda à la tendance plus « révolutionnaire » de la période tardive des Beatles de la décennie précédente : « Au lieu de la Bible de Mao, les “Paroles de Jésus”, au lieu de l’affiche avec Che au look de Christ, il y a maintenant “Jésus au look de Che”¹⁰⁴. » Il est intéressant de noter que le théologien allemand

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² « [...] l’époque des colonies où les Américains voient, d’abord dans leur seule survie puis dans leur essor, la preuve de la sollicitude de Dieu envers le projet qu’ils ont entrepris », Pierre Melandri, *Histoire des États-Unis contemporains*, Paris, André Versaille éditeur, 2008, p. 19.

¹⁰³ Ringshausen, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁴ Ibid. „Statt der Mao-Bibel die ‘Worte des Jesus’, statt der Poster mit Che im Christus-Look gibt es nun ‘Jesus im Che-Look’.“

souligne cette tendance « universellement » religieuse des États-Unis en la comparant à celle qui n'était pas alors à ce niveau à plusieurs égards en Allemagne :

Après l'influence des mouvements contre la guerre du Vietnam et des droits civiques, vinrent en Allemagne les impulsions du *flower power* et des hippies de Californie devenus pieux, sans devenir ici un phénomène de masse comparable. La voie était tracée et accompagnée - majoritairement filmée - de comédies musicales, notamment Hair et Jesus Christ Superstar, tandis que Godspell ne rencontrait pas de succès en Allemagne¹⁰⁵.

Compte tenu que ce mouvement a exercé une grande influence à travers tous les États-Unis dans les années 60-70, et compte tenu qu'une série de phénomènes (non limités au christianisme) atteste que beaucoup de jeunes embrassèrent alors activement diverses religions et spiritualités, il est indéniable que le rôle de cette « ambiance » omniprésente ne doit être négligé pour la compréhension du contexte dans lequel émergea la doctrine du *straight edge*, même si son proclamateur était lui-même loin d'être pratiquant d'une religion déterminée, et même de la « religion en général ». Examinant en détail quel fut l'environnement familial de MacKaye, en particulier du fait de la profession et des activités religieuses de son père, Azerrad suggère avec une étonnante perspicacité comment ce MacKaye « non religieux » pourrait être lié au christianisme :

MacKaye's father, a former White House correspondent for the Washington Post and later the religion editor there, was also a noted theologian and very active in St. Stephen's Episcopal in Washington, a highly progressive church that held rock services, ordained female priests, and sanctioned same-sex marriages as early as the Sixties. The church was involved with all kinds of protests in the Vietnam era, and the MacKays would often put up visiting demonstrators, mostly hippie kids. His upbringing may be why although MacKaye held a staunch anti-establishment stance, his most deeply held ideas had strong connections to the best aspects of Christian morality. "Ian's not a religious person," says Mark Sullivan, "but he behaves like one"¹⁰⁶.

Dans sa remarque, citée plus haut, Weber considère la vertu de maîtrise de soi établie par le puritanisme et l'ascétisme, *la vertu*, comme se formant au niveau psychologique de l'individu.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 30. „Nach dem Einfluß von Anti-Vietnam- und Bürgerrechtsbewegung kamen die Impulse der Flower-Power, der fromm gewordenen Hippies aus Kalifornien nach Deutschland, ohne hier in vergleichbarer Weise zum Massenphänomen zu werden. Den Weg bereiteten und begleiteten – zumeist verfilmte – Musicals, besonders Hair und Jesus Christ Superstar, während Godspell in Deutschland keinen Erfolg hatte.“

¹⁰⁶ Azerrad, *op. cit.*, p. 135. « Le père de MacKaye, ancien correspondant à la Maison Blanche pour le Washington Post et plus tard responsable du domaine religion là-bas, était également un théologien réputé et très actif dans l'église épiscopale St. Stephen à Washington, une église très progressiste qui organisait des offices de rock, ordonnait des femmes prêtres et validait des mariages homosexuels dès les années 60. Cette église était impliquée dans toutes sortes de manifestations à l'époque du Vietnam, et les MacKaye hébergeaient souvent des manifestants en visite, principalement des jeunes hippies. Son éducation explique peut-être pourquoi, alors que MacKaye a adopté une position farouchement anti-establishment, ses idées les plus profondes avaient des liens étroits avec les meilleurs aspects de la moralité chrétienne. « Ian n'est pas une personne religieuse », dit Mark Sullivan, « mais il se comporte comme tel. »

Elle veut mettre en ordre toute la façon de vivre en y apportant conscience et lucidité, et elle exprime l'urgence de faire passer d'abord cette conscience et cette lucidité comme une partie cruciale de l'éthique chrétienne, partie qui aurait été optimisée par et pour le développement du capitalisme. Il n'est pas exagéré, et il est même aisé, de déceler des racines chrétiennes à l'attitude et à la méthode que la personne adopte pour pouvoir atteindre un certain contrôle de soi, surtout quand cette personne a grandi au sein de forts liens familiaux¹⁰⁷, dans un foyer où régnait une forte influence spirituelle chrétienne, quelles qu'en soient les formes concrètes. Cela étant, ne pouvons-nous pas comprendre cette attitude religieuse, ou quasi religieuse, non pas comme un acte imposé directement de l'extérieur par le dogme religieux, mais comme quelque chose qui imprégnait tout le mode de vie en général, et tellement répandu qu'il en a perdu son caractère « transcendant » originel ? Citant cette remarque d'Alexis de Tocqueville, « l'esprit de l'Amérique est dans son mode de vie », Jean Baudrillard raconte dans les années 1980 dans le propre récit de son voyage aux États-Unis, qu'il s'agit selon lui d'une utopie qui a été réalisée de façon entièrement matérialiste et pragmatique :

Le salut ne relève plus du divin ou de l'État, mais de l'organisation pratique idéale. Faut-il remonter pour cela jusqu'au décret protestant de sécularisation de la conscience, d'introjection de la juridiction divine dans la discipline quotidienne ? Le fait est que la religion, par exemple, est entrée dans les mœurs, ce qui fait qu'elle ne peut plus être mise en cause ou interrogée sur ses fondements, puisqu'elle n'a plus de valeur transcendante. C'est la religion comme mode de vie¹⁰⁸.

C'est la religion comme mode de vie, ou le mode de vie comme religion. L'attitude particulière du *straight edge*, et du label punk hardcore, ne devrait-elle pas dès lors être considérée comme une sorte de mécanisme « mental », qui, en fonctionnant à un autre niveau, ne cesserait de stimuler certaines actions requises pour la vie quotidienne, actions qui plus est très « urgentes » : une série d'actions comme l'échange matériel, la création artistique, ou la fondation et le maintien de sa propre entreprise, toutes menées dès lors afin de se libérer sans délai de la situation « ennuyeuse », voire « absurde » qu'on a décrite ?

¹⁰⁷ Daniel Sinker, *We Owe You Nothing: Punk Planet: the collected interviews*, édition du Kindle, Chicago, Akashic Books, 2008, p. 33.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986, p. 90.

CHAPITRE II

“PUNK ROCK NIHILISM”

I've always been a pessimist—it's my nature to stay on the cynical side of the street¹.

Après Schopenhauer, Cioran observait que le suicide n'est jamais en son fond un geste pessimiste : ne se suicident jamais que les optimistes ; les autres n'ayant aucune raison de vivre, pourquoi en auraient-ils de mourir²?

The real problem of modernity is the problem of belief. To use an unfashionable term, it is a spiritual crisis, since the new anchorages have proved illusory and the old ones have become submerged. It is a situation which brings us back to nihilism; lacking a past or a future, there is only a void. Nihilism was once a heady philosophy, as it was for Bazarov, when there was something to destroy and something to put in its place. But today what is there left in the past to destroy, and who has the hope for a future to come³?

Qu'est-ce que le nihilisme ? Que le punk rock soit essentiellement, ou en partie seulement, fondé sur le nihilisme, cela signifie-t-il que ce nihilisme opère dans sa musique elle-même ou que cette musique présente des traits nihilistes ? Et si tel était le cas, de quelle façon ce nihilisme « musical » pourrait-il bien être lié à l'attitude nihiliste du punk, au sens éthique ou politique ? Il sera d'abord intéressant de citer quelques passages d'un roman américain peu connu, intitulé *The Nihilist's Holiday* (2013), de Tom Simoneaux⁴, où est mise en épigraphe une courte remarque de Jon Savage dans son fameux ouvrage *England's Dreaming* (“One definition of

¹ Keith Morris et Jim Ruland, *My Damage: The Story of a Punk Rock Survivor*, Boston, Da Capo Press, 2016, p. 27. « J'ai toujours été un pessimiste — c'est ma nature de rester du côté cynique de la rue. »

² Vladimir Biaggi, éd., *Le Nihilisme*, Paris, Flammarion, 1998, p. 42.

³ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 2e éd., Londres, Heinemann, 1979, p. 28-29 « Le vrai problème du *modernisme* est le problème de la croyance. Pour employer un terme démodé, c'est une crise spirituelle, puisque l'ancrage nouveau s'est avéré illusoire et que les anciens ont été submergés. C'est une situation qui nous ramène au nihilisme. Faute de passé ou de futur, il n'y a plus qu'un vide. Le nihilisme fut autrefois une philosophie capiteuse, comme il l'était pour Bazarov, quand il y avait quelque chose à détruire et quelque chose à mettre à la place. Mais aujourd'hui, que reste-t-il dans le passé à détruire, et qui a l'espoir d'un futur à venir ? », Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, trad. Marie Matignon, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 38-39. Traduction modifiée par nous.

⁴ T. J. Simoneaux, *The Nihilist's Holiday*, New York/Lincoln/Shanghai, iUnivers, Inc., 2003.

nihilism is that it is not the negative or cynical rejection of belief but the positive courage to live without it⁵.”). L’auteur y met en scène un jeune protagoniste américain qui penche vers le nihilisme et s’envole pour un voyage en Angleterre juste après avoir vu un concert aux États-Unis des Sex Pistols. Citons quelques passages, où le protagoniste décrit son état d’esprit nihiliste dans son rapport à ce qui se passait dans la société américaine sous la présidence de Jimmy Carter⁶, dont nous avons parlé au chapitre précédent :

It’s just that one of the hardest lessons I’ve learned in this life, one of the hardest things for anyone to admit, is that you’re nothing. That your existence means nothing. That if you die today, if you disappear from the face of the earth, nothing will change, nothing will stop, no one will notice, really. And what you end up with through that realization is pure liberation. It frees you to do anything you want. Nothing rests on you, nobody relies on you. You’re not essential to anything, so who cares? [...] For months and months now, something has sapped me—a weakness, a feeling of futility. I have considered that it might somehow be tied in to external events, to what the president calls the “national malaise.” Consider this nation, in late 1978, after a little more than two hundred mere years of existence: Gas lines stretching for blocks. Unemployment lines stretching down the sidewalks. Factories slamming shut. [...] Carter may have spiraled to the point where he is little more than the national scold, schoolmarmish in those cardigans, [...] but he’s articulating a simple truth: This society is sick. It’s not going to hell, it *is* hell. Everything is mediocrity or worse, from the president on down. And there’s no salvation in sight. Nothing but a weak, woeful wringing of hands on the left, an ominous rubbing of palms on the right. The rich get richer, God on their lips and their eyes on your wallet, and everyone else is left to cannibalize themselves⁷.

⁵ Jon Savage, *England’s dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Farber and Farber, 1991, p. 195. « Une définition du nihilisme est que ce n’est pas le rejet cynique ou négatif de la croyance, mais au contraire le courage positif de vivre sans elle. »

⁶ Contrairement à l’idée reçue, Carter n’a jamais réellement utilisé le mot “malaise”, comme le dit aussi le passage du roman cité ci-dessous. Pourtant, ce mot se trouve dans le livre de Lasch (auquel nous devons une grande partie de notre réflexion sur la société américaine des années 1970), qui a été invité à un dîner privé à la Maison Blanche avec d’autres intellectuels importants, comme Daniel Bell et Jesse Jackson, pour conseiller le président qui préparait ce qui deviendra cette fameuse allocution polémique, et même troublante pour les citoyens américains, qui eut lieu en juillet 1979. Il est aussi connu que Carter avait lu en hâte quelques œuvres de ses invités, dont ce livre de Lasch qui était l’un des best-sellers de l’année. Selon E. J. Dionne Jr., Lasch fut déçu par le discours de Carter, puis écrivit même au conseiller de Carter que le président avait falsifié son point de vue. E. J. Dionne Jr., “introduction” in Lasch, *op. cit.*, p. xxxi.

⁷ T. J. Simoneaux, *The Nihilist’s Holiday*, New York/Lincoln/Shanghai, iUnivers, Inc., 2003, p. 2-4. « C’est juste que l’une des leçons les plus difficiles que j’ai apprises dans cette vie, l’une des choses les plus difficiles à admettre pour quiconque, c’est que vous n’êtes rien. Que votre existence n’a aucun sens. Que si vous mourez aujourd’hui, si vous disparaîsez de la surface de la terre, rien ne changera, rien ne s’arrêtera, personne ne s’en apercevra, vraiment. Et ce que vous obtenez finalement au travers de cette réalisation est une pure libération. Cela vous libère pour faire quoi que ce soit que vous voudrez. Rien ne repose sur vous, personne ne compte sur vous. Vous n’êtes essentiel à rien, alors qui s’en soucie ? [...] Pendant des mois et des mois, quelque chose m’a miné, une faiblesse, un sentiment d’inutilité. J’ai pensé que cela pourrait être lié d’une manière ou d’une autre à des événements extérieurs, à ce que le président appelle le « malaise national ». Considérez cette nation, à la fin de 1978, après un peu plus de deux cents ans d’existence : des conduites de gaz s’étendant sur des blocs. Des files de chômeurs s’allongeant sur les trottoirs. Des usines qui ferment. [...] Carter a peut-être dégénéré au point de n’être pas beaucoup plus qu’une mégère nationale, qu’un prof d’école stricte dans ses cardigans, [...] mais il énonce une vérité simple : cette société est malade. Elle ne se dirige pas vers l’enfer, elle *est* l’enfer. Tout n’est que médiocrité, ou pire, du président jusqu’en bas. Et il n’y a pas de salut en vue. Rien qu’une faible et lamentable torsion de mains à gauche qu’un sinistre frottement de mains à droite. Les riches s’enrichissent, Dieu sur leurs lèvres et leurs yeux sur votre portefeuille, et tout le monde en est réduit à se cannibaliser soi-même. »

Dans ce passage, le protagoniste semble reprendre le « si rien n'est vrai, tout est permis » (ainsi Albert Camus résume-t-il *Les Frères Karamazov*), mais il avoue peu après : “I feel meaningless and small. I read because I have nothing else⁸.” En effet il est bibliothécaire, travaillant au sous-sol de la bibliothèque d'une université d'État. Est-ce qu'il se situe au stade du « si rien n'est vrai, tout est permis » ou à celui du « si rien n'est vrai, rien n'est permis », qui vaut aussi selon Camus comme un « remplacement de la révolte par l'ascèse » chez Nietzsche⁹ ? Citons un autre exemple qu'on a pu rencontrer dans une série télévisée américaine très récente, auquel on ne se serait guère attendu dans pareil genre de spectacle. Qu'est-ce qui est le plus convaincant, un professeur de philosophie morale, qui dans un épisode de *The Good Place* fait littéralement tout ce qu'il y a de plus bête en prêchant le nihilisme à ses étudiants, une fois revenu en ce monde après avoir appris que l'autre monde n'impliquait aucune relation de rétribution avec ce qu'il avait fait de son vivant, et qu'il était destiné à tomber en enfer indépendamment de ce qu'il aurait fait ou non en ce monde, ou bien un démon qui, bien qu'immortel (dans l'autre épisode), en vient à n'oser plus rien faire depuis le moment où, pour la première fois de sa « vie », il s'est imaginé pouvoir tomber dans le néant éternel dans le cas, rare mais possible, de la gravité de son erreur¹⁰ ? Dans pareille crise existentielle, où plus rien ne semble plus pouvoir être fait, est-il encore possible, comme le voulait Nietzsche, de passer d'une négation absolue du monde issue d'un jugement *intellectuel*, à une action *pratique*, comme l'est une création ?

Dans ce chapitre, nous voulons tout d'abord bien faire la différence entre la notion de « nihilisme » dans l'usage vulgaire, généralement le plus répandu, et sa notion philosophique, comportant d'ailleurs plusieurs sens. La différence entre les deux consiste dans le fait que le nihilisme, au sens vulgaire, fait référence au caractère d'un individu particulier ou d'un groupe de personnes pour caractériser leur « mentalité » et leur comportement, afin, la plupart du temps, de les stigmatiser comme immoraux, antisociaux, psychopathes, et cela donc dans un sens fortement péjoratif. Elle sonne à peu près comme une condamnation, voire comme une insulte. Le second, lui, est descriptif d'abord, ou diagnostique, d'un phénomène social qui s'est largement répandu depuis sa naissance, en Occident. Phénomène inquiétant, car durable, persistant et irréversible peut-être.

⁸ *Ibid.*, p. 5. « Je me sens absurde et petit. Je lis parce que je n'ai rien d'autre. »

⁹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 98.

¹⁰ Michael Schur, *The Good Place*, série américaine, 4 saisons, Universal Television Group, 2016-2020. Il s'agit de l'épisode 4 (“Jeremy Bearimy”), la saison 3, et l'épisode 4 (“The existential crisis”), la saison 2, respectivement.

Si c'est le premier usage qu'on rencontre dans le discours tenu sur le punk des années 1970, en particulier dans la critique, l'historiographie ou les interviews des musiciens, pour caractériser expéditivement d'un mot certains groupes ou personnages, relevant surtout du punk britannique, on ne doit cependant pas perdre de vue que certaines déclarations adoptent le terme dans son second sens (ou mêlent les deux sens), celui qui a une portée politique, existentielle, parfois existentialiste.

Et si ce dernier emploi est généralement négligé, repoussé par le premier, ou même subit de cela une incompréhension, ce qui fait que les arguments philosophiques concernés sont même considérés péjorativement comme "over-cultivated", c'est sûrement que cette différence de sens est ignorée, ou veut être ignorée. En ce sens, certains textes sur le "punk nihilism" que nous relirons dans ce chapitre, notamment ceux de Greil Marcus — très suggestifs bien que ses arguments restent un peu impressionnistes et insuffisamment établis — ou de Jon Savage — hélas trop brefs — nous offrent une base de départ plus sûre, plus convaincante, plus prometteuse d'une perspective éclairante concernant ce second sens de « nihilisme », le politique, l'éthique, le philosophique, le spirituel. Car il se trouve que ce second sens concerne le punk, nous le verrons, trop souvent renvoyé seulement au premier sens. Inversement, l'étude du phénomène punk permet de jeter beaucoup de lumière sur ce qu'est ce phénomène si protéiforme du nihilisme. D'où l'intérêt de se pencher sur ces textes, qui pensent. Nous ne saurions trop insister sur la valeur du punk, et du punk hardcore, à ce sujet.

A. Au-delà de la vulgarisation du terme : son étymologie et quelques points de vue différents

Le terme de « nihilisme », associé à une image quelque peu biaisée et ambivalente du punk, d'un côté celle d'une destruction anarchiste insensée, ce qui aura pour conséquence une tendance à le faire ignorer, mépriser, voire calomnier par les médias *mainstream*, et de l'autre côté, et en opposition avec celle-ci, celle de la réaction de certains « leaders » punk qui voudront s'en distancier par la mise en avant du positif de leur mouvement, la terme de « nihilisme », donc, sonne désagréablement, dans son usage courant, l'autre étant négligé. Loin semble-t-il de toute tradition philosophique, qu'elle soit métaphysique ou existentielle, l'usage quotidien du mot « nihilisme » est généralement lié à un point de vue moral, condamnant ce qui peut résulter pratiquement de l'attitude nommée nihiliste¹¹. Du point de vue philosophique, cependant, le terme « nihilisme » constitue, comme le fait remarquer Hans-Jürgen Gawoll, un de ces cas exceptionnels où l'usage théorique du terme est plus ancien que son apparition dans la langue parlée ou écrite banale¹². À la différence de la plupart des termes conceptuels philosophiques, qui tiennent à conserver une référence au monde de la vie quotidienne, et qui, malgré le processus propre au langage quotidien de faire diverger plusieurs sens d'un mot, s'efforcent de réduire cette polysémie à un seul sens, le processus gouvernant le terme de « nihilisme » s'est déroulé à l'inverse¹³.

Le mot « nihilisme » provient du latin « *nihil* », qui signifie littéralement « rien » en français. Étymologiquement, ce dernier se décompose en « *ne* », particule négative, et « *hilum* » ou « *filum* », noms communs qui désignent respectivement une petite raie noire au haut de la fève, ou « hile », qui en est dérivé, et « fil » ou « filament », terme provenant de celui-ci¹⁴. Cette composition, selon Gawoll, confirme déjà le fait logique que toute négation se rapporte toujours à quelque chose d'existant¹⁵. Cela veut dire que le nihilisme commence par refuser quelque chose de déjà existant, que ce soit l'existence, la valeur, le sens ou le but, mais qu'il continue d'entretenir, dans son processus de rejet, une relation avec ce qu'il a nié. La forme que prend

¹¹ Vittorio Possenti, *Nihilism and Metaphysic: The Third Voyage*, trad. Daniel B. Gallagher, Albany, State University of New York Press, 2014, p. 1.

¹² Hans-Jürgen Gawoll, *Nihilismus und Metaphysik*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1989, p. 12.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cf. Michel Bréal, Anatole Bailly, Dictionnaire étymologique, Paris, Hachette, p. 125 : « *hilum*, i (n.), petite raie noire au haut de la fève ; *par ext.* un rien ; [...] *Hilum* est peut-être identique à *filum* : pour la permutation de *f* et *h*, v. *haedus*. ; *filum*, i (n.), fil. »

¹⁵ Gawoll, *ibid.*

le nihilisme est donc liée à tout instant avec ce dont il est le refus : il est « négation de... », et cette relation perdure, même s'il nie l'autre terme ou prétend même nier la relation elle-même. On peut sur ce point renvoyer à la question que Vladimir Biaggi pose quant à l'acception du mot « *nihil* » : « « Rien » en est bien la traduction littérale, mais quelle est alors la « chose » (*res*) que ce « rien » recouvre tout en la dissimulant¹⁶ ? » ; de quel type de chose s'agit-il là ? Il poursuit :

L'idée première contenue dans la négation (*ne*) du *hilum* – le hile – nous ramène à la sagesse des nations : l'essentiel est parfois suspendu à un fil, tributaire d'un filament dont l'absence ou la cassure produisent des effets désastreux. En botanique, le hile désigne le point ténu qui attache la graine au funicule, c'est aussi le subtil point noir qui retient la fève dans la cosse, permettant ainsi sa subsistance et assurant du même coup la nourriture de base des Romains les plus pauvres. Sur un plan anatomique, la privation de ce hile – du foie, du poumon ou des reins – serait tout aussi regrettable, car il s'agit encore de ce point où un viscère reçoit ses vaisseaux nourriciers. La vie, la santé ne dépendent que de ce fil, ce « rien » qui n'est pas peu dans le maintien de fragiles équilibres qui résistent assez mal à la mort. Le terme va désormais connaître de singulières aventures¹⁷.

La « chose » que ce « rien » recouvre comporte essentiellement deux aspects soumis à la négation dans le processus du nihilisme. D'un côté, la chose niée servait d'élément absolument nécessaire, indispensable, pour maintenir la vie de toute créature, quelle qu'elle soit, en permettant que vive sa substance, en lui assurant la possibilité de se nourrir, et en garantissant son fragile équilibre en écartant les dangers qui la menacent ; de l'autre, ce « fil » nié était lui-même ténu et subtil, fragile. Cela dit combien la négation, quand il s'agit de tout nier comme le fait le nihilisme, met ce tout et ses composants dans une situation d'urgence absolue, d'alarme totale. « Nihilisme » implique urgence, déjà dans, et par, son étymologie.

Du reste, cette substantialisation d'une phrase comportant un verbe, du type « quelque chose qui n'existe pas », ou « il n'y a rien », en un nom, comme le dit Gawoll : „*ein nicht-seiendes Etwas*“ (« un non-existant quelque chose »), est, comme il n'a pas oublié de le faire remarquer, contradictoire. Car il s'agit d'un substantif là où il n'y a rien de substantiel.¹⁸ Il faut donc veiller à ne pas considérer le « rien », condition intrinsèque du nihilisme, comme possédant un contenu propre, ou une propriété, c'est-à-dire en en faisant ainsi un objet. Dire qu'il n'y a « rien » consiste, dit le philosophe allemand, à remettre en question la certitude du schéma d'interprétation courant du monde ; quand on parle du rien, est toujours à l'œuvre une « pensée intermédiaire », qui s'opère en fonction de la situation historique, et qui prend sens en tant que médiatrice ; ainsi « le rien » induit « un chemin de découverte, dont l'histoire, comme

¹⁶ Biaggi, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Gawoll, *op. cit.*, p. 13.

nihilisme, réalise la dialectique de la reconsidération qualitative et de la légitimité d'un nouveau départ critique¹⁹ ».

De la sorte, la négation des valeurs existantes ne conduit pas nécessairement à poser l'existence de quelque chose d'alternatif à leur place, pour les remplacer. Cela dit, la négation, dire « le rien », opère bien quelque chose, réalise quelque chose en tant que facteur dialectique qui fait une entaille, une fente, et qui s'y installe temporairement pour résister à la coercition par le principe d'identification existant, en place, régnant au moins jusqu'à l'étape suivante.

En fait, l'histoire du nihilisme ne se déroule pas sans lien avec l'évolution étymologique du terme latin *nihil* lui-même, sous divers aspects et perspectives. Selon Ashley Woodward, même les typologies du nihilisme qui s'accordent avec les catégories philosophiques « standard » peuvent être regroupées en pas moins de cinq catégories, au minimum : on peut en effet parler de nihilismes épistémologique, métaphysique, moral, politique, existentiel²⁰. Déjà au milieu des années 1950, Hermann Rauschning était allé jusqu'à dire, au vu de l'abus du terme : « Tout ce qui porte ce nom n'est pas du nihilisme », en ajoutant pourtant : « il est, incognito, beaucoup plus répandu et plus profondément enraciné que l'usage du mot ne le suggère²¹. » Pour n'évoquer qu'une de ses figures les plus fameuses, le nihilisme de Mikhaïl Bakounine, le grand révolutionnaire russe du XIXe siècle, si souvent cité lorsqu'il s'agit d'illustrer la violence terroriste qui accompagnait la poussée de l'anarchisme révolutionnaire, ce nihilisme-là ne recouvre cependant que quelques-unes de ces catégories du nihilisme, il n'est que l'une de ses expressions, le nihilisme surgissant chaque fois d'un contexte géopolitique historique spécifique.

Il y a, d'autre part, une tendance à citer automatiquement Friedrich Nietzsche en la matière, mais cette tendance ne va pas sans faire problème. Nietzsche est connu pour sa mise au jour et sa dénonciation d'un nihilisme qui serait voué à dominer la civilisation occidentale dans le siècle suivant, et qu'il annonce²². Il en a dressé une typologie approfondie. Sa pensée, sur ce

¹⁹ *Ibid.*, „einen Entdeckungsweg, dessen Geschichte als Nihilismus die Dialektik von qualitativer Rückbesinnung und der Legitimität eines kritischen Neuanfangs verwirklicht“

²⁰ Ashley Woodward, *Nihilism in Postmodernity: Lyotard, Baudrillard, Vattino*, Aurora/Colorado, The Davries Group, 2009, p. 8. Il se positionne, lui, dans la perspective du nihilisme existentiel dans cet ouvrage.

²¹ Hermann Rauschning, „Masken und Metamorphosen des Nihilismus“, in Dieter Arendt (éd.), *Der Nihilismus als Phänomen der Gestesgeschichte in der Wissenschaftlichen Diskussion unseres Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 100. „Nichts alles ist Nihilismus, was unter dieser Bezeichnung geht, und zugleich ist er unerkannt viel weiter verbreitet und tiefer verwurzelt, als der Wortgebrauch vermuten läßt.“ Publié à l'origine in Hermann Rauschning, *Der Nihilismus des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Wien, Politisches Archiv, 1954.

²² Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance : Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (Études et fragments)*, trad. Henri Albert, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 25. « Ce que je raconte, c'est l'histoire des deux siècles qui vont venir. Je décris ce qui va venir, ce qui ne saurait plus venir autrement : *la montée du nihilisme*. »

point, a été vulgarisée et extrêmement déformée, ce qui était d'ailleurs, reconnaissons-le, rendu aisé par son ambiguïté et son ambivalence, mais inévitables selon le philosophe lui-même²³. On en a par ailleurs fait la pensée définitive sur le nihilisme, oubliant toute l'histoire de celui-ci. Le Livre Premier d'un texte jamais achevé par lui, connu depuis comme *La Volonté de puissance*, « Le Nihilisme européen », selon François Guery, dans l'introduction à son livre *Archéologie du nihilisme*, « va en effet servir de point de départ pour faire du nihilisme un concept, avec une teneur philosophique, le reste étant abandonné à l'anecdotique, dédaigné²⁴. » L'un des « abandonnés » fait partie de la « composante terroriste », souvent considérée de façon péjorative et caricaturale, « dans le cadre convenu, dit Guery, d'une préhistoire de la partie significative, vite close », et l'auteur l'oppose au nihilisme nietzschéen²⁵. Si Winfried Weier admet, pour sa part, que, dans le but de définir le nihilisme philosophique tout au moins, certes on pourrait prendre pour point de départ la déclaration de Nietzsche selon laquelle le nihilisme serait « la négation totale du sens et de la valeur²⁶ », cependant une question plus cruciale serait, selon le philosophe allemand, de savoir dans quelle mesure, si le sens est nié, de quel sens il s'agit, tout d'abord²⁷.

²³ Cf. Pierre-André Taguieff, « L'idéologie de la déconstruction s'est formée à partir des lectures françaises de Nietzsche », *lefigaro.fr*, le 30 avril 2021, consulté le 25 mars 2022.

<https://www.lefigaro.fr/vox/societe/pierre-andre-taguieff-l-ideologie-de-la-deconstruction-s-est-formee-a-partir-des-lectures-francaises-de-nietzsche-20210430>.

²⁴ François Guery, *Archéologie du Nihilisme : de Dostoïevski aux djihadistes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2015, p. 27

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Winfried Weier, *Nihilismus*, Paderborn, München, Ferdinand Schöningh, 1980, p. 19. „Die totale Negation von Sinn und Wert“

²⁷ *Ibid.*, p. 20 ; « Pour comprendre le sens du nihilisme chez Nietzsche et les multiples formes que le concept, dans ses métamorphoses, englobe et dépasse (institution des valeurs suprêmes, dévalorisation de ces mêmes valeurs, pessimisme — fort et faible —, mais aussi nihilisme actif, incomplet — ou inachevé — et enfin classique ou extatique), il est une méthode simple, il faut lire tout Nietzsche. », Biaggi, *op. cit.*, p. 116.

B. Les nihilistes russes

Bazarov : Alors que notre vie est suspendue à un fil et qu'un abîme peut à chaque instant s'ouvrir sous nos pieds, il faut que nous allions encore nous inventer un tas de désagréments pour nous gâcher l'existence²⁸.

La « composante terroriste », pour reprendre le mot de Guery, qui serait à classer dans la catégorie « nihilisme politique » dans la typologie de Woodward, quant à elle, remonte originellement jusqu'à un mouvement qui est emblématique et qui au milieu du XIXe siècle a dominé en Russie dans certains milieux aussi bien littéraires qu'artistiques, philosophiques, mais surtout politiques, bouleversant la société par son activisme très violent. Manfred Riedel éclaire ce phénomène russe en le mettant en rapport avec le pessimisme schopenhauerien :

Comme chez Schopenhauer, le pessimiste peut simplement vouloir la destruction et le « néant » ; mais il peut aussi rejeter dans le monde les formes de vie données et ouvrir ainsi la voie à de nouveaux modes de vie et de monde. Le nihilisme « passif » ou « théorique » devient alors « actif », ou *nihilisme pratique* que les contemporains de l'époque post-1860 assimilaient au mouvement social-révolutionnaire réactivé. Le paradigme n'en est pas la fondation de « l'Association Internationale des Ouvriers » (Marx 1864) en Europe occidentale, mais le mouvement d'opposition bruyamment terroriste, principalement soutenu par des intellectuels bourgeois, dans la Russie tsariste²⁹.

Comme le résume le philosophe allemand, ce type de nihilisme, phénomène spécifiquement russe, naît d'un mélange d'hostilité à la tradition, de vide et d'ennui romantiques avec, comme élément nouveau, une croyance moderne dans la science et le progrès³⁰. Après le romantisme trop sentimental des décennies précédentes était inévitablement venu le temps des désillusions cyniques, allant à l'extrême dans l'autre sens. Elles se renforçaient des déclarations positivistes et scientistes venues des idolâtres de la science d'Occident. Et surtout, moralement et politiquement, cette génération se nourrissait amèrement de la désillusion qui précéda

²⁸ Ivan Tourguéniev, *Pères et fils*, trad. Françoise Flamant, Paris, Gallimard, 2007, p. 166.

²⁹ Manfred Riedel, « Nihilismus », in Otto Brunner, Werner Conze, et Reinhart Koselleck (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1978, p. 399-400. „Der Pessimist kann, wie bei Schopenhauern einfach den Untergang und „das Nichts“ wollen; er kann aber auch in der Welt vorgegebene Lebensformen ablehnen und so eine Bahn für neue Lebens- und Weltgestaltung freigeben. Der „passive“ oder „theoretische“ wird dann zum „aktiven“ oder *praktischen Nihilismus*, den die Zeitgenossen in der Epoche nach 1860 mit der reaktivierten sozial-revolutionären Bewegung gleichsetzen. Paradigma ist nicht die Gründung der „Internationalen Arbeiterassoziation“ (Marx 1864) in Westeuropa, sondern die lautstark-terroristische, meist von bürgerlichen Intellektuellen getragene Oppositionsbewegung in zaristischen Rußland.“

³⁰ Riedel, *ibid.*, p. 400.

l'abolition du servage en 1861, dont les plus lucides se doutaient déjà qu'elle n'amènerait pas la société idéale rêvée. D'où un sombre nihilisme, fondé sur « un refus total et impitoyable des institutions de notre époque³¹ », parmi lesquelles la religion, les régimes politiques et les conventions morales. Au début, il s'agissait seulement de perturber la société, condamnée comme désuète et attardée, sans s'escompter la renverser.

Ivan Tourguéniev se considère lui-même comme étant le premier à avoir usé de ce nom de « nihilisme » dans l'un de ses romans pour qualifier le mouvement auquel appartenait l'un de ses héros qui, en fait, y donne ce nom à son mouvement en raison de son caractère « nihiliste » : Eugène Vassilievitch Bazarov, du roman *Pères et Fils*, publié en Russie en 1862. Bien qu'apparemment le mot « nihiliste » ait commencé à être utilisé au milieu du peuple russe dès vers 1830³², c'est avec Bazarov que cela devint un « type », car littérairement décrit pour la première fois. Bazarov représente la génération de ceux nés vers 1840 qui, sous l'impression que leur causent la révolution technologique et scientifique en Europe occidentale ainsi que le matérialisme scientifique des années 1950 et l'échec du libéralisme bourgeois, pour reprendre les mots de Riedel, ont rejeté la vision de leurs « pères » quant au monde et à la vie, pour se faire « hommes nouveaux³³ ». Citons quelques passages du roman qui essaient d'évoquer ce « type » d'homme, ainsi que sa rupture d'avec la génération précédente. Tourguéniev fait parler un « nihiliste », un homme nouveau, Bazarov, et son ami Arcade, son admirateur naïf, plus jeune et moins habile, et les réactions de leurs deux interlocuteurs, le père et l'oncle de ce dernier, Nicolas et Paul Pétrovitch, représentent la vieille génération :

- [Chapitre V] [en l'absence de Bazarov]
« Il est nihiliste, répéta Arcade.
— Nihiliste, dit Nicolas Pétrovitch. Cela vient du latin *nihil*, rien, autant que je puis en juger ; donc ce mot désignerait un homme qui... qui ne veut rien reconnaître ?
— Dis plutôt : qui ne respecte rien, rectifia Paul Pétrovitch en reprenant la confection de sa tartine.
— Qui envisage tout d'un point de vue critique, précisa Arcade.
— N'est-ce pas la même chose ? demanda Paul Pétrovitch.
— Non, pas du tout. Un nihiliste, c'est un homme qui ne s'incline devant aucune autorité, qui ne fait d'aucun principe un article de foi, quel que soit le respect dont ce principe est auréolé.
[...]
— [Paul] Oui. Nous avons eu les hégélistes, voici maintenant les nihilistes. On verra bien comment vous subsisterez dans le désert, dans le vide absolu [...]»³⁴.

³¹ En italique dans le texte original. Guery, *op. cit.*, p. 45.

³² « Le mot nihiliste, que l'on attribua à Tourguéniev, apparut en fait en Russie vers 1830 pour désigner cette partie de la jeunesse radicale, d'extraction souvent modeste, chez qui la science tenait lieu de croyance et qui se ralliait avec enthousiasme aux idéologies libérales et libertaires arrivés clandestinement de France ou d'Angleterre, en ne retenant que la critique de la morale et le refus des institutions présentes. », Biaggi, *op. cit.*, p. 76.

³³ Riedel, *ibid.*

³⁴ Tourguéniev, *op. cit.*, p. 53-54.

[Chapitre VI]

« Un honnête chimiste est vingt fois plus utile que n'importe quel poète, l'interrompit Barazov.

— Tiens donc, dit Paul Pétrovitch en haussant imperceptiblement les sourcils comme s'il était sur le point de s'endormir. Faut-il comprendre que vous ne croyez pas à l'art ?

— À l'art de faire de l'argent ou de guérir les hémorroïdes ! s'exclama Bazarov avec une grimace de mépris.

— Ah ! Ah ! vous jugez bon de plaisanter, à ce que je vois. C'est donc que vous rejetez tout cela ? Soit. Dès lors vous ne croyez que dans la science ?

— Je vous ai déjà prévenu que je ne croyais à rien [...] ³⁵. »

On ne peut pas même dire qu'il « croit » véritablement en la science. Que le « nihiliste » ne s'intéresse qu'à ce qui peut être illustré par la science ou par ce que nous apprend la technologie scientifique, cela ne signifie pas nécessairement qu'il ait foi en elle. Car, à proprement parler, aux yeux du nihiliste, rien n'a de mérite, il ne voit de valeur en rien, mais la science est quand même quelque chose qui lui donne envie, qui ne suscite pas en lui dégoût, désillusion. Il ne s'agit donc pas de la passion vulgaire pour un avenir de « progrès », ou de la conviction de la postérité de l'évolution historique, mais plutôt d'un moindre attachement à quelle solution minable que ce soit (« un scarabée », voir ci-dessous), qui pourrait tout de même lui donner un dernier « fil » ténu et fragile le reliant au monde (voir notre explication étymologique du « nihil » plus haut) :

[Chapitre VII]

« L'éducation ? répéta Bazarov. Chacun doit faire sa propre éducation, comme moi, [...]. Non, mon vieux, tout ça c'est du laisser-aller, c'est du vide ! Et ces histoires de relations mystérieuses entre un homme et une femme ? Nous autres physiologistes nous savons bien ce qu'il en est. Étudie-moi un peu l'anatomie de l'œil, et dis-moi où il perche, ce fameux regard « énigmatique » ? Tout ça, c'est du romantisme, du vent, du pourri, de l'« art ». Allons plutôt regarder mon scarabée ³⁶. »

Leur discussion va se poursuivre mais un désaccord survient, qui s'aggrave en discorde, puis en *rupture*. Toute la culture existante serait ainsi réduite à du pur passé par une rupture radicale. C'est cette brutalité que Guery voit dans la manière, décrite dans *Pères et Fils*, dont les nihilistes russes définissaient la tradition et les conventions régnautes :

La relation conflictuelle entre pères et fils est une clé pour une compréhension du phénomène nihiliste, en ce sens que l'historicité, la continuité d'une histoire passant d'une génération à l'autre, connaît une crise avec l'émergence de pratiques modernes qui sont en elles-mêmes une rupture avec une tradition de longue haleine, brutalement transformée en « passé » ³⁷.

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁷ Guery, *op. cit.*, p. 36.

C'est cette rupture négatrice, cette rupture opérée par la négation de tout le passé qui constitue la condition préalable de tout nihilisme, quelle que soit la forme qu'il prenne. Ainsi, un avenir véritablement neuf ne peut advenir que par une vraie rupture avec tout héritage, quel qu'il soit. Mais cet avenir, qui a voulu pour pouvoir se concevoir libre, éliminer tout passé, va en perdre tout sens convenable, ainsi que tout lien avec ce présent lui-même, qui reflète encore le passé (cela nous rappelle en quoi peut consister pareille rupture, nous l'avons vu au chapitre précédent, à propos de l'émergence d'un individualisme radical aux États-Unis, individualisme qui va culminer dans les années 1970).

Continuons la lecture de *Pères et Fils*. Tandis que la naïveté d'Arcade se révèle de plus en plus au fur et à mesure de leur conversation, Bazarov se montre, lui, d'une prudence brillante. Pourtant, de cette prudence se dégage malgré tout une sorte d'incohérence, voire d'absurdité³⁸ au fil de ses arguments :

[Chapitre XX]

« [Paul] Je veux seulement dire que l'aristocratie est un principe et qu'à notre époque seuls des êtres immoraux ou totalement creux peuvent vivre sans principes. [...] »

[...]

« Aristocratie, libéralisme, progrès, principes... dites donc, que de mots étrangers... et inutiles, continua cependant Bazarov. Rien d'étonnant à ce que les Russes n'en aient aucun besoin.

— [Paul] Et de quoi ont-ils besoin, selon vous ? À vous entendre, nous serions au ban de l'humanité et de ses lois. Permettez, la logique de l'histoire exige...

[...]

— [Bazarov] Vous n'avez pas besoin de logique, j'espère, pour vous mettre un morceau de pain dans la bouche quand vous avez faim. Ces abstractions ne sont pas pour nous ! »

Paul Pétrovitch leva les bras au ciel.

« Pour le coup, je ne vous comprends plus. Vous insultez le peuple russe. Je ne comprends pas comment on peut refuser d'admettre des principes, des règles ! En vertu de quoi agissez-vous donc ?

— Mon oncle, je vous ai déjà dit que nous n'admettons pas d'autorités, dit Arcade, intervenant à son tour dans la discussion.

— Nous agissons en vertu de ce que nous reconnaissons comme utile, dit Bazarov. À l'époque actuelle, ce qu'il y a de plus utile c'est la négation. Donc nous nions.

— Tout ?

— Tout.

— Comment, tout ? Non seulement l'art, la poésie... mais même la... j'ose à peine le dire...

— Tout », répéta Bazarov avec un calme indescriptible.

Paul Pétrovitch le regarda les yeux ronds. Il ne s'attendait pas à cela, et Arcade en rougit de plaisir.

³⁸ Le passage suivant de *Pères et Fils* fait écho avec l'« absurdité » d'Albert Camus, en particulier lorsque ce dernier donne des commentaires sur la situation nihiliste annoncée par Nietzsche : « Nietzsche lui crie donc que la terre est sa seule vérité, à laquelle il faut être fidèle, sur laquelle il faut vivre et faire son salut. Mais il lui enseigne en même temps que vivre sur une terre sans loi est impossible parce que vivre suppose précisément une loi. Comment vivre libre et sans loi ? A cette énigme, l'homme doit répondre, sous peine de mort. », Albert Camus, *op. cit.*, p. 99.

- « Tout de même, si je puis me permettre d'intervenir, dit Nicolas Pétrovitch, vous niez tout ou plus exactement vous détruisez tout... Mais enfin il faut bien construire, aussi.
- Cela n'est pas notre affaire... Il faut d'abord déblayer le terrain.
 - La condition actuelle du peuple l'exige, ajouta Arcade d'un air important ; nous devons répondre à ces exigences, nous n'avons pas le droit de nous adonner à la satisfaction de notre égoïsme personnel³⁹. »

À l'objection de son père Nicolas, aussi brave que timide, qui ne repose sur rien d'autre que la logique et sur l'impératif qu'à toute destruction volontaire quelconque doit succéder une (re-)construction, Arcade appuie avec fougue son ami Bazarov, enflammé par sa soif de « justice ». Cependant, quelque construction qu'il puisse advenir après la destruction, détruire pour reconstruire, c'est tout du romantisme, ce qu'il y a de moins acceptable pour le nihiliste. Bazarov ne peut approuver cela chez son ami Arcade :

- Apparemment cette dernière phrase n'eut pas l'heur de plaire à Bazarov ; elle dégagait un relent de philosophie, autrement dit de romantisme, car Bazarov appelait romantisme même la philosophie ; mais il ne jugea pas utile d'infliger un démenti à son jeune disciple.
- « Non, non ! s'écria Paul Pétrovitch dans un sursaut de révolte, je ne veux pas croire que vous, vous, messieurs, vous soyez de bons connaisseurs du peuple russe, que vous soyez les représentants de ses besoins, de ses aspirations ! Non, le peuple russe n'est pas tel que vous le dépeignez. Il a le culte pieux des traditions, il est patriarcal, il ne peut pas vivre sans foi... »
- Je n'en disconviens pas, l'interrompit Bazarov, je suis même prêt à vous accorder qu'en *cela* vous dites vrai.
 - Mais si je dis vrai...
 - Et malgré tout, cela ne prouve rien⁴⁰. »

Nous ne pouvons citer l'intégralité de cette discussion. Pourtant, on commence à percevoir qu'une sorte de dilemme pointe dans l'esprit de ce nihiliste. Une destruction qui n'anticipe pas la possibilité d'une reconstruction est à peine pensable. D'ailleurs, Bazarov ne peut nier que la vie sociale ne pourrait tenir sans principes, qu'il s'agisse de ceux d'une foi ou d'une tradition. Son accusation de « romantisme », sa propre notion péjorative du romantisme, sous lequel il range avec mépris toute chose qui est vénérée, appréciée, tenue pour indispensable, se révèle ne pouvoir être justifiée, parce qu'au fur et à mesure qu'il le dénigre, il reste de moins en moins de choses dans son monde ; la vacuité de son monde, qui devient alors absolue, est maintenant tout à fait insupportable, paradoxalement, pour lui. Plus tard (chapitre XIX de *Pères et Fils*), le lecteur pourra constater que Bazarov prend conscience que son mot-victime fétiche perd beaucoup de sa signification : « Bazarov faillit laisser échapper son mot favori, "romantisme", mais il le remplaça au dernier moment par "temps perdu"⁴¹. »

³⁹ Tourguéniev, *op. cit.*, p. 87-88.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹ *Ibid.*, p. 167.

Plus tard, avec des caractères bien différents, mais incarnés eux aussi en des figures marquantes par Fiodor Dostoïevski — dans son roman *Les Démons* (ou *Les Possédés*) publié en 1871 — comme des aristocrates, des fonctionnaires et des étudiants⁴², les « nihilistes russes » qui vont se succéder seront de plus en plus radicalisés, jusqu’au point d’en venir notamment à assassiner l’empereur russe, en 1881, après une série crescendo de débats brûlants, d’incendies et d’attentats. Ce mouvement y atteint son dénouement ou, plutôt, son déclin. D’ailleurs, le processus de ce déclin du nihilisme russe est parallèle à celui de sa « diabolisation » (selon l’expression de Riedel) opérée par le grand écrivain conservateur, et qui fait écho en fait à l’opinion publique négative, en Russie puis en Europe :

La « diabolisation » du nihilisme par Dostoïevski est aussi éloignée de la description ironiquement distanciée de Tourgueniev que de la situation historique, mais correspond à sa manière à l’opinion publique de la Russie et bientôt aussi de l’Europe sur le mouvement social-révolutionnaire des années 1870 et du début des années 1880, qui s’appelle à nouveau « nihilisme » d’une manière clairement négative. Le changement de sens est noté rétrospectivement par J. Tourgueniev : *je n’ai pas utilisé ce mot dans le sens d’un reproche ou d’une insulte, mais plutôt comme la seule expression correcte d’un fait historique ; mais on en a fait un outil de fausse accusation – presque une marque de honte*⁴³.

L’aveu ou la plainte de Tourguéniev (cité en dernier ci-dessus) nous évoque le désaccord, le malentendu, entre l’usage vulgaire et l’usage philosophique du mot nihilisme, que nous mentionnions au début de ce chapitre. Et la stigmatisation du nihilisme. En revanche, plusieurs scènes de la longue conversation dans *Pères et Fils*, en particulier celle-ci-dessus qui montre cet embarras de Bazarov face à la question de « principe » et au dilemme destruction/construction, ne manifestent pas un reproche, mais plutôt une sorte d’empathie envers le nihiliste, due à la compréhension de la situation historique qui le génère, comme étant *inéluçtable* et *irréversible*. Car ce ne sont pas en effet les conséquences événementielles éventuelles du nihilisme, sociales ou personnelles, mais les aspects de cet *état d’esprit* lui-même, notamment l’ennui, l’angoisse, la peur ou le désir, qui font l’objet véritable du regard de l’écrivain russe. Ce sont seulement le désarroi et la désillusion en la matière du peuple russe, puis du peuple européen, qui pourront mener jusqu’au préjugé dominant et à l’accusation de

⁴² Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, trad. Boris de Schlœzer, Paris, Gallimard, 1974.

⁴³ Riedel, *op. cit.*, p. 401. „Dostojewskijs „Dämonisierung“ des Nihilismus ist von Turgenjews ironisch-distanzierter Beschreibung ebenso weit entfernt wie von der historischen Situation, entspricht aber auf ihre Weise der öffentlichen Meinung Rußlands und bald auch Europas über die sozial-revolutionäre Bewegung der siebziger und frühen achtziger Jahre, die nun wieder in eindeutig negativer Kennzeichnung ‘Nihilismus’ heißt. Der Bedeutungsumschlag wird rückblickend von J. Turgenjew notiert: *Nicht im Sinne eines Vorwurfs, einer Kränkung hatte ich dieses Wort gebracht, vielmehr als einzigen richtigen Ausdruck für ein historisches Faktum; es wurde aber zu einem Werkzeug falscher Anklagen – ja beinahe zu einem Brandmal der Schande gemacht.*“

« nihiliste », alors comme indiscutablement péjoratif. En ce sens, la prise de position ou la perspective ouverte par Tourguéniev vis-à-vis du nihilisme n'apparaît pas si loin de celle de Nietzsche, dont nous parlerons plus loin, qui écrit : « Le nihilisme représente un état pathologique *intermédiaire* (pathologique est l'énorme généralisation, la conclusion qui n'aboutit à *aucun sens*)⁴⁴ » ; « Le *nihilisme*, en tant que *condition psychologique*, apparaîtra, *premièrement*, lorsque nous nous sommes efforcés de donner à tout ce qui arrive un "sens" qui ne s'y trouve pas : en sorte que celui qui cherche finit par perdre courage⁴⁵. »

En ce sens, il serait trop hâtif de dire que la différence entre le nihilisme russe et le nihilisme nietzschéen serait celle qu'il y a entre nihilisme politique et nihilisme philosophique⁴⁶. Comme le remarque Guery plus haut, il faut « interroger le lien entre deux parcours⁴⁷ ». À cet égard, qu'en serait-il du mouvement punk ? N'est-il pas nécessaire de formuler l'hypothèse, là encore, d'un nihilisme qui serait propre au punk, avec son urgence particulière, qui seule permettrait leur adéquation d'expliquer une essence spirituelle propre au phénomène punk ? Pour ce faire il serait nécessaire de cerner la signification éventuellement spécifique que prendrait le mot « nihilisme » dans ce contexte précis. Et pour ce faire, il faudrait peut-être aller plus loin encore : ne conviendrait-il pas de se demander si c'est dans le même sens qu'opèrerait ce nihilisme et dans la musique lors des concerts et dans l'attitude punk hors concert ? Que pourrait donc alors bien vouloir dire qu'une musique a des traits « nihilistes » ?

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, trad. Henri Albert, Paris, Mille et une nuits, 2011, p. 12. Voir aussi Nietzsche, *Fragments posthumes : automne 1887-mars 1888*, G. Colli et M. Montinari (éd.), trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ « Staying with the Russian context of what Nietzsche called 'nihilism à la Petersburg', what distinguishes it from the German context is that in the latter nihilism is largely a metaphysical or epistemological issue, whereas in the former it has a more obviously socio-political range of meanings. », Simon Critchley, *Very Little ... Almost Nothing: Death, Philosophy and Literature*, 2^e éd., Londres, New York, Routledge, 2004, p. 6. « En restant dans le contexte russe de ce que Nietzsche appelait le "nihilisme à la Petersburg", ce qui le distingue du contexte allemand est que dans ce dernier le nihilisme est largement une question métaphysique ou épistémologique, alors que dans le premier il a une portée socio-politique plus évidente de sens. »

⁴⁷ Guery, *op. cit.*, p. 27.

C. Interprétation morale et positivité

Étant admis qu'il ne peut évidemment pas entrer dans notre propos d'examiner toutes les manifestations historiques susceptibles de relever du « nihilisme », et s'agissant donc du seul phénomène punk, essayons de décrire toutes les facettes de son « nihilisme ». A propos de quoi a-t-on employé ce terme lorsqu'on parlait du punk ? On constate que les usages du terme pour décrire le punk des années 1970 le prennent au sens moral banal. Ce nihilisme entre dans la catégorie du nihilisme moral mentionnée plus haut. En effet, il est le plus souvent associé à la figure d'une destruction aussi violente qu'absurde, et tournée aussi bien contre soi-même que contre autrui. Cette façon d'en parler est de loin la plus fréquente. Donnons-en quelques exemples. Un premier texte, tiré d'un entretien de David Smalley, peut le mieux expliciter cette acception vulgaire :

Punk rock started in *nihilism* and anarchy and shouting, "This place sucks!" but doing nothing about it. Sid Vicious dying of a heroin overdose set the tone as far as what people thought punk was all about. Drinking and drugs was such an established part of rock 'n' roll, and punk was really no different. The hardcore kids differed from the *nihilists* and the anarchists by trying to create a philosophy that said, "Yeah, this place sucks, but what can we do as kids to make it better?"⁴⁸

Musicien punk, Smalley est l'une des figures principales du mouvement *straight edge* à Boston dans les années 1980, et on peut l'associer à quelque chose de « positif ». Dans cette interview, il parle de Sid Vicious comme de quelqu'un qui représente par excellence le nihilisme anarchiste du punk de la décennie précédente. Selon Smalley, celui-ci consistait à tout nier, et par là il se distinguait de celui dont lui-même se réclame, le punk hardcore. Mis à part le ton plutôt irrité du locuteur, il faut noter que la priorité consiste surtout pour lui à distinguer, et par là donc à identifier, la forme (sous-)culturelle à laquelle le punk hardcore appartient. L'emploi des termes « nihilisme » et « anarchie » n'a donc que cette fonction de distinction, leurs définitions importent peu. « Nihilisme », dans le langage de Smalley, représente l'opposé de ce que le *straight edge*, lui-même entre autres, s'impose à lui-même comme règle de vie, à savoir un contrôle de soi-même qui se refuse à se laisser dominer par l'alcool et la drogue, entre autres, en s'interdisant d'en prendre, si peu que ce soit.

⁴⁸ Dave Smalley, in Tony Rettman, *Straight Edge: A Clear-Headed Hardcore Punk History*, New York, Bazillion Points, 2017, p. 24. « Le punk rock a commencé dans le nihilisme et l'anarchie en criant : « Cet endroit est nul ! » sans pourtant rien faire. Sid Vicious mourant d'une overdose d'héroïne a donné le ton quant à ce dont il s'agissait pour les gens en matière de punk. L'alcool et la drogue faisaient tellement partie intégrante du rock and roll, et le punk vraiment n'était pas différent. Les jeunes hardcore se distinguaient des nihilistes et des anarchistes en ce qu'ils essayaient de créer une philosophie qui disait : « Ouais, cet endroit est nul, mais que pouvons-nous faire en tant que jeunes pour le rendre meilleur ? » » Nous soulignons.

Un deuxième texte illustrant cet emploi du terme « nihilisme » est un article sociologique sur le punk. Il n'est pas très différent :

Moreover, punk's spirit of negation lacks a utopian counterpart, and as a consequence its aggressive *nihilism* occasionally expresses itself as an attack upon the powerless rather than the powerful⁴⁹.

During that tour, which lasted only two weeks but which was covered extensively by local media, the violent and mindless antics of the Sex Pistols' new bass player, Sid Vicious, were made to personify the *nihilism* of punk youth⁵⁰.

L'article de Ryan Moore dont sont tirées les deux phrases citées ci-dessus traite du mouvement punk des années 1970 et 1980 au Royaume-Uni et aux États-Unis, mais en recourant à ses propres termes de comparaison : la « culture de la destruction » contre la « culture de l'authenticité », qualificatifs attribués respectivement au punk des années 1970 et au punk hardcore des années 1980. L'article se déploie dans une certaine mesure autour de la notion de nihilisme. Cette dernière veut résumer notamment toute la violence et l'absurdité, le non-sens du punk, dont ce même Sid Vicious est décrit comme l'incarnation personnelle. Il est intéressant de noter que Moore indique ici qu'il n'y a pas de contrepartie « utopique » à cet esprit de pure négation qu'est le punk⁵¹.

Prenons maintenant une remarque de Jon Savage qui évoque, en passant, comme nous le disions au début du chapitre, un autre aspect intéressant de ce terme de « nihilisme ». Elle est insérée au milieu de son fameux ouvrage, *England's dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (1991), qui sert, plus souvent que d'autres, d'introduction à l'histoire du phénomène punk des années 1970. Cette remarque est certes inspirante et attachante, en un sens, mais elle est assez équivoque, voire frôle presque l'incohérence, vue sous un autre angle. Il la place au milieu de longs extraits d'entretiens qu'il a eus avec une musicienne punk :

⁴⁹ Ryan Moore, « Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction », *The Communication Review*, n° 7, 2004, p. 308. « De plus, l'esprit de négation du punk manque d'une contrepartie utopique et, par conséquent, son nihilisme agressif s'exprime à l'occasion comme une attaque contre l'impuissant plutôt que contre le puissant. » Nous soulignons.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 315. « Au cours de cette tournée, qui n'a duré que deux semaines mais qui a été largement couverte par les médias locaux, les bouffonneries violentes et insensées du nouveau bassiste des Sex Pistols, Sid Vicious, ont été tournées en une personnification du nihilisme de la jeunesse punk. » Nous soulignons.

⁵¹ Voici un autre exemple où le mot « nihilisme » est utilisé pour décrire ce mouvement punk de la première période qui se différencie de la sorte de celui de la génération suivante, qui a, lui, « une éthique progressive et positive » : « At the same time, as inchoate rage and nihilism gave way to more self-consciously progressive and positive ethos, this very ideal of diversity was undermined by the continued insistence that punk was somehow above and beyond all that. », Stephen Duncombe et Maxwell Tremblay (éd.), *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race*, Londres/New York, Verso, 2011, p. 257. « Dans le même temps, alors que la rage et le nihilisme naissants cédaient la place à une éthique plus consciemment progressiste et positive, cet idéal même de diversité était sapé par l'insistance persistante à affirmer que le punk était en quelque sorte au-dessus et au-delà de tout ça. »

One definition of nihilism is that it is not the negative or cynical rejection of belief but the positive courage to live without it: the Sex Pistols and their supporters were an explosion of negatives and between them encompassed the rejection of most values. They displayed all the trappings of mindlessness, and were quickly defined as being such, a definition which was instantly assumed and which inexorably took over their script. For a while though, they tried to make a way of life that borrowed from the Maoist and Situationist miasmas that hung around Sex⁵².

Ce paragraphe de quatre phrases se situe entre deux longs extraits d'une interview de Viv Albertine, ex-bassistes des Slits, groupe punk britannique. Dans un passage précédant celui-ci, elle décrit un certain John Simon Ritchie, ou John Beverley, alias Sid Vicious, un ami à elle et membre fameux des Sex Pistols. Elle le décrit comme un homme d'une grande « autodétermination », pour ainsi dire, qui “couldn't be bothered with principles” (ne pouvait s'embarrasser de principes) et qui se montrait “ready to change your [his] ideas” (« prêt à changer ses idées⁵³ ») en fonction de l'évolution de la situation autour de lui, contrairement aux idées reçues selon lesquelles il aurait été l'un des personnages les plus sombres, désordonnés et incontrôlables de toute l'histoire du punk britannique, au point que sa vie aurait été écourtée de son seul fait. Un autre extrait de l'interview, qui suit ledit passage, raconte certains épisodes de la vie de la jeune Albertine elle-même : une adolescente aventureuse peu gênée par son manque d'argent, et qui est l'incarnation, selon l'auteur, du “teenage overlapped with a normal adolescent obnoxiousness and lack of respect for limits⁵⁴”. Il est aussi à noter qu'elle essaie de faire remarquer une affinité dans leurs deux styles vestimentaires pourtant différents (d'elle et de Vicious) au nom de la notion de « rigueur » : tendance raffinée et méticuleuse chez Vicious (“He was strict about everything”) s'accordant avec sa propre tendance à la rébellion et à la provocation (“It was that strictness”). Or au passage en question fait écho, à la page suivante, un autre passage, cité ci-dessous, qui se réfère également à la notion de nihilisme, et qui clôt le chapitre.

⁵² Jon Savage, *England's dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Farber and Farber, 1991, p. 195. « Une définition du nihilisme est que ce n'est pas le rejet cynique ou négatif de la croyance, mais au contraire le courage positif de vivre sans elle : les Sex Pistols et leurs fans étaient une véritable explosion de réponses négatives et entre eux incluaient le rejet de la plupart des valeurs. Ils affichaient tous les signes extérieurs de l'inconscience et furent rapidement définis comme étant bien tels, une définition qui fut instantanément assumée et qui inexorablement domina leur scénario. Cependant, ils ont un moment essayé de mettre au point un style de vie qui empruntait aux miasmes maoïstes et situationnistes qui flottaient autour de Sex. », Jon Savage, *England's dreaming: les Sex Pistols et le punk*, trad. Denys Ridriment, Paris, Allia, 2002, p. 229. Traduction modifiée par nous.

⁵³ Savage, *ibid.*

⁵⁴ *Ibid.* « l'adolescente chez qui se superposent une odieuse normalité de l'adolescente et un manque de respect pour les limites », *ibid.* (édition française), p. 229. Traduction modifiée par nous.

Punk began as hostile and became nihilistic in the deepest sense. Although it had had a moral intent, it became convoluted and clouded by the violence, the shock tactics, and cynicism. Yet there was also enough existential truth in it for it to interact with society beyond Soho and Louise's, and it did so with great impact⁵⁵.

Bien que l'auteur n'explicite pas de façon suffisamment précise la notion qu'il se fait du nihilisme, il reste remarquable qu'il tente de prendre le nihilisme au sérieux en allant au-delà de la notion vulgaire générale, convenue, plate, unidimensionnelle, superficielle. En effet, pour comprendre l'histoire d'un groupe punk déterminé ainsi que celle de ses supporters, il faut y considérer une certaine dialectique dans les relations entre négation, rejet des valeurs, et valorisation de la provocation, cynisme, la médiation se faisant par la stigmatisation et l'isolement, le tout étant finalement modulé, successivement ou simultanément, par l'évolution de ce nihilisme, si spécifique de l'époque punk. Des deux textes que nous avons cités, le premier met d'abord en avant, dans sa première phrase, le côté « positif » du nihilisme, comme « courage de vivre sans croyance », plutôt que d'être « le rejet négatif ou cynique de celle-ci ». Il va par là à l'encontre de la conception dominante sur le punk, qui est hyper-négative, celle que l'on associe mécaniquement, en en faisant un stéréotype, notamment aux Sex Pistols. Son intention devient plus claire, du reste, grâce à son illustration par les témoignages et les commentaires qui entourent le texte en question.

Mais d'où vient ce « courage positif », celui de « vivre sans [croyance] », c'est-à-dire sans ce quelque chose que les autres ont, en une négation radicale, un refus total, car il s'agit là de croyances et de valeurs morales séculaires, et l'on a compris qu'elles se sont effondrées, ou achèvent de tomber en ruines dans le non-sens ? Comment penser ce processus par lequel — plutôt que de sombrer dans la lassitude, l'inertie, l'apathie, conséquences qui seraient logiquement inéluctables après un tel naufrage — cette négation absolue devient courage positif ? Telle est la question qui, malheureusement, n'est pas posée par le texte du critique anglais.

Un ouvrage que Kieran Curran a fait paraître en 2013 au sujet du cynisme dans la culture et la littérature populaires britanniques mérite d'être mentionné ici plus que tout autre, dans la mesure où ses arguments reposent directement sur le livre susdit de Savage. Cette thèse de doctorat, qui cite d'ailleurs la phrase même du critique anglais que nous interroignons, constitue également un autre de ces textes exemplaires inspirés par cette idée d'une « positivité ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 196. « Le punk commença comme hostile et devint nihiliste au sens le plus profond du terme. Bien qu'il ait eu une intention morale, il devint à la fois alambiqué et assombri par la violence, les stratégies de provocation et le cynisme. Cependant, il recelait aussi suffisamment de vérité existentielle en lui pour qu'il interagisse avec la société, au-delà de Soho et de chez Louise, et cela, il le fit avec un impact considérable. », *ibid.* (édition française), p. 230. Traduction modifiée par nous.

L'auteur applique d'ailleurs cette idée d'un « nihilisme positif » au processus de la création musicale chez les musiciens punk :

Jon Savage, in his cultural history of the emergence of punk rock in Britain *England's Dreaming*, identifies one of the key traits of the Pistols. "One definition of nihilism is that it is not the negative or cynical rejection of belief but the positive courage to live without it: the Sex Pistols and their supporters were an explosion of negatives" [...] Also, the stripping back of so-called "progressive" pop musical forms by punk also resonates with Savage's definition of nihilism – to remove unnecessary and extraneous elements to create a "year zero" environment, which, despite its fascist connotations, in artistic terms could feed an undeniably positive explosion of possibilities⁵⁶.

D'après Curran, ce nihilisme musical consisterait à se passer de tout impératif en matière de création musicale, à rejeter toutes les conventions de la musique pop contemporaine et tout l'héritage du rock progressif des années 1960 et 1970, tout cela étant des éléments superflus et extérieurs⁵⁷. D'ailleurs Curran souligne à nouveau les mots, « positivité » et « possibilité », notamment dans l'expression : « une explosion indéniablement positive de possibilités ». Il va sans dire que selon lui ce phénomène positif n'aura pu être mis en œuvre que moyennant pareil nihilisme préalable, pour dégager le terrain.

Mais ce nihilisme punk, comme le dit bien Curran, est loin de n'avoir que ce côté « positif ». L'auteur le rappelle en évoquant la vie du même Sid Vicious, dix pages plus loin : "Quite apart from the nihilism which coincided with the rise and fall of Sex Pistols bassist Sid Vicious [...], punk represented a negation only in order to be followed by an opening up of possibilities⁵⁸." On voit cependant ici qu'il se hâte trop d'embrayer sur sa vision optimiste d'un bon nihilisme fécond. Tandis que les deux textes cités précédemment, ceux de Smalley et de Moore, représentent parmi les prise de position celle qui tend à borner, voire à réduire étroitement, les dimensions du punk anglais des années 1970 — punk de Vicious pour l'un, punk de pure destruction pour ainsi dire pour l'autre, caractérisations qui d'ailleurs s'accordent —, la façon de parler de Curran est à l'opposé, car il voit malgré tout les conditions d'un certain potentiel créateur, et même d'un potentiel créateur certain, dans ce nihilisme de la culture punk. Ne

⁵⁶ Kieran Curran, « The Cynic Sensibility in British Popular Literature and Culture 1950 to 1987 », thèse de doctorat, University of Edinburgh, 2013, p. 237. « Jon Savage, dans son histoire culturelle de l'émergence du punk rock en Grande-Bretagne, *England's Dreaming*, identifie l'un des traits clés des Pistols. « Une définition du nihilisme est qu'il n'est pas le rejet négatif ou cynique de la croyance mais le courage positif de vivre sans elle : les Sex Pistols et leurs partisans étaient une explosion de négatifs » [...] Aussi, le dépouillement des formes musicales pop, soi-disant "progressives", par le punk, résonne avec la définition de Savage du nihilisme – supprimer les éléments inutiles et superflus pour créer un environnement « année zéro », qui, malgré ses connotations fascistes, pourrait en termes artistiques alimenter une explosion de possibilités indéniablement positive. »

⁵⁷ Ce changement avait été partiellement initié par les groupes *pub-rock*, *ibid.*, p. 247-248.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 246. « Tout à fait indépendamment du nihilisme qui a coïncidé avec l'ascension et la chute du bassiste des Sex Pistols Sid Vicious [...], le punk ne représentait une négation qu'en tant qu'elle devait être suivie d'une ouverture de possibilités. »

limitant pas ainsi le punk à son acte de négation, comme le font les deux autres, qui veulent d'ailleurs en fait seulement pouvoir ainsi passer ensuite plus facilement à la définition de quelque chose d'autre que cette négation, à savoir au *straight edge* pour Smalley, au « punk d'authenticité » pour Moore, le nihilisme que Curran attribue au punk ne s'en tient pas à la pure négativité de cette négation, mais voit déjà au sein même de cette négation, en elle-même, quelque chose de déjà positif, qui résulterait en quelque sorte de cet acte même de nier *de cette façon-là*⁵⁹.

Cependant, il faut noter que la différence de perspective, subtile, entre eux s'explique aussi par une différence de nature, en fait, dans ce qui fait l'objet de leur jugement : ils ne jugent pas de la même chose. Pour ce qui est de Smalley et de Moore, sont jugés certains comportements d'un personnage représentant le vieux punk ou, en d'autres termes, un groupe de gens « punks », mais qui n'est représenté en fait que par ce seul homme. La mort de cet homme, ainsi que ses comportements excentriques, voire destructeurs, avec comme couronnement l'homicide involontaire (de sa petite amie), l'automutilation, qui lui était habituelle, sa violence envers son propre auditoire (qui la lui rendait bien), tout cela, certes, sont choses indéniablement horribles, épouvantables. Mais elles eurent lieu de façon imprévisible et à un certain moment bien précis, et ce jugement, comme tout jugement rétrospectif, n'ayant lieu qu'après l'évènement, *a posteriori*, en se fondant sur la mémoire de quelques témoins seulement, et sur ce qu'en disent les médias, ce jugement n'était donc que simple présomption, tout au plus. Si Curran, lui, semble prendre une autre position en la matière, c'est qu'il parle surtout de musique, musique qui, elle, a été immortalisée : sur disque, sur vidéo : on peut continuer d'en faire l'expérience à tout moment après, depuis sa production originelle, l'apprécier, la juger, à partir d'une forme qui n'a pas changé. Il y a plus : cette musique, par son influence, a généré toute une « tradition », encore vivante, maintenue par de nouveaux musiciens, dont certains furent encore davantage appréciés que leurs ancêtres. Curran pourrait donc, de nos jours, parler de façon encore plus « positive » qu'il ne le faisait.

⁵⁹ Du reste, les termes mêmes « ascension et chute » employés pour caractériser et résumer la vie de Vicious suggère chez Curran une certaine empathie pour cette figure tragique.

D. Le *post-punk* : un « positivisateur » ?

Comme on pouvait s'y attendre, dans le récit historique de Curran advient ensuite le *post-punk* qui, selon lui, a représenté "an opening up of the possibilities and eclecticism in music"⁶⁰ :

There was also, on the one hand, the sense that Simon Reynolds identifies in *Rip It Up And Start Again* of punk's "sheer monstrous *evil* (xii - italics in original)" as a key element of its appeal, but on the other hand, of its paving the way for bands to approach music with more freedom to experiment. Reynolds, again, sees the "post-punk" period as far more musically interesting than punk, though its "astonishing experimentation with lyrical and vocal technique (xiii)" would have arguably not happened without the breaking down of barriers which punk achieved⁶¹.

Rip It Up And Start Again : postpunk 1978-1984 de Simon Reynolds (2006), auquel Curran fait ici référence, est certainement une histoire remarquable des groupes dits *post-punk*, mettant en lumière leurs expérimentations musicales très éclectiques et même « progressives ». Ces expérimentations musicales, d'une part sont attribuables à cette « liberté » et à cette « possibilité », qui étaient devenues manifestes à la suite de la négation radicale que, d'après Curran, le mouvement *punk* avait opérée à la fin des années 1970, mais d'autre part ne sont pas susceptibles d'être associées à une attitude de type nihiliste dans le sens vulgaire du mot, puisque celle-ci est considérée comme une déchéance ou une déficience, autant artistiques que morales. À cet égard, il convient de noter comment Reynolds décrit les groupes qui se positionnent généralement de l'autre côté du courant musical généré sous l'influence du *punk* des années 1970, sans qu'il faille trop durcir et enfermer en dichotomie cette opposition. Il s'agit bien pour eux de suivre une tendance à conserver la simplicité et le côté brut, dans les sens spéciaux de ces termes, qualités dont le *punk rock* de la décennie précédente demeurerait le modèle, mais pour amener ces qualités à un niveau supérieur, qualifiable comme une amplification ("harder, louder, faster"). Au Royaume-Uni, il y avait une foule de tels groupes, que Reynolds décrit comme "the populist 'real punks'" qui croyaient que "the music needed to stay accessible and unpretentious, the angry voice of the streets"⁶², en s'appuyant donc musicalement, notamment,

⁶⁰ *Ibid.*, p. 175. « [Le *post-punk*] représentait une ouverture de possibilités et d'un éclectisme dans la musique. »

⁶¹ *Ibid.*, p. 237. « Il y avait aussi, d'une part, le sentiment que Simon Reynolds identifie dans *Rip It Up And Start Again*, d'un « pur *mal* monstrueux (xii - italique dans l'original) » du *punk* comme élément clé de son attrait, mais d'autre part, le sentiment qu'il ouvrait la voie aux groupes pour aborder la musique avec plus de liberté pour expérimenter. Reynolds, encore, voit la période "post-punk" comme bien plus intéressante musicalement que le *punk*, bien que son « étonnante expérimentation avec la technique lyrique et vocale (xiii) » n'ait sans doute pas pu avoir lieu sans cette suppression des barrières que le *punk* avait accomplie. »

⁶² Simon Reynolds, *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, paperback, Londres, Farber and Farber, 2006, p. xvii. « Il fallait que la musique reste accessible et sans prétention, comme la voix en colère de la rue », Simon Reynolds, *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, trad. Aude De Hesdin et Etienne Menu, Paris, Allia, 2007. Traduction modifiée.

sur le refrain de type hymnique, souvent renforcé en étant chanté en chœur à l'unisson. Et aux États-Unis, leurs homologues développaient une veine similaire, mais en mettant plutôt en valeur la vitesse que la mélodie :

On the face of it, hardcore was just as retrogressive as the nouveau Americana. Like Oi! in Britain, hardcore's 'punk will never die' stance translated into a diehard fundamentalism, freezing any impulses towards musical progress and restricting the emotional palette to snarling rage and fratboy rowdiness. That didn't matter at first: hardcore's aggression and visceral impact made it invigorating⁶³.

En général, comme le fait citation ci-dessus, la musique Oi ! britannique et la musique punk hardcore américaine, en tant qu'antithèses du post-punk, sont communément définies en étant rangées sous la catégorie « fondamentalisme », en ce sens que le rudimentaire de la forme du punk rock semble y être maintenue, en dehors de quelques adjonctions partielles. Ils sont « rétrogrades », le contraire de « progressifs » en musique, déclare Reynolds, même si celui-ci apprécie tout de même « l'agression et l'impact viscéral » de la musique punk hardcore. En effet, c'est la manière elle-même qu'avait le punk hardcore du début des années 1980 de s'assurer puissance et intensité musicales sous cette forme rudimentaire et limitée qui était efficace, bien qu'elle ait perdu de cette efficacité au bout de quelques années. Et cela fut considéré comme la limite de ce que le punk des années 1970 pouvait faire avec pareille forme, surtout aux yeux des musiciens post-punk :

For the post-punk vanguard, punk had failed because it attempted to overthrow rock's Old Wave using conventional music (fifties rock 'n' roll, garage punk, mod) that predated the dinosaur megabands like Pink Floyd and Led Zeppelin. The post-punks set forth in the belief that 'radical content demands radical form'⁶⁴.

Comme l'implique Reynolds, on peut dire que c'est le style de Chuck Berry qui était devenu le matériau principal d'une guitare punk comme celle de Steve Jones ou de Johnny Thunders, style qui avait décidé pour une bonne part de ce que serait la musique des Sex Pistols et des New York Dolls, respectivement (le chanteur du premier groupe, Johnny Lydon (alias Rotten), détestait, dit-on, et même méprisait cette tendance⁶⁵). Le fait que Thunders ait repris le style

⁶³ *Ibid*, p. 455. « À première vue, le hardcore était tout aussi rétrograde que la nouvelle Americana. Comme la Oi ! en Grande-Bretagne, la position du hardcore « le punk ne mourra jamais » se traduisit en un fondamentalisme inflexible, gelant toute impulsion vers un progrès musical et restreignant la palette émotionnelle à une rage hargneuse et à un chahut *fratboy*. Cela n'eut pas d'importance au début : l'agression et l'impact viscéral du hardcore le rendaient revigorant. », *ibid*. (édition française), p. 552. Traduction modifiée par nous.

⁶⁴ *Ibid*, p. xix. « Pour l'avant-garde post-punk, si le punk avait échoué c'est parce qu'il a tenté de renverser la Vielle Vague (Old Wave) du rock en utilisant de la musique conventionnelle (le rock and roll des années 50, le garage punk, le mod) qui précédèrent les megagroupes dinosaures du genre Pink Floyd et Led Zeppelin. Les post-punks démarrèrent avec la conviction qu'un contenu radical demande une forme radicale. », *ibid*. (édition française), p. 17. Traduction modifiée.

⁶⁵ *Ibid*.

typique du rock and roll des années 1950, et ce d'ailleurs de façon manifeste et ouverte, cela le rendait-il rétrograde pour autant ? Peut-être. Mais Jones, quand il reprend pour sa part le style de Thunders, de façon encore bien plus simplifiée, est-il donc pour autant en conséquence encore plus « rétrograde » que Thunders, ou bien au contraire moins rétrograde que lui parce qu'il le simplifie ? Peu importe, parce que, d'après nous, ce n'est pas la question à poser ici.

Il ne faut pas oublier que le type de négation le plus extrême consiste en un rejet extrême, qui peut d'ailleurs devenir « obsessionnel », et qu'il s'agit ici du rejet de tout « progressisme », « éclectisme », de tout « positif », quelques formes qu'ils puissent prendre. La négation peut être négation pure, sans plus, sans contrepartie envisagée à sa place. Elle n'est pas nécessairement capable — ni désireuse — de « se dépasser » en une hypothétique action positive ultérieure, immédiatement et gratuitement. Il faut maintenant envisager « l'état d'esprit » qui se forme à la suite de pareille négation « totale », sans plus, pure et simple, en écho à la composition musicale elle-même.

E. Rétrograde ou indifférent ?

S'il s'agit d'une tendance rétrograde qui serait inhérente à la musique punk, alors il faut remonter même jusqu'au blues et au langage musical de cette tradition afro-américaine. Evan Rapport tente en effet de retrouver les codes de ce matériau musical qu'est le blues au sein même de la musique punk, du proto-punk jusqu'au punk hardcore, et de mettre à jour des patterns de ce discours musical chez les musiciens. La conclusion du musicologue américain est d'ailleurs qu'on peut percevoir une tension entre les fondements blues sur lequel repose le punk rock en général et les stratégies mises en œuvre par les musiciens punks pour masquer, dissimuler ces « racines », tant au niveau de leur approche musicale qu'à celui de leur discours sur celle-ci⁶⁶.

For rock musicians in the 1960s and early 1970s seeking to tap into associations of 'raw power' (to reference one of the Stooges' most famous albums), the rural, the 'natural' and the 'primitive', the 12-bar blues and its aura of sophistication often fell short. Instead, these musicians typically looked to blues compositions based on riffs and one-chord vamps⁶⁷.

Punk is an extreme manifestation of the rock project, which is to say that it depends on an association of blackness with particular kinds of blues resources, and then the processes of white appropriation, transformation and obfuscation of those resources⁶⁸.

C'est avec cette même logique que Rapport explique l'utilisation du matériau du blues par le punk et par le punk hardcore : l'appropriation, la transformation et la dissimulation des sources noires par les Blancs dans le but de procéder dans leur musique à des injections avec effet de cru, de brut, de naturel, de rural et de primitif. En revanche, du point de vue de l'historicité du nihilisme, il faut tenir compte de la différence entre les époques : est-ce qu'on peut dire que les musiciens avaient alors la prétention ou l'ambition de vouloir réaliser une telle association idéale à la fin des années 1970, à l'apogée du nihilisme radical ? Il convient donc de faire remarquer que la priorité devait alors être accordée à autre chose, à du plus direct, à du plus réducteur, dans cette création musicale, qui était si dépourvue de tout espoir et de toute espérance en un avenir quelconque, perte que n'avait pas connue la génération précédente. Rapport écrit :

⁶⁶ Evan Rapport, « Hearing punk as blues », *Popular Music* 33, n° 1 (2014), p. 39-67.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 46. « Pour les musiciens de rock des années 1960 et du début des années 1970 qui cherchaient à puiser dans des associations de « puissance brute » (pour faire référence à l'un des albums les plus célèbres des Stooges), le rural, le « naturel » et le « primitif », le blues à 12 mesures et son aura de sophistication souvent étaient insuffisante. Au lieu de cela, ces musiciens se tournaient généralement vers des compositions de blues basées sur des riffs et des vamps à un accord. »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 61. « Le punk est une manifestation extrême du projet rock, c'est-à-dire qu'il dépend d'une association de la noirceur avec des ressources particulières du blues, puis de processus blancs d'appropriation, de transformation et d'obscurcissement de ces ressources. »

The blues is a natural starting point for communication and collaboration between young musicians, regardless of background or training. It is the backbone of American popular music styles and their offshoots, and it is easy to begin playing. The approaches to the blues cultivated by punk musicians are the most open varieties of these already immediate musical resources⁶⁹.

Rapport a raison de rappeler que certaines des bases de la composition dans le blues, le pattern à douze mesures, et ses variations, les riffs de fondement et les vamps d'un accord, font partie des matériaux musicaux les plus fréquemment empruntés par les musiciens punks, qui en cela ne font d'ailleurs que suivre plusieurs autres générations avant eux, consciemment ou non, en recourant à quelque chose de déjà disponible et qui nécessite beaucoup moins d'expérience et de formation musicale que d'autres styles musicaux pour être mis à exécution. C'est en outre un exemple de ces cas où certains éléments musicaux d'un genre déjà là peuvent immédiatement, de par leurs caractéristiques propres, correspondre comme par coïncidence aux besoins générés par une certaine situation extra-musicale chez une population, au point de pouvoir déterminer les caractéristiques stylistiques d'un nouveau genre de musique qui sera pourtant créée par celle-ci.

Et en effet, Greg Ginn, de Black Flag, était un fan de blues et un supporter du Grateful Dead, groupe psychédélique fortement influencé par le blues, avant que, tardivement, il s'intègre au punk rock ; pour ce qui est de la musique de Black Flag, ne suffit-il pas de mentionner ses longues improvisations exécutées sur la palette d'accords courts indéfiniment répétés, avec des motifs rythmiques ? Cette pratique n'est certes déjà plus celle du punk hardcore, mais elle témoigne de l'influence souterraine du blues. Cela dit, à l'exception d'une poignée de cas — ceux généralement de musiciens plus âgés comme Ginn, ou bien de musiciens noirs comme les membres des Bad Brains peut-être (voir aussi **Chapitre XI**) —, cas qui avaient une passion particulière pour le blues, ou qui en écoutaient assez régulièrement, et donc qu'on peut clairement dire avoir été influencés par le blues, est-il possible d'affirmer que le blues a exercé autant d'influence sur le reste, sur la majorité des musiciens punk hardcore, qui n'apparaissent qu'au début des années 1980, sur eux qui ne connaissaient pas le blues aussi directement que ces derniers, mais seulement par le biais de l'écoute de la musique d'autres genres influencés par le blues ?

D'autre part, étant donné que les matériaux en question repérés dans le punk rock par l'auteur se caractérisent tous essentiellement par une forme particulièrement courte et simple,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 58. « Le blues est un point de départ naturel pour communiquer et collaborer entre jeunes musiciens, quel que soit leur parcours ou leur formation. C'est la colonne vertébrale des styles de musique populaire américaine et de leurs ramifications, et c'est facile de commencer à en jouer. Les approches vers le blues cultivées par les musiciens punk sont les variétés les plus ouvertes de ces déjà immédiates ressources musicales. »

destinée à être répétée, il faudrait pouvoir apporter encore beaucoup plus d'indices pour être autorisé à en conclure que ces éléments proviennent bien du blues. Certes, on pourra dire que si ces éléments censés provenir du blues ne sont plus immédiatement perceptibles comme tels dans le punk rock, si ces supposés matériaux blues semblent bien plutôt, en fait et à vrai dire, n'entretenir aucun rapport avec le blues, cela est dû à la vitesse extrême à laquelle ils sont joués et à la saturation du son, qui les rendraient — au cas où ils en proviendraient bien — de toute façon méconnaissables comme tels. Le fait est qu'une même formule, quand elle est appliquée de façon radicalement différente d'un point de vue temporel, a des implications aux effets tout autres. Qu'a-t-elle encore de commun avec son origine, au cas où celle-ci serait bien son origine, ce dont elle a tout fait, consciemment ou non, pour faire douter ?

À propos du côté rétrograde du punk rock, on pourrait dire : retourner au passé, réemployer ou non du passé, ce n'est pas la question : il s'agit plutôt pour le punk rock d'être *indifférent à cette question elle-même*. Des mots tels que « retour en arrière » et « retour aux sources » (ou “back to basic”) sont sous-tendus par une conscience des choses qui se veut explicitement historique. Comme si l'historicité de toute activité humaine était ce qui compte. Mais à une époque où prédomine la perte du sens de la continuité historique, comme on l'a vu au chapitre premier, jusqu'où, et même comment, une chose venant du passé pourrait-elle bien avoir encore une quelconque dimension historique perçue ? On peut trouver le cas extrême, celui où n'est pas pris du tout conscience de la moindre relation du Moi présent avec le passé et le futur (« perte de l'historicité »), pas plus que de la relation avec ce qui se passe « synchroniquement » autour de moi (« apolitique »), dans le mode de vie, violent et effronté, du jeune Jack Grisham, dont témoignent unanimement et sans divergence pas seulement d'autres punks (hardcore) californiens mais lui-même⁷⁰. Ce témoignage ci-dessous du chanteur de TSOL (soit True Sounds Of Liberty, groupe contemporain de Black Flag, Middle Class, Circle Jerks, Minutemen, etc.), groupe fondé dans l'Orange County, un comté de la Californie du Sud connu pour “a very suburban, Right Wing, White middle-class stifling environment⁷¹”, implique que son choix

⁷⁰ Cf. Steven Blush, *American Hardcore: A Tribal History*, second edition, Port Townsend WA, Feral House, 2010 ; Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006 ; Marc Spitz et Brendan Mullen, *We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, New York, Random House, 2001.

⁷¹ Tony Cadena, in Blush, *ibid.*, p. 96. « Son environnement étouffant de *middle-class* blanche, de droite, et très banlieusarde. », Steven Blush, *American hardcore: une histoire tribale*, trad. Dom Franceschi, Paris, Camion Blanc, 2010, p. 188. Traduction modifiée. Cf. “By 1980, the Hollywood vs. the beach crowd rift widened as hordes of disorderly OC types came up to Hollywood to cause trouble at Punk gigs. No artistic hipsters, these “beach punks” represented the American Dream gone wrong – wrecked by broken families and parental apathy, there were some absolute monsters among them.”, Blush, *ibid.* « En 1980, l'opposition entre la scène d'Hollywood et celle des villes côtières était telle que les kids d'OC allaient à Hollywood pour semer le trouble dans les concerts. Ils n'avaient rien à voir avec les branchés issus du milieu de l'art, mais étaient des purs produits du rêve Américain

d'un style de musique, musique censée lui fournir son seul moyen d'expression culturelle créatrice, n'a reposé sur aucune considération d'ordre historique :

We were SoCal droogs who'd go around stealing cars, torturing people, ripping people off. This therapist finally said I was a sociopath and told me, "You don't know right from wrong." Fuck, man, it was true, and—even worse—it wasn't like we even had any cool political cause to justify it. [...] we were fuck-holes who were not gonna make it any other way, whether it was gonna be punk rock or heavy metal or ska or rockabilly or whatever. We were totally fucked up in the head, it just happened we found punk first⁷².

Si l'une des caractéristiques de l'art moderniste est son désir de rupture avec le passé, la *tabula rasa*, on peut pourtant constater que pour cette cause, rompre avec le passé, des choses venues d'un passé très lointain (antique ou médiéval) ont été mobilisées, convoquées, redécouvertes et apportées... Cela prouve une conscience historique propre au modernisme, qui puise encore dans le passé et regarde vers l'avenir. Si tel est le cas, que la « ressemblance » avec de l'ancien qui apparaît dans l'art postmoderne soit considérée comme une sorte de mouvement « rétrograde », cela ne relève-t-il pas d'une idée anachronique, qui considère un phénomène de l'ère postmoderne, représenté d'ailleurs par la « fin de l'historicité », d'un point de vue moderniste⁷³ ?

ayant mal tourné à cause de familles éclatées ou d'apathie parentale, comptant dans leurs rangs des allumés notoires. », *ibid.* (édition française), p. 187-188.

⁷² Jack Grisham, in Spitz et Mullen, *We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, New York, Random House, p. 227. « Nous étions des bandes SoCal qui allaient voler des voitures, torturer des gens, arnaquer des gens. Ce thérapeute a finalement dit que j'étais un sociopathe, et il m'a dit: « Tu ne distingues pas le bien du mal. » Putain, mec, c'était vrai et, pire encore, ce n'était pas comme si nous avions une cause politique cool pour le justifier. [...] nous étions des connards qui ne pourraient pas réussir autrement, que ce soit par le punk rock ou le heavy metal ou le ska ou le rockabilly, ou autre. On était complètement foutus dans la tête, c'est juste comme ça qu'on a trouvé le punk en premier. »

⁷³ Cf. Gianni Vattimo, « Introduction », *La fin de la modernité*, trad. Charles Alunni, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 7-20.

F. Nihilisme *existentiel* et punk rock

Critique musical, Greil Marcus insiste plus que les autres sur la nécessité de comprendre le punk du point de vue du nihilisme. Malheureusement, parce qu'elle n'émane pas d'un « professionnel », son argumentation philosophique sur le nihilisme et la négation — deux notions liées et qui ne se comprennent que l'une par l'autre — n'a pas été suffisamment prise au sérieux. Pour le dire en bref, le critique de rock américain semble d'abord tenter de définir le nihilisme punk moins du point de vue moral ou éthique qu'existentiellement. Pour ce faire, il cite habituellement les Sex Pistols, en particulier John Lydon, alias Johnny Rotten, le chanteur du groupe, comme un représentant typique du mouvement. Sa récente interview sur Arte TV en France, citée ci-dessous, le montre bien :

Of course, there was nihilism in punk. But the only truly nihilistic group, to my mind, was Sex Pistols. And that's because Johnny Rotten was a serious, instinctual philosopher of nihilism. Once those records got going, they can only go farther. The only way to maintain the voice was for that voice to become more extreme. And there was nobody to whom that burden of becoming more extreme could fall but the Sex Pistols themselves⁷⁴.

Mis à part la question de la définition d'un vrai nihiliste — et celle de savoir si Rotten en était un, ou non, ou même celle de savoir s'il était vraiment un peu, ou très, nihiliste —, on doit d'abord percevoir cette différence entre les points de vue moral et existentiel sur le nihilisme, en comparant la position de Marcus en la matière avec celle de Curran ou de Moore, cités plus haut : eux considèrent que c'est Vicious, dans le groupe, qui incarne le vrai « nihiliste ». Et, par-dessus le marché, Curran caractérise par contre Johnny Rotten comme « l'un des moins ouvertement nihilistes des Sex Pistols⁷⁵ » !

Avant tout, les arguments avancés par Marcus, auteur du célèbre *Lipstic Traces : Une histoire secrète du vingtième siècle* (1991) quant au rôle des Sex Pistols dans l'histoire culturelle du monde occidental, ne peuvent être compris que lorsque l'on admet que la valeur représentative du groupe et de son chanteur a été trop soulignée, pour ne pas dire exagérée, pour des raisons rhétoriques. Il en va de même si l'on veut comprendre ce qu'il entend par « négation » et « nihilisme ». Si l'auteur cite les Sex Pistols, ce n'est pas qu'il a constaté du

⁷⁴ Greil Marcus, in « Punk & Nihilism », Tracks ARTE, https://youtu.be/977uMbN_AJU. Consulté le 25 mars 2022. « Évidemment qu'il y avait du nihilisme dans le punk ! Mais le seul groupe vraiment nihiliste, à mon avis, c'était les Sex Pistols. Et ça, parce que Johnny Rotten était un philosophe sérieux, instinctif, du nihilisme. Une fois ces disques lancés, ils ne peuvent qu'aller plus loin. La seule façon pour cette voix de se maintenir, c'était de devenir encore plus extrême. Et il n'y avait personne d'autre sur qui ce fardeau de devenir plus extrême pouvait tomber, si ce n'est les Sex Pistols eux-mêmes. »

⁷⁵ Curran, *op. cit.*, p. 252. “One of the less overtly nihilistic of the Sex Pistols - lead vocalist/lyric writer Johnny Rotten - [...]”

nihilisme chez les Sex Pistols, mais, d'après nous, parce qu'il veut expliquer ou illustrer le nihilisme au moyen de l'histoire des Sex Pistols. Les passages de *Lipstick Traces* consacrés à l'élucidation de ces deux notions cruciales racontent cette histoire en partie chronologiquement, suivant l'ordre de la sortie des disques des Sex Pistols :

It is a question of nihilism—and “Anarchy in the U.K.,” a fan might like to think, was something different: a negationist prank. ““Anarchy in the U.K.’ is a statement of self-rule, of ultimate independence, of do-it-yourself,” said Sex Pistols manager Malcolm McLaren, and whatever that meant (do what yourself?), it wasn’t nihilism. Nihilism is the belief in nothing and the wish to become nothing: oblivion is its ruling passion. [...] Nihilism can find a voice in art, but never satisfaction⁷⁶.

Pour Marcus, le phénomène déclenché par le premier single des Sex Pistols, en novembre 1976, fut la révélation pour tous d'un certain nihilisme, ou le début de cette révélation, même si ni leurs fans ni leur manager ne voulurent le voir comme tel. Quoi qu'il en soit, la question du nihilisme posée par le biais de l'histoire des Sex Pistols, et qui tourne autour d'une suite de disputes éclatant en l'espace d'un an et demi, est bien plus sérieuse qu'« une farce négationniste », bien plus obscure qu'une gestion autonome de type Do-It-Yourself. La pensée de Marcus est loin d'être parfaitement structurée, mais on peut tout de même y voir une thèse philosophique, qui commence par l'énoncé d'une relation d'implication réciproque entre négation et nihilisme. C'est cette relation qui fonde sa compréhension du nihilisme :

Nihilism means to close the world around its own self-consuming impulse; negation is the act that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems—but only when the act is so implicitly complete it leaves open the possibility that the world may be nothing, that nihilism as well as creation may occupy the suddenly cleared ground. The nihilist, no matter how many people he or she might kill, is always a solipsist: no one exists but the actor, and only the actor's motives are real. When the nihilist pulls the trigger, turns on the gas, sets the fire, hits the vein, the world ends. Negation is always political: it assumes the existence of other people, calls them into being. Still, the tools the negationist seems forced to use—real or symbolic violence, blasphemy, dissipation, contempt, ridiculousness—change hands with those of the nihilist⁷⁷.

⁷⁶ Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of The Twentieth Century*, Twentieth-Anniversary Edition, Londres, Farber and Farber, 2001, p. 8. « C'est une question de nihilisme — et *Anarchy in the U.K.*, un fan pourrait aimer le penser, était quelque chose de différent : une farce négationniste. « *Anarchy in the U.K.* est une déclaration d'autonomie, d'ultime indépendance, de “do-it-yourself”, a déclaré Malcolm McLaren, le manager des Sex Pistols, et quel qu'en soit le sens (fais quoi toi-même ?), ce n'était pas du nihilisme. Le nihilisme, c'est la croyance en le rien et le souhait de devenir ce rien : l'oubli est sa passion dominante. [...] Le nihilisme peut trouver sa voie dans l'art, mais jamais son accomplissement. », Greil Marcus, *Lipstick Traces: Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. Guillaume Godard, Paris, Allias, 1998, p. 20. Traduction modifiée par nous.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 8-9. « Le nihilisme, ça veut dire clore le monde autour de sa propre pulsion d'auto-consommation. La négation est l'acte qui rendrait évident de soi à quiconque que le monde n'est pas ce qu'il semble — mais, c'est seulement quand l'acte est si implicitement complet qu'il laisse ouverte la possibilité qu'il se peut que le monde ne soit rien, c'est alors que le nihilisme, tout comme la création, peut occuper ce terrain qui a été soudainement dégagé. Le nihiliste, quel que soit le nombre des gens qu'il puisse tuer, est toujours un solipsiste : personne n'existe en dehors de l'acteur, et seuls les mobiles de l'acteur sont réels. Quand le nihiliste appuie sur la détente, ouvre le gaz, met le feu, enfonce l'aiguille dans la veine, le monde finit. La négation, elle, est toujours politique : elle

Quelle est la différence entre négation et nihilisme chez Marcus ? Tout d'abord, la négation est un *acte*, tandis que le nihilisme se rapproche d'un *état d'esprit*⁷⁸. En tant qu'il s'agit de l'acte de déclarer quelque chose à autrui — « le monde n'est pas ce qu'il semble être » — la négation se meut dans une dimension qui est dirigée d'emblée vers le hors de soi, vers l'externe et l'extérieur, l'extérieur à celui qui nie, et elle devient politique de la sorte. Le nihilisme, lui aussi, n'est pas sans rapport avec un acte (« quel que soit le nombre des gens qu'il puisse tuer »), mais l'acte nihiliste est seulement une conséquence extérieure d'un état d'esprit qui est d'abord individuel, qui est celui d'un individu qui vient de s'enfermer en lui-même (« personne n'existe en dehors de l'acteur, et seuls les mobiles de l'acteur sont réels. Quand le nihiliste appuie sur la détente, ouvre le gaz, met le feu, enfonce l'aiguille dans la veine, le monde finit. »). La négation est un acte en soi, qui s'auto-suffit, tandis que si le monde entier est réduit, dans le solipsisme du nihiliste, à sa seule et unique personne, alors son acte sera bien plus cruel et implacable (selon nous, car pour le nihiliste autrui était seulement une apparence, qu'il a surmontée), bien plus poussé que ne l'est l'acte de la négation. Il sera plus sanguinaire et physiquement plus dommageable, même si l'exemple mentionné dans ce passage n'en représente pas tous les aspects. En effet, l'acte nihiliste s'exerce également dans les domaines immatériels de la culture : arts et spectacles, dont la musique.

En ce sens, *Anarchy In The U.K.*, le premier single des Sex Pistols, peut être considéré comme un acte de négation, compris à la façon de Marcus : c'est la révélation faite au monde de la situation actuelle générale, révélation faite par l'apparence de ce groupe comme au moyen de sa musique : tout n'est que cliché, sans la moindre valeur. Valeurs et sens d'autrefois ont disparu, mais il ne s'agit nullement de s'en plaindre ni d'exprimer un quelconque mécontentement de cette situation : il s'agit seulement de révéler de façon manifeste et indéniable ce que tout le monde pressentait depuis un certain temps déjà mais qu'il s'efforçait encore d'ignorer (« le roi est nu ! », comme dans le conte d'Andersen), révéler sans échappatoire possible. C'est dire que le nihilisme a atteint ce paroxysme après être lentement et inexorablement monté. Il règne. La même négation opère naturellement dans la dimension intérieure d'un individu, surtout chez celui qui la prononce devant le public, y faisant face lui-même ; le terrain a été « dégagé » par la négation « implicitement complète » pour devenir le champ désormais du nihil. Le nihilisme emplit tout pour désormais y stagner et croupir. Dans

suppose l'existence d'autres gens, les appelle à l'être. Pourtant, les outils que les négationnistes semblent obligés d'utiliser — réels ou symboliques, la violence, le blasphème, la vie désordonnée, le mépris, le ridicule — changent de mains avec ceux des nihilistes. », *ibid.* (édition française), p. 21. Traduction modifiée par nous.

⁷⁸ Lorsque Marcus décrit le nihilisme comme une sorte d'« état d'esprit », par rapport à sa notion de « négation », on pourrait y percevoir une influence frappante de Nietzsche.

la sphère individuelle reformée sur soi dans son isolement (« autodestruction », « solipsiste »), dans la fermentation qui suit l'affirmation que plus rien n'est, il ne reste plus désormais qu'à *vouloir* ce rien qui est (« devenir le rien » et « croire au rien », voir la citation précédente). Car il y a là peur, angoisse, souffrance, qui proviennent de la perte, du deuil de ce qui avait été considéré jusque-là comme indispensable à toute vie humaine, et à la musique qu'elle créait, mais qui maintenant apparaît comme vide de sens, de valeur, et de but : il ne reste plus rien qu'un filament, le hile du *ne-hilum*⁷⁹ (« la vie ne tient plus qu'à un fil », comme dit l'expression) qui maintient à peine la vie, comme le suggère l'étymologie du terme *nihil*. Toutes les expressions employées par l'auteur pour désigner les « outils », dont la négation et le nihilisme font un commun usage, « [les outils] réels ou symboliques, la violence, le blasphème, la vie désordonnée, le mépris, le ridicule », correspondent parfaitement bien à la chanson *Anarchy In The U.K.*, à ses paroles, au ton sur lequel elles sont dites, mais correspond aussi à l'attitude de vie des membres du groupe. Toutes ces expressions cependant disent encore l'angoisse générée par cette perte. Sur la souffrance par manque de sens, on peut d'ailleurs encore renvoyer à Woodward, qui écrit :

This genealogy begins with the problem that existence is marked by suffering. All sentient beings suffer, but human beings are conscious, interpretive creatures who demand that their suffering must have a *meaning*. According to Nietzsche, human beings suffer more from the meaninglessness of suffering than from suffering itself, and it is the inability to find a meaning in suffering that gives rise to the first impulse to negate the value of life⁸⁰.

Enfin, Marcus indique que c'est la création, par-delà le nihilisme mais rendue possible par celui-ci, qui peut alors venir, sur ce terrain rendu vide. Mais il ne précise pas comment. Et puis, quelle création ? L'emprise sur lui du nihilisme peut inspirer à l'individu n'importe quel acte destructeur, pouvant déboucher à tout moment sur un suicide s'il est tourné vers soi, plutôt que tournée vers autrui pour un massacre, voire une extermination. Alors, est-il vraiment susceptible de générer un acte créatif, tourné de façon positive vers autrui ? Ce serait une bonne « extraversion ». Mais on peut bien se demander comment, et pourquoi, le nihilisme pourrait-il jamais générer autre chose que destruction : comment pourrait-il être création ? Que serait une « création nihiliste » ?

⁷⁹ Biaggi, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁰ Woodward, *op. cit.*, p. 31. « Cette généalogie part du problème que l'existence est marquée par la souffrance. Tous les êtres sensibles souffrent, mais les êtres humains sont des créatures conscientes et interprétatives qui exigent que leur souffrance ait un sens. Selon Nietzsche, l'être humain souffre plus du non-sens de la souffrance que de la souffrance elle-même, et c'est l'incapacité à trouver un sens à la souffrance qui suscite la première impulsion à nier la valeur de la vie. »

En fait, s'il y a débat sur cet ouvrage à propos du nihilisme, débat dû sans doute aux malentendus ou aux méprises, il se pourrait que celui-ci ne repose en réalité que sur ce fait que l'on considère que Marcus décrit la personnalité, raconte les actions du John Lydon réel, et de son groupe. Alors que, comme l'auteur lui-même l'indique pourtant, son livre n'est pas cela : c'est l'histoire d'« une figure qui apparaît et réapparaît tout au long de ce livre », et qui d'ailleurs, finalement, est « condamnée à l'obscurité⁸¹ ». D'où le titre du livre : *A Secret History Of The Twentieth Century* (« Une histoire secrète du vingtième siècle »). Ce pourrait être Johnny Rotten/John Lydon, mais aussi bien Guy Debord, Saint-Just, ou encore Richard Huelsenbeck, et bien d'autres, puisque ceux-ci ne sont tous que des incarnations, « une version⁸² » de cette même figure. Le John Lydon de cette histoire n'est que très ressemblant à John Lydon, et de plus seulement pour une période limitée de sa vie. Le John Lydon de cette histoire, qui n'est pas l'histoire réelle du John Lydon réel, ressemble donc seulement beaucoup au John Lydon de la fin des années 1970, qui fut la voix des Sex Pistols. Son histoire ne prend d'ailleurs pas en compte tout son long parcours, antérieur et postérieur à cette période. Renoncer à l'exactitude biographique permet à l'auteur de mieux faire de Lydon un archétype, un être possédé par l'esprit d'une époque. Serait-il exagéré de dire que le Lydon de Marcus est le porte-voix de l'époque, de même que le Zarathoustra de Nietzsche est son porte-voix ? Dans les deux cas, si est prise une figure historique, c'est pour assurer un enracinement factuel, mais la ressemblance ne doit pas être prise pour une identité.

⁸¹ Marcus, *Lipstick Traces: Une histoire secrète du vingtième siècle*, présentation de l'auteur sur la couverture arrière du livre (édition française).

⁸² *Ibid.*

G. La création nihiliste

1. Un espace vidé par une négation radicale : la simplicité comme négativité

Qu'en est-il de la guitare de Steve Jones, des Sex Pistols ? Nous en traiterons en détail au **Chapitre IX**, mais concernant notre présent propos nous pouvons déjà dire que son jeu de guitare au sein de la musique des Sex Pistols se caractérise en gros par deux traits essentiels. Il s'agit, d'un côté, de l'enchaînement des mêmes accords, à savoir des *power chords* (très rarement des *single notes*), attaqués à intensité régulière et presque identique, à vitesse élevée et durant certains moments. Cette pratique de jeu, dont l'origine est certes bien antérieure au punk rock, commence à devenir cependant alors un élément essentiel pour la plupart des compositions, et cela en particulier chez les Ramones, qui représentent l'un des axes principaux du punk new-yorkais dès le milieu des années 1970 (voir **Chapitre VIII**). La tournée de 1975 de ce groupe américain en Angleterre, avec son guitariste, Johnny Ramone, marque incontestablement le punk anglais, qui sera en plein essor durant le reste de la même décennie. C'est en particulier ce style de jeu de la guitare qui va influencer : implacablement simple et répétitif. Si le style de jeu du guitariste des Sex Pistols s'en distingue par sa tendance à y ajouter plus souvent syncope et anticipation, encore parfois accentuées par son mode de jeu *cutting* sur les frettes de sa guitare, néanmoins le jeu de guitare de Jones relève de la même simplicité voulue que celui des Ramones. Ce jeu se caractérise par la mise en avant d'un accord et par un timbre cohérent, sans presque aucun autre effet, quasiment, que celui de la saturation du son par amplification. L'écoute en est marquée au bout d'un certain temps, et ces traits se dégagent finalement comme étant l'élément principal, celui qui appose sa marque au morceau tout entier.

D'une manière générale, si cette caractéristique de jeu, en particulier chez Steve Jones des Sex Pistols, vaut pour l'introduction et les couplets, les refrains et l'interlude, eux, dégagent davantage l'impression d'une influence par le rock and roll et par le blues. Ce deuxième élément ne se remarque nulle part mieux cependant que dans le jeu rythmique de type *boogie woogie* de cette guitare, jeu qui avait été surtout popularisé dans les années 1950 par Chuck Berry, mais aussi par les *licks*, ces fragments mélodiques qui apparaissent bien plus rarement mais qui portent la marque visible du blues. Cela nous laisse deviner l'influence de Johnny Thunders, l'un des deux guitaristes des New York Dolls, sur Jones, son grand fan anglais. On peut facilement repérer pareils éléments dans les enregistrements de ce groupe américain,

enregistrement qui sont bien antérieurs à l'apparition des Ramones pris comme « prototypes » du punk new-yorkais⁸³. En revanche, le fait que le jeu de Jones soit bien plus simple et rythmiquement plus rigide et cadré que celui de Thunders, est l'autre raison qui fait qu'on peut bien parler d'une simplicité spécifique au guitariste punk anglais.

L'essentiel n'est cependant pas à trouver dans cette simplicité en elle-même : celle-ci n'est qu'un indice et relève d'autre chose : elle relève bien plus de ce problème de la négativité, ici en question que d'une quelconque orientation artistique. En d'autres termes, cette négativité ne renvoie pas, en premier lieu du moins, à un choix esthétique d'une simplicité qui serait comprise comme la négation de toute fioriture superflue, ce qui par ailleurs et de surcroît ajouterait de l'originalité au jeu et à la matière sonore elle-même : non : il s'agit du rejet délibéré de tout élément quel qu'il soit, matériau ou dispositif, qui pourraient outrepasser la forme la plus « simple », celle voulue par le musicien, tant qualitativement que quantitativement. Il faut bien noter que notre jugement se fonde sur la forme elle-même que présentent les notes jouées par le musicien, abstraction faite de la finesse ou de la sophistication sonore éventuellement ajoutées après, lors du mixage et de la mastérisation opérés par des producteurs (et ingénieurs du son) expérimentés, ce qui est précisément le cas pour *Never Mind The Bollocks : Here's The Sex Pistols*, le premier LP des Sex Pistols, emblématique certes, mais aussi paradoxal en matière de son, dans le punk britannique (nous reviendrons sur ce sujet au **Chapitre IX**).

En un sens, le punk rock pourrait être défini de manière tout à fait *négative*, par élimination, c'est-à-dire en affirmant qu'il ne relève ni du rock progressif, ni de l'*art rock*, ni du hard rock, ni d'aucun de ces genres regroupés sous le terme générique de rock *mainstream*, et qu'il ne relève non plus d'aucun de ceux que, par commodité, on regroupe dans le fourre-tout « rock d'avant-garde », ni non plus du « rock expérimental ». Ceci parce que les musiciens punk ne se sentent tout simplement *pas concernés* par tous ces matériaux divers et variés, par toute la richesse de ces infinies possibilités artistiques développées avec tant de zèle et d'ambition par beaucoup.

Qu'est-ce qui justifie cette sorte de pratique, celle qui peut pousser ainsi des musiciens à se confiner volontairement à l'utilisation de moyens restreints, en matériel comme en éléments musicaux, face à la pression d'une demande générale croissante, implicite ou explicite, qui pousse au contraire à recourir à toujours plus de techniques et d'artifices sophistiqués ? Ceux-

⁸³ Les New York Dolls furent fondés en 1971 à New York, puis leur premier album sortit en 1973. Cf. Will Hermes, *Love Goes To Buildings On Fire: Five Years In New York That Changed Music For Ever*, Viking edition, Londres, Penguin Books, 2014 [2011] ; Legs McNeil et Gillian McCain, *Please Kill Me: The Uncensored Oral History Of Punk*, Twentieth Anniversary Edition, New York, Grove Press, 2016 [1996].

ci sont en effet jugés à l'époque comme tout à fait nécessaires par l'opinion dominante si l'on veut pouvoir faire œuvre d'« originalité » dans la création. L'image s'était en effet imposée, dans le public comme dans les médias, de musiciens étant nécessairement sans cesse à l'affût, toujours plus avides de s'enquérir des dernières trouvailles ou améliorations en matière de technologie, et l'art était devenu aux yeux de tous étroitement dépendant de cet apport extrinsèque. Il le fallait pour être respectable, ou du moins commercialement efficient. Qu'est-ce qui pouvait bien encourager ceux-là, les faire tenir, dans cette ignorance crasse, cette négligence coupable, ce refus d'assumer son devoir de contemporain ? Comment était-il concevable que l'on s'enfermât stérilement de la sorte dans la répétition indéfinie de ce que l'on savait déjà faire depuis toujours, sans jamais dévier de la ligne tracée, sans jamais lever la tête d'un pouce pour ne pas risquer d'apercevoir quelque chose d'un peu différent, écartant ainsi de façon insensée, *a priori*, comme s'ils étaient de valeur forcément nulle et non avenue, tous ces merveilleux défis que les musiciens « normaux » se lançaient sans cesse à la tête ? Ne voulaient-ils donc pas réussir, parvenir artistiquement, de préférence gagner aussi beaucoup d'argent, ce qui était le vœu sain de toute personne sensée ?

La situation si singulière de pareille pratique musicale n'évoque-t-elle pas, ne résonne-t-elle pas comme un écho au nihilisme dont parle Nietzsche ? À ce nihilisme qui est la perte de toute croyance, qui est l'incapacité à croire, désormais, en tout « but », « unité », « vérité », ces « trois valeurs supérieures⁸⁴ » ? Pour le dire en bref, l'une des principales particularités de la théorie nietzschéenne du nihilisme consiste dans l'assignation de son impulsion originelle à l'aboutissement d'un long processus d'interprétation traditionnelle du monde, qui serait actif au sein de la civilisation occidentale depuis une double origine : le platonisme et le christianisme, le second ayant vulgarisé le premier⁸⁵ : « car le christianisme est du platonisme à l'usage du 'peuple'⁸⁶. » Il s'agit en fait, déclare Nietzsche, d'une interprétation « chrétienne-morale » du monde qui n'a pour seul but que de dévaloriser le monde réel au nom d'un « monde vrai », le « monde idéal » des « hallucinés de l'arrière-monde⁸⁷ ». La mort de Dieu, le fait que le Dieu chrétien ne soit plus crédible, est aussi la mort de la confiance en la raison, la mort de la croyance en la morale, ces deux dernières-là, déjà de santé précaire (car Dieu en était le

⁸⁴ « Que signifie le nihilisme ? *Que les valeurs suprêmes se dévalorisent.* », Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes : automne 1887-mars 1888*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976 ; voir aussi Woodward, *op. cit.*, p. 32-35.

⁸⁵ Woodward, *ibid.*, p. 31-32.

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal : Prélude d'une philosophie de l'avenir*, trad. Henri Albert, Paris, Conspiration, 2019, p. 11.

⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre qui est pour tous est qui n'est pour personne*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 42-44.

garant), ayant longtemps servi comme remplaçant du premier, depuis sa mort. Tout cela a conduit inmanquablement à l'effondrement de toute valeur, sens, but qui avaient soutenu depuis des siècles la vie des êtres humains d'Occident. D'où le règne du Nihilisme.

Le plus grave selon Nietzsche est alors la « disparition de tout but » ; le devenir n'a plus de but. Or le but, c'est une valeur supérieure. Le fait même d'avoir un but perdu, donc qui était « perdable », peut être à la racine de la possibilité du nihilisme. En effet, cette notion de « but », d'avoir un but, et son contenu, venaient de la religion et de la morale, c'est-à-dire du monde idéal, mais qui s'est avéré travestissement du monde réel. En même temps qu'avait été ainsi proposé un but illusoire était imposée son inaccessibilité : on ne pouvait jamais être à la hauteur de pareil but, sans grâce, mais elle était incertaine⁸⁸. Cependant, le paradoxe est que c'est ce but fictif, issu de ce monde idéal illusoire, qui réellement maintenait, animait, orientait le monde de la réalité. Il le dépréciait, mais en même temps l'inspirait. Avec sa disparition s'effondre donc toute raison de vivre. Gilles Deleuze écrit :

Le nihilisme signifiait tout à l'heure : dépréciation, négation de la vie au nom des valeurs supérieures. Et maintenant : négation de ces valeurs supérieures, remplacement par des valeurs humaines — trop humaines (la morale remplace la religion ; l'utilité, le progrès, l'histoire elle-même remplacent les valeurs divines)⁸⁹.

Le problème, en vérité, se trouve donc au fond dans l'« effondrabilité » de ce monde idéal qui structurait le monde réel. Cette fragilité a pour cause que ce monde idéal reposait en fait sur une croyance. Elle pouvait s'user et disparaître. Elle a disparu. Cette croyance n'est pourtant pas une opinion subjective personnelle, que l'on pourrait avoir ou ne pas avoir : collective, imposée, partagée, elle est un fait de civilisation, elle est ce qui fait vivre toute une civilisation. Elle repose sur l'Histoire et fait l'Histoire. À un certain moment, érosion spirituelle, produit de la critique, les deux se causant réciproquement, cette croyance en vient à pouvoir être soumise au doute, ce qui ne lui était jamais arrivé auparavant, sauf très marginalement. Le but a toujours été inaccessible, certes, mais c'est parce que c'était un fantasme, commence-t-on à penser. Dès lors, comment encore s'efforcer d'atteindre ce dont on a le sentiment que cela n'existe pas, et qui est donc incapable d'inspirer le moindre effort⁹⁰ ? « Le but manque » annonce Nietzsche, bien avant la plupart de ceux de son temps. On est face au Nihilisme. L'homme moderne « est

⁸⁸ « C'est donc la déception au sujet d'un prétendu *but du devenir* qui est la cause du nihilisme », Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, 2011, p. 16.

⁸⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965, p. 26.

⁹⁰ Cf. « Sans loi, point de liberté. Si le destin n'est pas orienté par une valeur supérieure, si le hasard est roi, voici la marche dans les ténèbres, l'affreuse liberté de l'aveugle. [...] Autrement dit, avec Nietzsche, la révolte débouche dans l'ascèse. Une logique plus profonde remplace alors le « si rien n'est vrai, tout est permis » de Karamazov par un « si rien n'est vrai, rien n'est permis », Camus, *op. cit.*, p. 98.

le nihiliste, terrorisé d'apprendre que le fardeau est vide⁹¹. » Le chameau, persuadé par la critique destructrice du lion des anciennes valeurs, ne peut plus porter ce fardeau, devenu trop lourd parce qu'il est vide, vain, absurde.⁹² Cependant, déclare Woodward après avoir résumé la doctrine nietzschéenne de ce nihilisme radical, « l'humanité ne peut pas simplement rejeter ce mode d'évaluation et en poser un autre » :

According to Nietzsche, modern humanity is so conditioned by thousands of years of belief in the "highest values" that it cannot simply throw off this mode of valuation and posit another. Moreover, the feeling of disappointment that arises with the realization that we have been mistaken all along about the existence of transcendent values may lead to a rejection of belief in any possible value (we have been wrong once, we could be wrong again...)⁹³.

Ici le philosophe australien, consciemment ou non, fait bien percevoir toute l'ambiguïté dans une distinction nietzschéenne, celle entre « nihilisme passif » et « nihilisme actif », même s'il dira par la suite, paradoxalement, que cette différence est « drastique⁹⁴ ». Ces deux aspects du nihilisme radical sont posés par Nietzsche de cette façon :

Il [le nihilisme] est EQUIVOQUE :

A. Le nihilisme en tant que signe de la puissance accrue de l'esprit : en tant que le NIHILISME ACTIF. Il peut être un signe de force : la force de l'esprit a pu s'accroître de telle sorte que les buts fixés jusqu'alors ("convictions", articles de foi) ne sont plus à sa mesure [...] Il atteint son MAXIMUM de force relative en tant que force violente de la DESTRUCTION : en tant que nihilisme actif. Son contraire serait le nihilisme épuisé qui cesse d'attaquer : sa forme la plus célèbre, le bouddhisme : en tant que nihilisme passif. [...]

B. Nihilisme en tant que déclin et régression de la puissance de l'esprit : le NIHILISME PASSIF : en tant qu'un signe de faiblesse : la force de l'esprit peut être fatiguée, épuisée en sorte que les buts et les valeurs jusqu'alors prévalentes sont désormais inappropriées, inadéquates et ne trouvent plus de croyance — Le nihilisme comme déclin et régression de la puissance de l'esprit : le nihilisme passif⁹⁵.

Ces deux sens, ces deux directions que peut prendre le nihilisme, active et passive, sont deux façons de faire face à la perte de crédibilité des valeurs qui se produit à l'époque moderne. Il y a un nihilisme qui se soumet passivement à cette perte, en la regrettant mais en jouissant de la sombre délectation d'un naufrage crépusculaire, et il y a le nihilisme qui décide d'accélérer

⁹¹ Biaggi, *op. cit.*, p. 147.

⁹² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre qui est pour tous est qui n'est pour personne*, trad. par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 37-38.

⁹³ Woodward, *op. cit.*, p. 38. « Selon Nietzsche, l'humanité moderne est tellement conditionnée par des milliers d'années de croyance dans les « valeurs les plus élevées » qu'elle ne peut pas simplement rejeter ce mode d'évaluation et en poser un autre. De plus, le sentiment de déception qui naît de la prise de conscience de ce que nous nous sommes toujours trompés sur l'existence de valeurs transcendantes peut conduire à un rejet de la croyance en toute valeur possible (nous nous sommes trompés une fois, nous pourrions nous tromper encore...). »

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes : automne 1887-mars 1888*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

le processus d'en hâter activement la fin. Tous deux reconnaissent la dévalorisation universelle, la désorientation universelle, l'absurdité universelle qui s'est installée. Le nihilisme passif est la résignation de la victime, qui reste fidèlement au côté de ces valeurs désormais indéfendables en train de sombrer, pour sombrer avec elles. Le nihilisme actif est la fureur du bourreau, qui enfonce encore plus ces valeurs-sans-valeur dans les flots, pour qu'elles coulent plus vite⁹⁶. Mais, peut-on se demander, ce nihilisme actif, est-il encore capable de créer « après », ou bien seulement de détruire ? (Rappelons-nous le *dilemme* de Bazarov chez Tourguéniev, plus haut.) Évidemment non, en soi il ne veut ni ne peut créer. Il n'est le « signe » que d'une intensification de puissance spirituelle, c'est le lion qui est opposé par Nietzsche, dans son *Zarathoustra*, au chameau périssant avec son fardeau de vieille, tables, de valeurs dévalorisées, auquel il reste intérieurement attaché⁹⁷. Le lion détruit activement ce qui mérite de disparaître pour en accélérer la chute, c'est une négation en acte, comme destruction. Il n'en reste pas à une négation comme jugement seulement intellectuel. Il condamne et exécute, en détruisant :

Le nihilisme n'est pas seulement une propension à considérer le « en vain ! » ni seulement la croyance que tout vaut d'être ruiné : on y met la main, *on ruine*... C'est, si l'on veut, *illogique* : mais le nihiliste ne croit pas à l'obligation d'être logique... C'est l'état d'esprits et de volontés fermes : et pour lesquels il est impossible d'en rester à la négation « du jugement » : — le *non de l'acte* procède de leur nature. L'anéantissement par le jugement est secondé par l'anéantissement par la main⁹⁸.

Croire que « tout mérite de périr », et le faire périr pour le prouver, certes ne prouve rien. D'ailleurs, est-ce bien nécessaire de détruire ce qui de toute façon tombe en ruines ? Une destruction de ruines, c'est illogique. Mais un surcroît d'énergie, de puissance spirituelle, y pousse, selon Nietzsche, et celle-ci se moque de la logique. Il lui faut agir. Nier activement, car le constat, et même le jugement, ne suffisent pas. Il faut condamner à mort et exécuter la peine : détruire. Substituer au « c'est ainsi ! » mélancolique et impuissant, passif, un « meurs, parce que je le veux ! » qui accompagne activement l'inévitable. À la résignation substituer l'action. Citons encore Deleuze, qui raconte l'évolution de cette pensée de Nietzsche selon son interprétation :

Plutôt un néant de volonté qu'une volonté de néant ! Mais, à la faveur de cette rupture, la volonté de néant à son tour se retourne contre les forces réactives, devient la volonté de nier la vie réactive elle-même, et inspire à l'homme l'envie de se détruire activement⁹⁹.

⁹⁶ Woodward, *op. cit.*, p. 38-39.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes : automne 1887-mars 1888*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 253. Traduction modifiée par nous. Cf. Nietzsche, *The Will To Power*, p. 18.

⁹⁹ Deleuze, *op. cit.*, p. 27.

Le Non de Zarathoustra s'oppose au Non du nihilisme, comme l'agressivité s'oppose au Non du nihilisme, comme l'agressivité s'oppose au ressentiment. La transmutation signifie ce renversement des rapports affirmation-négation. Mais on voit que la transmutation n'est possible qu'à l'issue du nihilisme¹⁰⁰.

Le nihilisme passif est nié par le nihilisme actif. Ce qui était vie végétative du nihilisme passif est devenu vie active et intense du nihilisme actif. Mais celui-ci risquerait aussi bien de se détruire en tournant cette agressivité réveillée contre lui-même. C'est alors, commente Deleuze, qu'il y a *transmutation*. L'affirmation était auparavant, dans le nihilisme passif, bien sûr, mais aussi dans le nihilisme actif, subordonnée à la négation, instrumentalisée par elle. La transmutation qui s'opère maintenant est transmutation de cette négation en *affirmation* : l'affirmation prend le pouvoir, la puissance. On passe de l'acquiescement à l'affirmation. Un vrai « Oui » remplace un faux « Oui ». Ce n'est plus le oui que l'on peine à dire en continuant de porter et de supporter en chameau des valeurs mourantes vampires que l'on tente de réanimer de son sang, c'est un oui sauvage, né dans un rugissement léonin de négation mais qui se termine en rugissement d'affirmation. Le lourd fardeau des vestiges des valeurs supérieures (de la morale, de l'utilité, du progrès, de l'Histoire, etc.), qui ne recueillaient plus qu'une caricature d'assentiment et d'affirmation, a été jeté à bas par le chameau (ou l'âne dans d'autres textes), devenu lion. C'est une négation active succédant à une pseudo-affirmation devenue négation passive. De cette négation active pourra naître une véritable affirmation, la volonté de puissance elle-même¹⁰¹. Quelle que soit l'interprétation que l'on fasse des figures du nihilisme chez Nietzsche, s'il est surmontable ce ne sera qu'après être devenu nihilisme actif dans la négation absolue, en acte et non plus seulement en pensée. C'est seulement alors qu'on pourra parler de la possibilité de création, surmontant enfin le nihilisme : « le Oui de Zarathoustra, dit le philosophe français, s'oppose au Oui de l'Âne, comme créer s'oppose à porter¹⁰². »

2. L'anéantissement, la guitare à la main

Revenons maintenant à la thèse en question, de Savage : comment expliquer la coopération des deux états d'esprit, « le rejet négatif ou cynique de la croyance » et « le courage positif de vivre sans elle », qu'il constate dans la culture punk des années 1970 ? Les arguments de Marcus, inspirés pour une bonne part, sans aucun doute, de ceux de Nietzsche, que l'on vient de rappeler,

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

semblent nous permettre de comprendre l'articulation, en fait très logique, entre les deux attitudes. Leur éloignement n'est qu'apparent.

De prime abord, il faut noter que « vivre sans elle [la croyance] » ne veut pas seulement dire qu'ont disparu les croyances, autrefois si nécessaires à la vie, mais aussi qu'a pris place quelque chose sur ce terrain laissé vide. Avant et après l'énoncé de cette thèse par Savage se situe en effet l'évocation de différents épisodes de l'histoire des punks dans le texte, qui illustrent cette succession. Il s'agit bien d'une négation ultime et définitive, d'un anéantissement de ce qui était, d'une *table rase* du passé. Dans ce « vivre sans elle », on reconnaît bien le nihilisme actif, dont parlait Nietzsche, pas seulement le passif. Selon Nietzsche en effet, quand les acteurs sont des « esprits et volontés forts », ils ne se contentent pas de penser et de juger dans le « Non du jugement » — qui équivaut au « rejet négatif ou cynique de la croyance » de Savage — mais passent à l'action, accèdent au « Non de l'acte ». Cela s'explique par la nature même de ce qui est en question. Il n'y a donc en fait de distance qu'apparente. Il reste à souligner ce mot « courage » dans l'expression « courage positif de vivre sans [la croyance] » qu'emploie Savage. Selon un dictionnaire, on a besoin de « courage » « devant un travail plus ou moins pénible¹⁰³ ». Cela est autre chose qu'une « impulsion naturelle », et bien plus *valorisé* ! Mais cela sous-entend que cette nouvelle façon de vivre, après la négation en acte, ne va pas de soi, qu'il se pourrait qu'il risque d'y avoir des « rechutes », en succombant à la tentation, par habitude, par facilité, par pente naturelle, de croire à nouveau, ou par peur face au manque du soutien des croyances... C'est bien pour lutter contre cela qu'il faudrait du « courage ». À moins que Savage ne cède à une peinture sentimentale et trop flatteuse de la chose, qui surestime le danger.

Il serait évidemment peu judicieux de considérer comme applicable à la lettre au processus de la création musicale ce que dit Nietzsche dans la citation ci-dessus (« L'anéantissement par le jugement est secondé par l'anéantissement par la main »). Cependant, si l'on peut parler de « création nihiliste », c'est-à-dire, d'une possibilité de créer quelque chose qui serait issue de l'état d'esprit même de cette négation totale des valeurs, des buts et des sens, ce qu'il y aurait alors à considérer serait la nature de ce lien très singulier entre le jugement et l'acte négateurs, s'agissant du déroulement temporel de la vie humaine, puisque Nietzsche parle effectivement d'« anéantissement par la main » secondant « l'anéantissement par le jugement ». Qu'est-ce que cela peut signifier, concrètement ?

¹⁰³ <https://www.cnrtl.fr/definition/courage>.

Voyons-le en situant cela dans cette pratique concrète qu'est la pratique musicale. Il s'agit bien là du déroulement de toute une série d'actions ayant en vue la fabrication d'une œuvre au moyen de l'usage de divers instruments. Cette dimension d'instrumentalité, d'instrumentation, y joue d'ailleurs un rôle tout à fait essentiel, consubstantiel, sans lequel elle ne pourrait quasiment pas avoir lieu, sinon sous une forme très rudimentaire. Les possibilités de l'instrument inspirent le processus, l'orientent, le stimulent à chaque pas. C'est bien ici qu'il faut prendre au sens littéral la description que fait Nietzsche de la négation complète, active : encore, « l'anéantissement par le jugement est secondé par l'anéantissement par la main ».

Prenons le cas de la guitare, évidemment l'un des instruments les plus employés, car le plus expressif à part la voix, dans le cas de cette musique. On peut concevoir qu'en s'appuyant sur les nombreuses anecdotes à notre disposition concernant l'histoire des guitaristes du rock¹⁰⁴, même si l'on fait la part des distorsions et exagérations inévitables (ou parfois des atténuations) qu'on trouve dans ce genre de témoignages, une réponse puisse être apportée à la question suivante : jusqu'où peut-on réduire, contracter, le délai qui sépare ces étapes différentes, à savoir : le passage d'une indifférence envers jouer de la guitare (voire envers la musique elle-même) à un intérêt ; puis la décision d'en jouer, et donc de se procurer une guitare « acceptable » ; puis ensuite le sérieux d'une pratique régulière ; la volonté et l'épreuve de se produire en public sur la scène d'un club, en allant même, éventuellement, jusqu'à composer les morceaux qu'on y jouera ; et enfin, couronnement possible, aller jusqu'à s'enregistrer pour diffuser sa musique ? Et une autre question que nous nous posons ici, et qui y est liée, est celle de savoir jusqu'à quel point l'ensemble de tout ce processus de création peut, très concrètement, être influencé, voire même déterminé, par uniquement ce seul stade — initial mais décisif : la capacité à jouer de façon « acceptable », une succession ou une répétition de quelques accords appris peu de temps auparavant ? Or le type de musique où l'on trouvera les cas les plus radicaux pour répondre à ces deux questions, c'est-à-dire les cas où le stade de l'« ignorance » ou de l'« indifférence » sera suivi le plus rapidement par celui de l'« exécution », les cas où ce niveau « acceptable » de compétence initiale de jeu est le plus directement lié au résultat final de jouer ensemble, autrement dit les cas où ce stade initial de la maîtrise d'accords détermine la nature du processus de la création musicale, ces cas-là se trouvent indiscutablement dans le punk rock. Car la distance temporelle entre un « jugement » de négation et une « action » y est

¹⁰⁴ Parmi de nombreux exemples, on se réfère à Greg Ginn (Black Flag) au Chapitre IV, à Steve Jones (Sex Pistols) au Chapitre IX. Cf. Daniel Sinker, éd., *We Owe You Nothing: Punk Planet: the collected interviews*, édition du Kindle, Chicago, Akashic Books, 2008 ; Steve Jones, *Lonely Boy: Tales From A Sex Pistols*, Londres, William Heinemann, 2016.

si contractée, qu'est fournie là *la condition la plus appropriée pour que le jugement intellectuel et l'action soient inclus dans le cadre restreint de la négation.*

En ce qui concerne le concept, presque mythique, des « trois accords » (“Take three chords, then form a band¹⁰⁵”), disons que le nombre de ces accords ne compte lui-même, bien sûr, pas nécessairement. Qu'ils soient quatre ou cinq, ou même qu'ils ne soient que deux, ce slogan, “Take three chords”, expression d'une certaine attitude, signifie surtout qu'il importe de se concentrer sur du matériau ou du matériel qui soient utilisables sur-le-champ, sans avoir d'emblée la prétention d'y ajouter autre chose, d'autres idées, techniques et outils, ni *a fortiori* de chercher à les développer. Il s'agit de mettre en œuvre la pratique régulière manuelle de cet ensemble de matériaux très restreint, à la « main » aussi bien à la lettre qu'au sens figuré, avec sa guitare. La priorité est donc absolument mise sur des gestes répétitifs, simplement physiques, qui doivent devenir instinctifs pour son propre corps. Fondés sur ces gestes physiques instinctifs, les riffs de guitare constituent le point de départ comme motif, partout dans un morceau, en même temps qu'ils servent de force centripète, qui tient sur la ligne « tracée » tous les autres éléments qui pourraient tendre à s'en éloigner par force centrifuge.

3. The Edge (U2), “Punk Rock nihilism”

Il convient ici de parler d'un certain riff de guitare. Devenu fameux, il s'avèrerait par là déjà significatif en lui-même, mais il le devient encore plus qu'il a été lié au mot « nihilisme » par le guitariste lui-même qui le jouait, et significatif eu égard aussi au contexte particulier dans lequel ce guitariste a créé cet élément musical avec son groupe. Il est, en effet, généralement parlant, difficile d'espérer qu'un musicien punk fasse spontanément référence à cette notion de nihilisme pour décrire sa musique, dans la mesure où cette notion, comme nous l'avons vu, est généralement connotée moralement très négativement, comme étant synonyme de destruction insensée, d'attitude résolue à ne rien faire qui soit positif, constructif, productif. Mais, lorsque l'on se trouve au contraire, comme ce guitariste l'est, dans une position admirée par beaucoup, et précisément parce qu'on est situé aux antipodes du punk, pris comme repoussoir, lorsque l'on fait partie de l'un des groupes les plus fameux du post-punk, c'est-à-dire de quelque chose de « positif », de « créatif », d'une part, et que ce groupe est d'autre part connu du public plus

¹⁰⁵ “*This is a chord* [en désignant une doigté de l'accord de La majeur sur le manche de la guitare]”, “*This is another* [celui de mi majeur]”, “*This is a third* [celui de sol majeur]” et dernièrement “*Now form a band*”, *Sideburns* en décembre 1976, cité in Savage, *op. cit.*, p. 280-281. Cf. Dirk Budde, *Take three chords... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*, Schriften zur Populärmusikforschung, Hambourg, Coda, 1997, p. 77.

que les autres pour ses idées « optimistes », alors la situation change du tout au tout, et le discours qu'on tient ne prend plus ces risques, mais on devient d'autant plus intrigant. Les débuts de U2 furent ceux-ci, rappelle James Henke :

Like many bands of that era, they were inspired by the punk movement, and by the belief that you did not have to be a virtuoso musician to form a rock band. But unlike many of the punk bands, U2 were not nihilists; they didn't want to destroy the world. They were optimistic, they were honest, and they were passionate about rock and roll¹⁰⁶.

David Frické écrit, de son côté :

Two of U2's first three albums are undeniable classics: 1980's precociously magnificent *Boy* for its proudly spiritual optimism in the thick of post-punk nihilism and for The Edge's reveille-treble guitar¹⁰⁷.

Comme il est suggéré dans ces deux commentaires, parmi tant d'autres, l'un par un ancien éditeur du magazine *Rolling Stone* qui est aussi conservateur du Rock And Roll Hall Of Fame, et qui est également connu pour avoir d'emblée reconnu le potentiel du groupe irlandais dès ses débuts, l'autre issu d'une critique rétrospective faite dans ce même fameux magazine sur l'un de ses premiers albums, il est reconnu que U2 s'est détaché dès ses débuts parmi les groupes rattachés aux punks des années 1970, par son image positive, voire même optimiste. Groupe formé cette même année où sortait le premier single des Sex Pistols, *Anarchy In The UK* (1976), les quatre membres de U2, bien qu'ils ne se soient à vrai dire jamais identifiés comme des punks au sens strict du terme, ont effectivement reconnu avoir pratiqué des chansons punks durant leur première période, et ils ont aussi déclaré avoir été inspirés considérablement par les pratiques particulières des groupes punk avant de pouvoir se mettre à composer leurs propres chansons. C'est ainsi affirmé, par exemple, dans cette interview du guitariste, The Edge, et du bassiste, Adam Clayton, du groupe U2 :

[The Edge:] We learnt some Ramones songs, those would have been the first punk numbers we played. I think 'Glad To See You Go [une chanson des Ramones]' was the first.

[Adam:] Punk was simple songs played very fast. People called it rhythm and blues but just speeded up, which some of it was. There was The Radiators From Space, which was an Irish punk band, and The Boomtown Rats, so suddenly it was coming closer to home, there was some way we could aspire to playing gigs and getting record deals. We started

¹⁰⁶ James Henke, « Here Comes the Next Big Thing », U2.com, 17 février 2003. « Comme beaucoup de groupes de cette époque, ils étaient inspirés par le mouvement punk et par cette croyance que vous n'aviez pas à être un musicien virtuose pour former un groupe de rock. Mais, contrairement à beaucoup de groupes punks, U2 n'était pas nihiliste, ils ne voulaient pas détruire le monde. Ils étaient optimistes, ils étaient honnêtes, et ils se passionnaient pour le rock and roll. »

<https://www.u2.com/news/title/%C2%91here comes the %C2%91next big thing%C2%92 517/>.

¹⁰⁷ David Fricke, « October (retrospective album review) », *Rolling Stone*, 7 août 2008. « Deux des trois premiers albums de U2 sont d'indéniables classiques : le précocement magnifique *Boy* de 1980, pour son optimisme fièrement spirituel au cœur de l'épais nihilisme post-punk, et pour la guitare à aigu de réveil matin de The Edge. » <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/october-2-249467/>.

to add some punk material, some Ramones numbers, a couple of Sex Pistols, possibly something by Wire, a couple of Stranglers numbers¹⁰⁸.

Le bassiste dit après:

[Adam:] I suppose if punk hadn't happened we would have had to have got better at cover versions but punk happened and we were able to get the very essence of three-chord songs and make something of them, and then that very quickly shifted to us being able to write our own tunes. Not terribly good tune at the time, but certainly energetic and experimental. [...] In keeping with the punk ethic of non-musicianship, our early songwriting was characterized by a lack of virtuosity. So we would always try and bolt on an unexpected bit, some sort of change that would in some way get us over the fact that we weren't doing it very skillfully¹⁰⁹.

En fait, c'est au guitariste de U2, The Edge, né Dave Evans, que nous devons le titre de ce chapitre, "*Punk Rock Nihilism*".

Le documentaire de Davis Guggenheim, *It Might Get Loud* (2008), montre une scène intéressante, mais qui est aussi assez embarrassante, tant pour les admirateurs que pour les détracteurs de U2. Elle nous fait également reconsidérer la particularité de l'approche musicale du punk rock dans un contexte historique¹¹⁰. Trois guitaristes emblématiques ont été choisis pour le film, Jimmy Page (Led Zeppelin), The Edge (U2) et Jack White (The White Stripes), qui viennent de trois générations différentes, pour ainsi dire, celle d'avant le punk, celle du punk et celle d'après le punk¹¹¹.

Nul doute que ces trois musiciens ont un style, une inspiration et une histoire bien à eux. Le film permet en effet à chacun de raconter, de montrer et de nous faire écouter ce qu'il a vécu, et joué, au cours de sa carrière. De plus, le film tente de montrer comment et jusqu'à quel point leurs différents styles peuvent se mêler, ou « s'harmoniser », pour ainsi dire, sur le plan musical, en leur donnant l'occasion de jouer, ensemble, un riff de guitare de chacun d'eux, dans une

¹⁰⁸ U2 et Neil McCormick, *U2 By U2*, Londres, HarperCollins, 2006, p. 37. « Nous avons appris quelques chansons des Ramones, celles qui ont été les premiers titres punks que nous avons joués. Je crois que *Glad To See You Go* fut la première. » ; « Le punk, c'était des chansons simples jouées très vite. Les gens appelaient ça rythme and blues mais juste accéléré, ce qui était en partie le cas. Il y avait The Radiators From Space, qui était un groupe punk irlandais, et The Boomtown Rats, alors tout à coup ça se rapprochait de chez nous, il y avait un moyen d'ambitionner de jouer à des concerts et d'obtenir des contrats de disques. Nous avons commencé à ajouter du matériel punk, des numéros de Ramones, quelques Sex Pistols, peut-être quelque chose de Wire, quelques numéros des Stranglers. » ; « Je suppose que si le punk n'avait pas eu lieu, nous aurions dû nous améliorer dans les reprises, mais le punk est arrivé et nous avons pu saisir l'essence même des chansons à trois accords et en faire quelque chose, et puis ça nous a très vite changé être capable d'écrire nos propres morceaux. Pas de très bons morceaux à l'époque, mais certainement énergiques et expérimentaux. [...] Fidèle à l'éthique punk de non-*musicianship*, notre première *songwriting* était caractérisée par un manque de virtuosité. Donc, nous essayions toujours de mettre en place un élément inattendu, une sorte de changement qui nous ferait en quelque sorte surmonter le fait que nous ne le faisons pas très habilement. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁰ Davis Guggenheim, *It Might Get Loud*, Sony Pictures Classics, 2008. <https://youtu.be/OELpJqa4PaY>.

¹¹¹ Il semble bien que l'on ait pris en compte leur origine nationale et leurs écarts d'âge, c'est-à-dire un Anglais, un Irlandais et un Américain, nés respectivement en 1944, 1961 et 1975. The Edge se positionne entre les deux autres figures.

ambiance plus ou moins improvisée, chacun son tour. C'est donc le tour de The Edge d'être présenté : avec lui, les troubles politiques en Irlande et l'émergence du punk rock dans les années 70. Les trois guitaristes se préparent à jouer, et « apprendre » ensemble, le style de jeu de la guitare du premier single de U2, *I Will Follow* (1980) : rien d'autre que l'alternance sans fin des seuls deux accords, *mi* et *la* (*do* à la basse), par la guitare, dont le son particulier, voire emblématique, repose plutôt sur l'usage constant de la corde ouverte.

À ce stade, on se rend compte que Jimmy Page et Jack White, eux, ont pas mal de choses en commun en matière d'influence musicale, à savoir celle du blues, y compris une culture musicale basée pour l'essentiel sur l'improvisation, ce qui ne se retrouve pas dans le monde de The Edge. Si l'on y compare ce qui caractérise les guitares de Page et de White d'une manière générale, qu'on pourrait qualifier d'habiles, de flexibles, d'improvisées, et même de virtuoses, qui semblent apparemment prêtes à faire du "jam" avec n'importe qui à n'importe quel moment, celle de The Edge semble bien plus simple et restreinte. La guitare du guitariste irlandais semble n'avoir de sens ou de valeur que lorsqu'elle se situe au sein de son groupe, dans une chanson à lui. Le film finit par révéler, intentionnellement ou non, cette « rupture » entre le punk rock et une plus longue tradition, celle du rock en général.

Bono, né Paul Hewson, le chanteur de U2, raconte un épisode similaire, où il se retrouve dans une jam session de blues inattendu avec Keith Richard et Mick Jagger, le guitariste et le chanteur des Rolling Stones, « une situation étrange » où il dit s'être rendu compte que son groupe, qui provient de la génération punk, n'avait aucun rapport avec la tradition du rock liée notamment au blues, au gospel ou à la country. Ce qui fait qu'aucun membre de U2 n'était habitué à cette chose « indispensable », voire « naturelle » — improviser ensemble sur la matrice de la chanson de quelqu'un d'autre :

At one point Keith started playing the piano and Mick was singing country songs. They seemed to warm to each other as well as to me. I saw this rich back catalogue of other people's music they were familiar with. Then they asked me to sing a song. I said, 'I don't know anyone else's songs.' They laughed and asked, what do you mean? I said: 'I don't know anyone else's songs *at all*.' [...] They said, 'You must know something!' I asked them, 'Do you know The Ramones' "Glad to See You Go"?' It really wasn't going to work out. That is when I realized that U2 had no tradition, we were from outer space. There were no roots to our music, no blues, no gospel, no country—we were post-punk. Our starting points were the *NME*, Joy Division, Kraftwerk, Penetration and the Buzzcocks. It was a strange situation. Keith said, 'You don't know the blues' I says, 'Not only do I not know the blues, I object to it.' He was taken aback. 'What do you mean?' I told him, 'Anyone who ever played the blues, where I came from, it was just twelve-bar laziness and it meant they were fresh out of original ideas'¹¹².

¹¹² U2 et McCormick, *op. cit.*, p. 196. « À un moment donné, Keith a commencé à jouer du piano et Mick chantait des chansons country. Ils semblaient se réchauffer l'un à l'autre ainsi qu'à moi. J'ai vu ce riche catalogue de la

À la fin de cette jam session « embarrassante », embarras surtout dû à la simplicité extrême, à l'indigence, de son riff, The Edge lance trois mots pour tenter de briser l'embarras, pour ne pas dire s'excuser, mots que personne ne semble vraiment comprendre : "punk rock nihilism". Il ne dit ni "punk nihilism", ni simplement « punk rock ». Ces trois mots semblent en effet prudemment organisés pour suggérer qu'il y a une approche proprement « nihiliste » dans la création d'une chanson : vouloir délibérément aller de l'avant avec pareil jeu, cette composition simplissime, malgré, ou peut-être grâce à, l'impression d'absurdité que provoque cette simplicité excessive ; face à son propre désir éventuel de se libérer de cette forme plus que simple, refouler, par défiance des dommages que pourrait causer tout ce à quoi on s'est opposé, tout ce que l'on a nié : ne pas trahir la cause. La création nihiliste est en ce sens toujours le résultat spontané d'une doctrine « pure et dure », « absolue » : ce n'est pas le résultat de quelque chose que les musiciens auraient froidement conçu au préalable, avant d'en faire un son physique — en général lorsqu'ils travaillent avec les notes —, mais il s'agit plutôt seulement de prendre, ou d'accepter — ou non — le résultat, à savoir le son qui vous revient, modifié à travers un ou plusieurs éléments du matériel — micro, pédale d'effet, amplification, écho, etc. — après qu'il a été joué spontanément, sous une forme qui était donc encore incomplète sans ce traitement. Rappelons-nous que tous les riffs emblématiques, et même « magnifiques », de The Edge, notamment dans *Where The Streets Have No Name*, *With Or Without You*, *Bad*, *Pride*, pour ne citer qu'eux, ont été obtenus « au bout de l'attente » du son, du son que la pédale d'effet, notamment celle d'écho, « rend » au guitariste à chaque moment¹¹³. Cette interaction strictement « égale » de co-production du son entre le guitariste et le matériel, qui caractérise le style guitaristique de The Edge, mais qui est reconnue et pratiquée de plus en plus par d'autres guitaristes¹¹⁴, est donc conditionnée par une sorte de fidélité, d'« obstination ». Par ailleurs, le

musique d'autres personnes avec lesquelles ils étaient familiers. Puis ils m'ont demandé de chanter une chanson. J'ai dit : « Je ne connais les chansons de personne d'autre. » Ils ont ri et ont demandé, que veux-tu dire ? J'ai dit : « Je ne connais pas du tout de chansons de quelqu'un d'autre. » [...] Ils ont dit : « tu connais sûrement quelque chose ! » Je leur ai demandé : « Connaissez-vous *Glad to See You Go* des Ramones ? » Cela n'allait certes pas marcher. C'est là que j'ai réalisé que U2 n'avait pas de tradition, nous venions de l'espace extérieur. Il n'y avait pas de racines à notre musique, pas de blues, pas de gospel, pas de country – nous étions post-punk. Nos points de départ étaient le NME, Joy Division, Kraftwerk, Penetration et les Buzzcocks. C'était une situation étrange. Keith a dit : « tu ne connais pas le blues », j'ai dit : « Non seulement je ne connais pas le blues, mais je le conteste. » Il a été pris de court. « Qu'est-ce que tu veux dire ? » Je lui ai dit : « Tous ceux qui ont déjà joué du blues, là d'où je viens, c'était juste de la paresse à douze mesures et cela signifiait qu'ils étaient à court d'idées originales. »

¹¹³ Cf. Philip King King et Nuala O'Connor, *U2: Joshua Tree (Classic Albums)*, FilmRise, 1999 ; Guggenheim, *op. cit.*

¹¹⁴ Cf. Tim Pierce, "Tim Pierce Guitar, *The Edge | Steal from the Best | Make it your own | U2 | Rhett Shull | Tim Pierce | Guitar Lesson*", YouTube, mai 2019. https://youtu.be/2_gqOhBY5PA. Dans cette vidéo produite par Tim Pierce, ce célèbre guitariste de session discute avec son camarade, Rhett Shull, guitariste aussi expérimenté, en remarquant correctement le caractère du style de The Edge : "[Shull] [...] the tone becomes part of the part ([Pierce] Yeah, absolutely) So you have to adjust what you're playing and the way you're playing it to let the effect do its

fait que U2 soit resté attaché pendant plus de quarante ans à la forme de chanson la plus conventionnelle, c'est-à-dire à la répétition couplet-refrain suivie par un pont ou un intermède, avant le retour du couplet-refrain (ou l'un des deux), malgré les nombreuses variantes de cette forme au niveau « micro », comme le fait remarquer Chris Endrinal¹¹⁵, ce fait ne reflète-t-il pas également cette « obstination » ?

Au fil des années 1970, la variété des expérimentations tentées par les groupes dits progressifs et par les *singer-songwriters* était considérée par certains comme n'ayant plus le moindre sens qui ait un vrai rapport avec eux. L'« ambition » de ces musiciens, celle de trouver quelque chose de « nouveau¹¹⁶ », ou bien celle de partir ou même guider l'auditeur dans un « trip¹¹⁷ » (voyage), semblait devenue pur « non-sens » aux yeux de certains. Dans pareil contexte, avant même d'essayer de faire quoi que ce soit, le fait même de vouloir limiter au minimum la modification de la forme qui avait été conventionnelle, qui était déjà là, de la chanson « classique », n'était-ce pas en soi révélateur ? N'était-ce pas déjà l'expression du

job. [Pierce] The effect and the sound create the part, like you play a certain way based on the way the thing is set up. [Shull] Yeah, letting the effect inform your part so when it comes to actually coming up with a part like that, the way I do it is find a sound that I like [...].” : « Le ton devient partie intégrante de la partie ([Pierce] Ouais, absolument) Vous devez donc ajuster ce que vous jouez et la façon dont vous le jouez pour laisser l'effet faire son travail. [Pierce] L'effet et le son créent la partie, comme si vous jouiez d'une certaine manière en fonction de la façon dont la chose est configurée. [Shull] Ouais, laisser l'effet informer votre part donc quand il s'agit de créer une part comme ça, la façon dont je le fais est de trouver un son que j'aime. »

¹¹⁵ Chris Endrinal, *Form and Style in the Music of U2*, thèse de doctorat, Florida State University, 2008.

¹¹⁶ « Les choses prennent pourtant un autre tour si l'on reconnaît, comme il se doit, que le post-moderne se caractérise non seulement comme nouveauté par rapport au moderne, mais plus radicalement comme dissolution de la catégorie de nouveau, comme expérience d'une « fin de l'histoire », et non plus comme la présentation d'un autre stade, plus progressif ou plus régressif peu importe, de cette même histoire. », Vattimo, *op. cit.* p. 10.

¹¹⁷ Nous devons cette expression « trip », qui reflète certainement la culture de la drogue des années 60, à John Covach et Andrew Flory : “The focus of bands in the years after *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* was increasingly fixed on creating albums that provided a musically provocative listening experience — in short, an album was a “trip.””, John Covach et Andrew Flory, *What's That Sound ? : An Introduction to Rock and Its History*, 3e édition, New York/Londres, W.W. Norton And Company, 2012, p. 295. « L'objectif des groupes dans les années qui ont suivi *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* se fixait de plus en plus sur celui de créer des albums offrant une expérience d'écoute musicalement provocatrice — en bref, un album était un « voyage ». » ; “New wave's relationship to past rock music styles is the key to understanding how it differentiated itself from mainstream rock. Rock music from psychedelia through late 1970s mainstream rock was founded on the hippie aesthetic: the idea that rock music should take the listener on a kind of trip and use all the possibilities of technology—in terms of both equipment and instrumental and compositional skill—to do so. Rock should deal with important issues, not teen love, and should reflect on man's place in the universe. New wave musicians moved away from these governing principles. They scaled back the musical complexities and shortened the tunes, returned to topics of teenage romance, and no longer paraded their musical prowess.”, *ibid.*, p. 395-396. « La relation de la nouvelle vague avec les styles de musique rock du passé est la clé pour comprendre comment elle s'est différenciée du rock dominant. La musique rock, du psychédélisme au rock dominant de la fin des années 1970, était fondée sur l'esthétique hippie : l'idée que la musique rock devrait emmener l'auditeur dans une sorte de voyage et utiliser toutes les possibilités de la technologie — en termes d'équipement et de compétences instrumentales et compositionnelles — pour le faire. Le rock devait traiter de questions importantes, pas de l'amour d'adolescents, et il devait réfléchir à la place de l'homme dans l'univers. Les musiciens de la New Wave se sont éloignés de ces principes directeurs. Ils ont réduit les complexités musicales et raccourci les airs, ils sont revenus aux sujets des romances adolescentes, et ils n'ont plus fait défiler leurs prouesses musicales. »

nihilisme existentiel contemporain ? Il s'agirait alors d'une forme de négation « active » plutôt que d'un « fondamentalisme » ou d'une simple paresse...

En ce sens, les modifications possibles semblent être opérées de manière « négative », par soustraction. Il s'agit ainsi notamment de réduire ou de comprimer, voire de supprimer, les sections intermédiaires dans cette forme conventionnelle de la chanson, éléments qui étaient précisément considérés comme indispensables pour bâtir une chanson, introduction (*intro*), conclusion (*outro*), solo de guitare, pont (*bridge*), etc. Et c'est là qu'on se trouve nez à nez à certains moments, assez fréquents, avec quelque chose qui va exactement à l'encontre de l'attente conventionnelle de l'auditeur.

Cette « négativité » dans la forme des chansons du punk rock (voir en particulier le cas des Ramones, au **Chapitre VIII**) va devenir un élément majeur dans le punk hardcore. Approche importante que Keith Morris, membre de Black Flag et des Circle Jerks, ont cependant tendance à décrire de façon auto-dérisoire : “The short fast songs... Trim all the fat. Later do the intro, later do the outro. Cut the bridge in half and get on with it¹¹⁸.” Parmi les conséquences de cette approche, on dégage un certain sentiment de précipitation, d'urgence : en finir.

D'autre part, au fur et à mesure que la musique est jouée plus rapidement, et qu'elle prend ainsi, d'une autre façon, une forme plus compliquée à jouer, il va être demandé aux musiciens punk ou hardcore un autre genre de compétence musicale, pour ne pas dire de virtuosité. Si donc un quelconque élément créatif, et donc « positif », peut être trouvé dans la musique punk hardcore, il est sans doute bien à trouver dans ces conditions draconiennes qui l'ont rendu possible, elles-mêmes issues d'un besoin de nier le maximum de choses, avec une obstination sans faille.

¹¹⁸ Keith Morris, in Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006. « Les chansons courtes et rapides... Coupe tout le gras. Après, fais l'intro, puis fais l'outro. Coupe le pont en deux et lance-toi. »

CHAPITRE III

TEMPORALITE MUSICALE

Art du temps, la musique l'est en deux sens. D'une part, elle subit l'ordre du temps, elle est conditionnée par lui : elle n'est pas seulement art dans le temps mais bien art du temps, formée par lui. D'autre part, elle forme le temps, elle agit sur lui, comme l'architecture agit sur l'espace. À l'ordre du temps, elle oppose, dans la limite du possible, le temps de son propre ordre¹.

L'évolution abrupte et « immédiate » d'événements musicaux constitue la trame omniprésente de la chanson punk hardcore, où l'urgence peut être évoquée à différents niveaux de son processus temporel. Cela nécessite que nous envisagions certaines notions relevant de l'appréhension de la temporalité au préalable, qui nous permettront d'identifier, de distinguer et de mieux expliquer la singularité de la musique punk hardcore, en particulier au niveau de son déroulement horizontal, par rapport au rock en général. Ce chapitre relativement bref sera consacré à ce travail préparatoire.

¹ Christian Accaoui, Anne Boissière et Corinne Schneider, *Musique et Temps*, Paris, Cité de la musique, 2008, p. 7

A. Linéarité et non-linéarité

Comme le déclare Jonathan D. Kramer dans son œuvre emblématique *The Time of Music*, toute musique présente à la fois *linéarité* et *non-linéarité*. En premier lieu, voici la définition qu'il propose du « temps linéaire » et du « temps non linéaire » :

Let us also define linear time as the temporal continuum created by a succession [of] events [*sic*] in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones. Nonlinear time is the temporal continuum that results from principles permanently governing a section or piece. The many varieties of time discussed in this chapter (directed linear time, nondirected linear time, multiply-directed linear time, moment time, and vertical time) arise from different degrees and kinds of interaction between linear and nonlinear time².

La musique classique occidentale repose, probablement plus que tout autre type de musique au monde, sur la notion de temps linéaire, au moyen notamment de la tonalité, de ses divers processus orientés vers un but et de ses changements constants de tension³. Contrairement à la linéarité qui est la tendance de la pièce à se développer causalement, des événements antérieurs aux postérieures dans une pièce, la non-linéarité peut être définie comme suit : “Nonlinearity is a concept, a compositional attitude, and a listening strategy that concerns itself with the permanence of music”, ce qui est explicité ainsi :

Throughout history, time has been regarded as being and/or becoming by various philosophers and cultures. The arts have reflected these concerns. In music the strongest representative of becoming is tonal progression, though any movement through time, whether goal-directed or not, exemplifies becoming. I identify becoming with temporal linearity. Nonlinearity is more like being. Nonlinearity is a concept, a compositional attitude, and a listening strategy that concerns itself with the permanence of music: with aspects of a piece that do not change, and, in extreme cases, with compositions that do not change⁴.

Il est intéressant de noter qu'ici Kramer envisage ces notions opposées de linéarité et de non-linéarité dans le rapport qu'elles entretiennent avec celles d'« être » et de « devenir », deux notions essentielles, presque indéfinissables, mais dont toute école philosophique, ou presque,

² Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988, p. 20. « Nous définirons le temps linéaire comme le continuum temporel créé par une succession d'événements dans laquelle les événements antérieurs impliquent les postérieurs et où les postérieurs sont les conséquences des antérieurs. Le temps non linéaire est le continuum temporel qui résulte de principes régissant en permanence une section ou une pièce. Les variétés nombreuses de temps discutées dans ce chapitre (temps linéaire orienté, temps linéaire non orienté, temps linéaire multiplement orienté, *moment time* et temps vertical) proviennent d'interactions de différents degrés et genres entre temps linéaire et non linéaire. »

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 19. « Tout au long de l'Histoire, le temps a été considéré comme être et/ou devenir par les différents philosophes et cultures. Les arts ont reflété ces préoccupations. En musique le plus fort représentant du devenir est la progression tonale, bien que tout mouvement dans le temps, qu'il soit orienté vers un but ou non, illustre le devenir. J'identifie le devenir avec la linéarité temporelle. La non-linéarité est davantage comme l'être. La non-linéarité est plutôt un concept, une attitude compositionnelle, ainsi qu'une stratégie d'écoute qui s'attache à la permanence de la musique : avec les aspects d'une pièce qui ne changent pas, et, dans des cas extrêmes, à des compositions qui ne changent pas. »

a voulu tenter de donner sa propre définition, sur la base de laquelle, d'ailleurs, pourrait alors être abordé le problème du temps. À ce sujet, ce que se propose ici le compositeur et musicologue américain n'est pas de se borner à faire une différence pour elle-même entre linéarité et non-linéarité, mais il vise bien plutôt, sur cette base, à tenter de parvenir à une élucidation dynamique du caractère de l'œuvre musicale, ceci en s'appuyant sur une analyse multi-dimensionnelle des relations, voire de des interactions, qu'entretiennent en elle différents éléments, linéaires et non linéaires, ceci afin de pouvoir caractériser cette œuvre. Selon Kramer, linéarité et non-linéarité sont en effet des forces complémentaires à l'œuvre dans toute musique, où elles coexistent dans des proportions différentes et à de niveaux hiérarchiques différents, si bien que c'est leur interaction qui va déterminer le style et la forme d'une composition⁵.

Son œuvre, *The Time Of Music*, a pour objet, plus spécialement, la temporalité dans la musique classique occidentale des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, où elle trouve ses exemples dans diverses pièces tonales et atonales. Néanmoins, les recherches sur la musique populaire, et notamment la nôtre, peuvent tout à fait partager la problématique qui est celle de Kramer. Une compréhension de ce sujet de la temporalité musicale peut en effet utilement permettre d'employer, de déployer certaines des idées proposées par cet ouvrage pionnier, en les appliquant à la musique populaire, sinon au niveau de la méthodologie pour l'analyse concrète et pratique des éléments sonores et des matériaux musicaux constituant un morceau de musique populaire, du moins au niveau de la perception et de la compréhension de la temporalité propre à celui-ci en tant que phénomène musical, ainsi qu'à celui de la description de celui-ci en général. En effet, il n'est pas rare de trouver chez Kramer des expressions qui conviennent très bien à la description de ce qui a lieu dans une chanson rock, et ceci quelle que soit la distance indéniable entre les diverses formes de la musique classique occidentale et celles du rock, et notamment du punk rock. Cela revient pour nous concrètement à dire, tout d'abord, qu'il y a des moments où dans un morceau de rock peut être éprouvée une temporalité spécifique mais qui est pourtant de même nature que celle éprouvable dans d'autres genres musicaux, l'approche de cette temporalité étant grandement clarifiée par le livre de Kramer. D'autre part, il nous est possible d'élaborer, à partir de là, la description de modalités spécifiques susceptibles de trouver leur application dans une analyse des processus temporels qui sont en jeu dans la musique populaire en général, et dans le punk rock en particulier.

⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

B. La non-linéarité à l'œuvre, musique classique tonale et musique populaire

Bien que la musique classique occidentale soit principalement linéaire, il y a en elle une contrepartie non linéaire, et cela s'observe même dans l'œuvre de Mozart, selon Kramer, contrepartie qui contribue à un équilibre entre ces deux forces. À cet égard, l'auteur de *The Time Of Music* suggère, entre autres choses, qu'il y a deux principes de non-linéarité dans cette musique classique occidentale : la *consistance de la texture* ("textural consistency") et les *proportions de la durée* ("durational proportions")⁶.

1. La consistance de la texture

En premier lieu, quant à la consistance de la texture, Kramer n'entend pas par celle-ci seulement la texture au sens le plus strict du terme, mais aussi ce qu'il appelle le matériau « motivique⁷ » ("motivic") ou la figure rythmique, qui implique d'ailleurs un certain nombre de répétitions : celles-ci contribuent à l'établissement d'un sentiment de constance en s'appuyant sur une récurrence qui accorde de l'importance à la surface sonore. En d'autres termes, ce sont un motif ou une figure rythmique qui sont mis au premier plan par la répétition d'une certaine mesure, sans pour autant que soient ignorées des variations à un niveau « plus bas » : "In such music the context is not a consequence of the way the piece begins, but rather it is determined by the surface of the composition, which is in certain respects unchanging⁸." Kramer cite comme exemple de non-linéarité le *Prélude en do majeur* de Frédéric Chopin (*op.* 28, no. 1), le *Prélude en do majeur* de Johann Sebastian Bach (1^{er} volume de son *Clavier bien tempéré*) et *Stückchen* de Robert Schumann (*Album pour la jeunesse*, *op.* 68). En suivant l'argumentation de Kramer à propos de ce morceau de Bach, Günther Rötter souligne le contexte socioculturel dans lequel se situait cette musique baroque – l'attente, le désir ou même la peur du peuple vis-à-vis de l'évolution événementielle :

Il est frappant de constater que dans la musique du baroque, époque qui avait auparavant fait de mauvaises expériences quant au futur, se trouvent des formes qui ne sont pas dirigées vers un développement, mais qui bien plutôt montrent le même sous une lumière toujours autre. Dans le *Prélude en ut majeur* de Bach apparaît un mouvement perpétuel métrique dans une lumière harmonique à chaque fois changeante ; on semblait, au temps du baroque, aspirer à la fiabilité rassurante de procédés toujours identiques⁹.

⁶ *Ibid.*, p. 40-43.

⁷ "motivic" en anglais : nous utilisons cet adjectif français en nous fondant notamment sur sa définition par Jacques Siron : « Construit à partir de motifs, se rapportant au motif », Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd, Paris, Outre Mesure, 2006, p. 286.

⁸ Kramer, *ibid.*, p. 40. « Dans une telle musique le contexte n'est pas la conséquence de la façon dont le morceau commence, mais il est bien plutôt déterminé par la surface de la composition, qui est à certains égards immuable. »

⁹ Günther Rötter, *Musik und Zeit: Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation*, Francfort, Peter Lang, 1997, p. 32. „Es ist auffällig, daß sich in der Musik des Barock, eines Zeitalters, das zuvor mit der Zukunft

D'après Kramer, la non-linéarité est la « stratégie » (d'écoute) et l'« attitude » (compositionnelle), en termes de surface, d'une composition qui ne change pas¹⁰. En d'autres termes, la non-linéarité n'est pas reconnue et perçue naturellement simultanément au suivi des événements sonores un par un, comme l'est la linéarité, à savoir selon la séquence temporelle, mais elle est reconnue et perçue *après coup*, c'est-à-dire seulement moyennant un processus de rétrospection et d'examen « surplombant » des données. De plus, les deux, linéarité et non-linéarité, sont enchevêtrées. Il convient ici de citer un passage très impressionnant où Kramer illustre cette dialectique :

It might be argued that a constant context invites a linear hearing. In both preludes and in the Schumann piece, the second measure's similarity to the first increases our expectation that the third measure will also be similar. Eventually the expectation for consistency turns into virtual certainty, and (in information-theoretic terms) the texture and surface rhythm become redundant. But in retrospect we realize that an unchanging principle of organization, not a progressive linearity, has been determining the texture and surface rhythm since the opening of the pieces. Once this consistency of rhythmic and textural pattern becomes a certainty, we start to notice the nonlinearity of the texture¹¹.

Il est donc tout à fait naturel qu'à peine le premier matériau reconnu, avec une certaine certitude, matériau qui avait été fourni au début de la pièce et qui préfigurait la consistance de la texture — reconnu parce que signalé par sa répétition comme une unité — aussitôt, au travers de la conception et de l'anticipation de celui-ci se crée une progression linéaire. Cependant, l'auditeur se rend compte, rétrospectivement, qu'il y avait « depuis toujours » un principe *immuable* qui déterminait déjà la structure du morceau, et que la texture et le rythme de surface étaient déjà déterminés par ce principe même, et cela depuis le début du morceau. Dès que cette consistance et cette formule rythmique se font claires, l'auditeur se met à percevoir la non-linéarité de la texture. Tel sera aussi le cas des compositions dites minimalistes telles que celles de Steve Reich, de Glenn Blanca et de Philip Glass. Kramer dégage dans la musique de ce dernier la notion d'un “eternal now” :

schlechte Erfahrungen gemacht hatte, Formen finden, die nicht auf eine Entwicklung ausgerichtet sind, sondern das Gleiche in immer anderem Licht zeigen. Im *C-Dur-Präludium* von Bach erscheint ein metrisches Perpetuum in immer wieder anderem harmonischem Licht; Man schien sich im Barock nach der beruhigenden Zuverlässigkeit der immer gleichen Abläufe zu sehnen.“

¹⁰ Kramer, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 42. « On pourrait argumenter qu'un contexte constant invite à une audition linéaire. Dans les deux préludes et dans le morceau de Schumann, la similarité de la seconde mesure avec la première accroît notre attente que la troisième mesure sera également similaire. Finalement l'attente de la consistance se transforme en certitude virtuelle, et (en termes de théorie de l'information) la texture et le rythme de surface deviennent redondants. Mais, rétrospectivement, nous réalisons que c'est un principe immuable d'organisation, et non une linéarité progressive, qui a déterminé la texture et le rythme de surface depuis le début des morceaux. C'est une fois que cette consistance de la structure rythmique et texturale devient une certitude que nous commençons à remarquer la non-linéarité de la texture. »

Future as well as past orientation is minimized. The future, to the extent that it is anticipated at all, is expected to be the same as the present. This kind of music tries to create an eternal now by blurring the distinction between past, present, and future, and by avoiding gestures that invoke memory or activate expectation¹².

Qu'en est-il de la musique pop et rock, dont une caractéristique commune repose, selon Rötter, sur « la division en unités de temps clairement audibles, le plus souvent rapides et égales, comme si cela reflétait le temps de plus en plus finement divisé de la vie quotidienne¹³ » ? Cette cyclicité de la musique ne conduit-elle pas à une certaine « minimalisation » de la distinction passé-présent-futur ? Certes, comme le remarque le musicologue et psychologue allemand, il existe « l'agitation d'un temps », autrement dit une pulsation distinctement répétée avec une certaine intensité qui, dans cette musique, produit une impression d'avancement, qui est à l'opposé de la cyclicité de ses formes¹⁴. Mais cela revient à dire, plutôt, qu'il y a aussi une dialectique qui fonctionne entre linéarité et non-linéarité, comme le souligne Kramer, dialectique propre à la musique pop et rock.

En bref, sa non-linéarité n'est pas censée être perçue dans l'immersion de la poursuite de la progression temporelle de la chanson, mais la possibilité de sa perception advient lorsqu'un ou plusieurs principes de la texture sonore, au sens le plus large du terme, se dessinent plus ou moins « par transcendance » dans la tête de l'auditeur. Ce peut être parce que nous avons déjà écouté la chanson au moins une fois, ou parce que nous connaissons déjà par expérience un certain style auquel appartient cette chanson, qu'il nous est possible d'anticiper le fait que la texture motivique présentée au départ se répétera dans une certaine mesure, et cela avant même, pratiquement, que nous ayons écouté le reste du morceau.

Par ailleurs, une chanson rock, du fait qu'elle répète quelques motifs — notamment, les riffs de guitare ou de basse, ou les mélodies vocales du refrain — qu'on peut compter sur les doigts d'une main (il n'est pas rare qu'il y en ait seulement un ou deux) conduit également l'écoute à la perception d'une telle non-linéarité, et même à une écoute non linéaire. Cependant, à la différence des œuvres minimalistes, ce type de rock, susceptible d'être divisé en sections qui ne dépassent que rarement vingt secondes ou trente-deux mesures, à savoir des constituants

¹² *Ibid.*, p. 376. « L'orientation, future comme passée, est minimisée. On s'attend à ce que l'avenir, pour autant qu'il est du tout anticipé, soit le même que le présent. Ce type de musique tente de créer un éternel maintenant en brouillant la distinction entre passé, présent et futur, et en évitant les gestes qui invoquent la mémoire ou activent l'attente. »

¹³ Rötter, *op. cit.*, p. 35. „In der Pop-Musik kann als ein gemeinsames Merkmal die Unterteilung in deutlich hörbare, meist schnelle und gleichmäßige Zeiteinheiten gelten, als wäre dies eine Spiegelung der immer feiner geteilten Zeit des Alltags. Aber der Unruhe einer gerichteten Zeit wirkt in dieser Musik das Zyklische ihrer einfachen Formen entgegen.“

¹⁴ *Ibid.*

formels en nombre très limité, tels que couplet, refrain, pont et « pré-refrain » (*pre-chorus*), peut fonctionner du même coup sur un principe linéaire. Au lieu de faire se suivre chacune des notes composant la mélodie ou chacun des accords qui s'enchaînent pour former une mélodie d'accords, de telles formes sectionnelles tendent à conduire à un autre type d'écoute, également linéaire, ceci en enchaînant des sections de longueur moyenne et de diversité limitée. Mais il existe un autre dispositif non linéaire dans la musique populaire, dispositif qui est très conforme au deuxième principe de non-linéarité suggéré par Kramer.

2. Les proportions de la durée

Lorsqu'il déclare que la musique de W. A. Mozart, qui doit une grande partie de son effet musical au principe de linéarité, dispose également d'éléments non linéaires, Kramer, pour appuyer cela fait remarquer que les résultats de plusieurs recherches constatent que les proportions entre les diverses sections de la musique du compositeur autrichien, qui sont divisées en toniques et non toniques avant tout, font preuve, qu'il l'ait fait consciemment ou non, d'une consistance incontestable. Si l'on considère que de telles sections sont assez longues, l'effet de cette non-linéarité ne peut être obtenu que par une écoute que Kramer qualifie de « cumulative » : une “all-encompassing, retrospective, atemporal understanding which lies beyond the piece's time frame¹⁵.” Kramer va jusqu'à l'attribuer à l'hémisphère droit du cerveau humain, celui qui se charge de la perception holistique des objets.

Ce principe de non-linéarité peut se retrouver plus facilement dans la musique populaire, en particulier dans les nombreux morceaux de ce genre qui suivent une méthode de segmentation typique : cette perception est alors un effet qui peut être atteint par un nombre d'écoutes beaucoup plus petit que dans l'écoute dite cumulative envisagée plus haut. Les chansons dites *radio-friendly* (adaptées aux émissions radiophoniques) de trois ou quatre minutes, ou même d'un peu plus de deux minutes selon les époques, sont suivies par un auditeur qui a généralement une certaine anticipation de leur structure horizontale. Alors que cette anticipation relève du principe de non-linéarité, suivre pas à pas le déroulement des éléments sonores relève, par contre, du principe de linéarité. Car le grand public est si habitué aux conventions de la musique populaire qu'il lui est possible d'anticiper, de se représenter, plus ou moins, la structure horizontale de la chanson entière qu'il écoute.

¹⁵ Kramer, *op. cit.*, p. 43. Une « compréhension atemporelle, rétrospective, tout-englobante, qui se situe au-delà du cadre temporel du morceau ».

C. Rock et *intemporalité*

Cette méthodologie de Kramer, qui abordait la question du temps musical en s'appuyant sur les notions de *constance de la texture* et de *proportions de la durée*, ne nous permettrait-elle pas d'expliquer les caractéristiques essentielles du rock, en ce sens que ce dernier a pour essentiel des *beats* et rythmes simples et répétitifs ? L'un des chercheurs pionniers dans la recherche sur la musique et la culture rock, et qui est une figure majeure de la Birmingham School of Cultural Studies, Paul Willis, dans l'un de ses premiers ouvrages, *Profane Culture* (première édition en 1978), voyait l'essentiel du rock and roll dans la régularité et la répétabilité de ses éléments musicaux, en les liant par ailleurs au sens du temps et plus généralement à l'attitude de vie des motards au tournant des années 1970 en Angleterre, qui avaient une prédilection particulière pour ce genre de musique. Ce faisant, Willis a introduit la notion de temps dans l'interprétation de la musique de rock and roll, comme l'implique en particulier son expression "timelessness". Il est éclairant, selon nous, d'envisager ici ses arguments en rapport avec ceux de Kramer, d'autant plus que Willis cherche à dégager ces caractéristiques du rock and roll par le biais d'une comparaison avec celles de la musique classique, en particulier en ce qui concerne rythme, tonalité et mélodie, autrement dit en tant que le rock and roll se présenterait en quelque sorte comme la contrepartie de celle-ci. Citons certains extraits de son livre, ce sera un peu long mais riche en formulations intéressantes :

Fundamentally, rock 'n' roll has opened up 'new' possibilities because it has avoided being trapped by the received conventions concerning rhythm, tonality, and melody. Most importantly, rock 'n' roll escaped from the determinations of the classic bar structure simply by giving equal emphasis to all the beats of the bar. This subverts the bar form, and actually replaces it with a continuous pulse or basic primitive, standardized rhythm. This regular beat, rather than melody or harmony, is the basic organizing structure of the music. Its constancy and continuity mean that the music is, so to speak, a steady stream, rather than a varied structure. [...] The disregard for tonality in rock 'n' roll further enables it to experiment with repetition and 'timelessness'—in a sense to experiment with the 'space', the here and now, instead of the ordered time dimension of music. [...] There is little conventional chord progression and very limited development of linear expression in the form of a tune. Where they exist, melodic pieces are short, repeated several times over, and frequently totally obscured by rhythm. The suppression, breakup, or nonexistence of the melody means that each part of the music can be understood by itself. For its appreciation the music does not need to be taken as a whole, as in the classic bourgeois aesthetic principle. [...] the music can be suspended or broken off at any point, or faded at any point¹⁶.

¹⁶ Paul E. Willis, *Profane culture*, Paperback avec la préface nouvelle de l'auteur, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 100-104. « Fondamentalement, le rock and roll a ouvert de "nouvelles" possibilités parce qu'il a évité de se laisser piéger par les conventions reçues concernant le rythme, la tonalité et la mélodie. Plus important encore, le rock and roll s'échappa des déterminations de la structure classique de la mesure, tout simplement en donnant une importance égale à tous les battements de la mesure. Cela subvertit la forme de la mesure et la remplace en fait par une pulsation continue ou par un rythme standardisé et primitif de base. C'est ce rythme

Il est très significatif que Willis évoque la notion d'*espace* dans la perception de la musique de rock and roll, notion qui, en s'opposant à l'ordre temporel, selon lequel on ne reçoit les événements sonores que l'un après l'autre, suggère une dimension où l'on est en mesure de repérer tel ou tel élément en *arpentant* cette dimension, en parcourant l'ensemble pour aller ici ou là dans une direction quelconque, comme quand on regarde et contemple une peinture, en surplombant ses parties co-présentées, en les dominant panoramiquement¹⁷. En d'autres termes, les événements musicaux relativement courts de la musique populaire, en raison de leur structure et de leur forme répétitives, peuvent être perçus non seulement via leurs positions respectives au cours d'une certaine séquence temporelle, mais aussi indépendamment de celle-ci, « intemporellement », « spatialement ».

Dans la mesure où le travail de Willis met en avant une interprétation culturelle, plutôt que d'analyser les caractéristiques structurelles de cette musique, sa description s'en trouve elle-même un peu exagérée, à plus d'un égard. Cela peut cependant s'expliquer aussi par la situation qui était celle de la première période de la recherche en musique populaire, où il était urgent de rendre compte d'abord de la différence fondamentale que cette musique présentait par rapport à la musique classique en matière de valeur musicale ou de priorité esthétique, parce que les méthodes analytiques alors disponibles, à savoir celles qui avaient été utilisées pour analyser les structures de celle-ci, se révélaient inapplicables et inadaptables à la musique pop et rock, situation déficiente qui exempte Willis des critiques.

D. Vers la structure horizontale

Bien qu'elle soit donc quelque peu exagérée, la description que fait Willis du rock and roll comme d'une forme de musique fondée sur une simplicité qui lui serait propre eu égard à la fois à sa forme, à sa texture et à son rythme, ce qui lui permettrait une forme où l'ordre temporel pourrait être ignoré en quelque sorte et où un état statique, une « stase », serait alors créé, cette

régulier, plutôt que la mélodie ou l'harmonie, qui est la structure qui organise à la base la musique. Sa constance et sa continuité signifient que la musique est, pour ainsi dire, un flux régulier, plutôt qu'une structure variée. [...] Le mépris de la tonalité dans le rock and roll lui permet en outre d'expérimenter la répétition et l'"intemporalité" – en un sens d'expérimenter l'"espace", l'ici et maintenant, au lieu de la dimension temporelle ordonnée de la musique. [...] Il y a peu de progression d'accords conventionnelle et un développement très limité de l'expression linéaire dans la forme d'un air. Là où ils existent, les morceaux mélodiques sont courts, répétés plusieurs fois et souvent totalement obscurcis par le rythme. La suppression, la rupture ou l'inexistence de la mélodie signifie que chacune des parties de la musique peut être comprise par elle-même. Pour être appréciée, la musique n'a pas besoin d'être prise dans son ensemble, comme c'est le cas selon le principe esthétique bourgeois classique. [...] la musique peut être suspendue ou interrompue à tout moment, ou s'évanouir à tout moment. »

¹⁷ Günter Figal, « Zeit und Präsenz als Ästhetische Kategorien », in Richard Klein, Eckehard Kiem, et Wolfram Ette (éd.), *Musik in der Zeit Zeit in der Musik*, Göttingen, Velbrück, 2000, p. 16.

description mérite d'être retenue, car elle souligne fort bien, en effet, l'une des caractéristiques majeures de ce genre de musique.

Mais cependant, d'un autre côté, il y a lieu aussi de poser cette question : à mesure que se généralise une perspective de recherche qui s'était établie à partir de la *différenciation* en tant que telle de la musique populaire d'avec la musique classique, ne rejetait-on pas comme étant une erreur par anachronisme tout essai d'utilisation d'une méthode proche de celle applicable en général à l'analyse horizontale de la musique classique, et, pour le dire en bref, n'écartait-on pas toute perspective de recherche qui aurait eu pour but d'analyser les caractéristiques *linéaires* de la chanson populaire, en l'empêchant d'emblée de la sorte ?

En effet, on constate que *Take Three Chords : Punk Rock und die Entwicklung zum American Hardcore*, le livre publié par Dirk Budde, en 1997, à qui on peut décerner le titre de pionnier en tant qu'auteur d'une étude entièrement consacrée à la musique du punk hardcore des années 1980, aussi bien qu'à celle du punk des années 1970, pour elles-mêmes, manifeste une telle *vigilance*¹⁸. Dans ce livre, le musicologue allemand propose bien les deux perspectives, l'horizontale et la verticale, comme les deux axes selon lesquels doit être analysée la musique punk et punk hardcore. Pourtant, en fait, tandis que son analyse verticale tient véritablement compte de toutes les sortes de facteurs possibles, telles que présence ou absence de chacun des instruments, leurs timbres, leurs niveaux d'intensité, leurs modes de jeu et leurs positions sur la surface sonore, son analyse horizontale, elle, se borne plutôt, en réalité, à traiter leurs patterns ou leurs structures de phrasé, qui sont relativement courts, plus précisément, ne durent que rarement plus de quatre mesures, constituant, eux, une section comme couplet ou refrain. On peut même dire qu'aucune analyse d'une chanson entière selon la dimension horizontale et en particulier celle de sa forme linéaire, n'y est effectuée :

Surtout, la musique rock et pop ne doit pas être décrite avec le vocabulaire de la théorie traditionnelle de l'harmonie traditionnelle si elle aboutit par là à une image qui ne correspond pas aux intentions des musiciens mais qui bien plutôt ne peut établir qu'une séquence linéaire dépourvue d'intérêt. De telles analyses rendent plus justice à elles-mêmes ou à leurs auteurs qu'à l'événement musical¹⁹.

Budde semble vouloir souligner ce fait que, alors qu'un développement de type linéaire de leur musique n'était pourtant pas dans l'intention essentielle des musiciens de rock ni de pop,

¹⁸ Dirk Budde, *Take three chords... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*, Schriften zur Populärmusikforschung, Hambourg, Coda, 1997.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11. „Rock- und Popmusik sollte vor allem dann nicht mit dem Vokabular der herkömmlichen Harmonielehre beschrieben werden, wenn sich daraus ein Bild ergibt, das den Absichten der Musiker nicht entspricht und stattdessen nur einen uninteressanten linearen Ablauf konstatieren kann. Solche Analysen werden mehr sich selbst oder ihren Autoren gerecht als dem musikalischen Ereignis.“

la méthode d'analyse traditionnelle des accords, ou des modes, ne fait cependant que rechercher à mettre en évidence de tels développements horizontaux, comme s'il s'agissait en fait d'analyser un morceau classique. C'est probablement la raison pour laquelle ce genre d'analyse de l'aspect horizontal est délibérément évité dans son ouvrage, d'autant plus que la caractéristique propre de la musique punk et punk hardcore, aux dires de l'auteur lui-même, est précisément la dominance d'un son vertical (ce qui n'est pas tout à fait faux).

De plus, on peut penser que, dans la mesure où il s'agit d'un genre extrême parmi les genres de la musique populaire, autrement dit d'un de ceux qui semblent les plus éloignés de la musique classique occidentale, l'auteur a dû avoir l'intention de mettre les caractéristiques assez uniques de son sujet au premier plan. En fin de compte, on peut dire qu'à l'affirmation de Willis selon laquelle « la musique rock and roll n'a pas besoin d'être prise dans son ensemble » répond et correspond parfaitement la méthode de recherche de Budde, à savoir une analyse méticuleuse des chansons punk et hardcore comme personne n'en avait jamais tentée, sans pourtant jamais traiter de la forme d'une chanson entière. Notons qu'une traduction allemande du livre de Willis avait été publiée en 1991, et qu'elle est d'ailleurs indiquée par Budde comme l'une de ses références pour son livre.

Quant à nous, nous ne nous opposons pas complètement à cet argument de Willis selon lequel la musique rock créerait un état statique, de par sa forme, si caractéristiquement simple et répétitive. De telles caractéristiques en effet se retrouvent sans peine dans la plupart des chansons punk et dans la musique punk hardcore, en particulier dans celle de sa première période, même si ce n'est que partiellement, et à des degrés d'ailleurs assez divers²⁰. De plus, au cours de l'évolution de la musique punk, à mesure que les morceaux se faisaient de plus en plus courts et que la vitesse des battements augmentait, cette image horizontale de la musique rock subissait un tournant majeur. Tandis que son procédé d'un développement horizontal à opérer au travers d'une division ferme des sections (procédé qui peut d'ailleurs être considéré comme une caractéristique globale de toute la musique populaire) demeurait bien intacte dans le punk et le punk hardcore, la séquence des sections en venait à se dérouler cependant beaucoup plus rapidement, c'est-à-dire avec moins d'intervalles, parallèlement et en fait à cause de la compression extrême de la longueur de la chanson et de son tempo accéléré. Cela eut pour effet de conduire finalement à la disparition de tout, ou presque tout de l'espace temporel, de cet espace où l'auditeur pouvait jouir de cet état statique. Ce changement qui s'opéra dans le flux

²⁰ Lorsqu'il s'agit de la notion de « stase », d'état statique, on peut renvoyer aussi à la musique black metal, comme cela est indiqué notamment dans l'ouvrage de Béranger Hainaut. Voir Chapitre XII.

horizontal acquit de l'importance grâce aussi à d'autres facteurs, que nous mentionnerons dans la suite.

E. L'obtention au niveau horizontal d'un sentiment d'urgence dans une chanson punk hardcore (cinq catégories pour l'analyse)

Nous proposons de distinguer cinq catégories principales susceptibles de pouvoir regrouper les effets uniques de la musique punk hardcore sur le plan horizontal, soit celui de la succession temporelle. Ils se sont manifestés historiquement un par un et par étapes comme des dispositifs qui sont déjà repérables nettement dans certains morceaux du punk et du punk hardcore de la première période mais qui atteignent leur apogée dans le punk hardcore du milieu des années 80, génèrent des sous-genres qui apparaîtront dans la deuxième moitié de la décennie, tels que le *thrashcore*, le *grindcore* et le *power violence*. Poser ces catégories nous servira de guide pour envisager l'évolution de différents matériaux musicaux qui s'entrelaçaient dans le flux historique où se succèdent le rock and roll des années 50 (et même le rhythm and blues ou le *jump blues* des années 40), la *beat musique* des années 60 (principalement britannique), le surf rock et le rock garage (américains) de la même décennie, le hard rock, le heavy metal et le punk rock du cours des années 60 et 70, et enfin le punk hardcore. Cette vue générale nous la prendrons en y discernant la signification particulière que prennent ces différents matériaux selon les différents contextes sociaux et culturels, tantôt séparément, tantôt en lien.

Selon les longueurs : la première catégorie est la longueur. Il est rare de trouver une chanson d'une durée supérieure à deux minutes dans le répertoire d'un groupe généralement considéré comme relevant du punk hardcore dans les années 1980. Dans la plupart des cas, la durée d'une chanson est d'environ une minute, et il existe de nombreuses chansons de moins de trente secondes. La brièveté de durée est le facteur le plus évident qui permet la première différenciation de ce sous-genre du punk rock des années 1970. Cette tendance à la brièveté ou à la « compression » extrêmes atteint son apogée, notamment, dans les premiers enregistrements des D.R.I. (Dirty Rotten Imbeciles), groupe hardcore américain, dont l'intégralité des œuvres sera analysée au **Chapitre XII**, vu son caractère très symptomatique.

Selon les facteurs « sectionnels » : quand une chanson, qui comporte par définition un certain nombre de répétitions des sections principales, couplets, refrains (ou « refrains

fragmentaires²¹ »), est d'une durée extrêmement courte, cela n'est pas seulement dû à sa rapidité, mais aussi au fait que le nombre des mesures que recouvrent ces sections est relativement réduit, ou bien qu'il existe peu de sections instrumentales « intermédiaires » — de pont, de section solo, d'*intro* ou d'*outro* —, telles qu'on pouvait les trouver d'une manière générale entre les paires couplet-refrain de nombreuses chansons rock. Il en résulte par conséquent des répétitions immédiates de paires couplet-refrain qui occupent presque toute la durée d'une chanson.

Selon la soudaineté de la fin : de plus, dans de nombreux cas, par l'absence d'une section finale particulière, qu'on nomme coda, *outro*, conclusion, ou de tout geste même minimal finalisant un morceau, la chanson punk hardcore se termine souvent brusquement au moment exact où se termine le dernier temps du dernier refrain, ou, moins fréquemment, celui du dernier couplet. Le reste est un « souvenir » du son qui rugissait jusqu'au dernier moment. Alors que la plupart des premières chansons de Black Flag sont distinctement plus courtes que celles du rock and roll, du hard rock et du punk rock des années 70, néanmoins plusieurs facteurs, tels qu'un fondement rythmique de type *backbeat* dit standard, un tempo qui n'est pas si rapide et des sections qui ne sont pas si courtes, pourraient en quelque sorte contribuer à procurer une impression de « stable » et de « spatial » chez l'auditeur, comme l'évoquait cette notion chez Willis, autrement dit un état sans processus horizontal saillant. Cependant, cette certaine durée d'« intemporalité » que l'auditeur aurait pu éprouver en traversant ces sections, se termine néanmoins soudainement, de manière inattendue, brutale, puisque la chanson se termine très brusquement. *Wasted* de Black Flag, dans leur premier EP, ne contient que deux répétitions (et demie) de la formule refrain-couplet en cinquante-et-une secondes, ce qui fait qu'elle présente la meilleure combinaison de ces trois derniers facteurs que nous avons mentionnés²².

Selon *skank beat* / *blast beat* : *Out Of Vogue* EP (1979) de Middle Class, l'un des premiers disques hardcore, contient des chansons qui sont jouées à un tempo beaucoup plus rapide que celles de Black Flag, en ayant pour fondation rythmique un nouveau type de pattern de batterie appelé *skank beat*. Caractérisé par des alternances ultra-rapides (autour de 150 BPM, soit 300 alternances par minute) entre, principalement, la grosse caisse et la caisse claire, le *skank beat* allait bientôt devenir le rythme de batterie de loin le plus aimé des groupes punk hardcore.

²¹ Pour la définition de ce terme, voir Chapitre X.

²² Nous discuterons plus en détail la structure de cette chanson au Chapitre X à l'occasion de la prise en compte d'une autre version de 1981, enregistrée avec un nouveau batteur.

L'utilisation du *skank beat*, et plus tard du *blast beat*, qui est tout simplement la version radicalisée de ce dernier, entraîne au fur et à mesure deux conséquences principales : premièrement, comme l'indique l'origine de son nom (celui du rythme typique de la guitare dans la musique jamaïcaine de ska et de reggae), les deuxième et quatrième temps d'une mesure quadruple de *skank beat*, marqués par la caisse claire, tendent à ne plus être comptés comme des pulsations, puisque le tempo est si rapide que chacun des battements ne peut plus être suivi individuellement par un battement de pied, encore moins par la danse. Au terme de l'évolution du *blast beat*, l'alternance, encore plus rapide, fait que le son de la batterie fusionne même en un bloc de son, plutôt que de rester une figure purement rythmique. Il s'agit donc d'une nouvelle sensation accrue de vitesse. Une autre conséquence du *skank beat* et du *blast beat* est que les musiciens commencent à utiliser ces nouveaux motifs de batterie comme en fondement rythmique valant pour certaines sections seulement d'une chanson, pas forcément pour toute la chanson. De cette manière la transition d'une section relativement moins rapide ou à tempo modéré à une section ultra-rapide peut susciter la sensation d'une précipitation particulière, procédé qui se répandra en peu de temps dans la plupart des groupes hardcore des années 80. On se reportera à un exposé plus approfondi sur *skank beat* et *blast beat* au **Chapitre XII**, consacré à la musique précoce des D.R.I.

Selon la micro-accélération : hormis l'accélération générée au plan du tempo global ou entre certaines sections, un autre type d'accélération est produit à un niveau micro, soit par une partie des musiciens du groupe soit par toutes les parties. À titre d'exemple, dans le refrain de *Rat Patrol* (1980) des Untouchables, groupe de Washington DC, où tous les instruments et la voix martèlent répétitivement le titre de la chanson, la « cible », comme un slogan, reçoit une légère accélération, instantanée et spontanée, à chacune de ses énonciations, ce qui génère un sentiment particulier d'urgence (voir **Chapitre XI**). Ce type d'accélération était normalement considéré comme une erreur ou un manque de compétence instrumentale, puisqu'il se produisait à cause d'un manque de contrôle, en particulier sous le coup d'un trop plein d'émotion. Il est judicieux de dire que le punk hardcore, en particulier celui des débuts, fait, cas rarissime dans l'histoire de la musique, d'un manque de certaines compétences musicales délibérément une affirmation musicale, instituée comme un moyen de recherche expressive particulière, propre. C'est la raison pour laquelle l'accélération micro constitue un facteur essentiel pour caractériser la musique punk hardcore des années 1980, quoique la fréquence d'apparition de ce facteur soit loin de celle des quatre autres facteurs. On en trouvera des exemples dans différents chapitres de la troisième partie de notre travail.

DEUXIEME PARTIE

De Chuck Berry à Black Flag : une analyse musicale
et historique de la première chanson enregistrée
du punk hardcore

CHAPITRE IV

LE PREMIER ENREGISTREMENT DE PANIC/BLACK FLAG

Black Flag's music was bluntly anthemic, the opposite of new wave: they were really the first band called hardcore¹.

The year 1978 was an awfully weird time to be young in Southern California. Perhaps nowhere else at that time could a young person be so well attuned to the cultural contradictions of American capitalism, to the gap between the media's California dreams and their own California nightmares².

A. Janvier 1978, Media Arts Studio, Hermosa Beach

Nervous Breakdown, chanson rock d'environ deux minutes, fut enregistrée en janvier 1978 par un groupe punk alors nommé Panic dans un studio d'enregistrement d'une banlieue côtière du comté de Los Angeles, en Californie du Sud, avec sept autres morceaux³. Le studio Media Art⁴, fondé au milieu des années 1970 mais qui disparut au début de la décennie suivante⁵, se situait Pier Avenue, avenue qui menait à une jetée sur la mer, comme son nom l'indique, et qui

¹ Gina Arnold, *Route 666: On The Road To Nirvana*, New York, St. Martin's Press, 1993, p. 37. « La musique de Black Flag était franchement hymnique, l'opposé de la new wave : ils furent vraiment le premier groupe à être appelé hardcore. »

² Shaun Cullen, « White Skin, Black Flag: Hardcore Punk, Racialization, And The Politics Of Sound In Southern California », *Criticism* 58, n° 1 (Winter 2016), p. 59. « L'année 1978 fut une période terriblement bizarre pour être jeune en Californie du Sud. Nulle part ailleurs peut-être à cette époque une jeune personne n'a pu être aussi bien accordée aux contradictions culturelles du capitalisme américain, au fossé séparant les rêves de la Californie des médias de leurs propres cauchemars californiens. »

³ *Fix me, Gimme Gimme Gimme, I Don't Care, I've Had It, Nervous Breakdown, No Values, Wasted* et *White Minority*, par ordre alphabétique ; Bryan Migdol, qui jouait de la batterie à cette session, a parlé en passant de “*nine or ten songs*” lors d'une interview en 2018, soit quarante ans plus tard, alors que nous suivons le nombre des titres formant le premier EP, *Nervous Breakdown* (sorti en 1979), et de la partie consacrée à cette session dans le disque de compilation rétrospective *Everything Went Black* (1982), qui est constitué de morceaux jadis enregistrés mais jamais rendus publics officiellement. Cf. Anthony Allen Begnal, “Bryan Migdol: Black Flag's Original Drummer on LA Punk History, His Latest Project”, No Echo, 18 avril 2019.

<https://www.noecho.net/interviews/bryan-migdol-black-flags-original-drummer>.

⁴ Media Art, Media Arts, Media Art Studio ou Media Arts Studio, son nom varie selon les témoignages.

⁵ Selon Spot, ingénieur du son qui partage presque tout le parcours du studio, il a été fermé définitivement au printemps 1981. Cf. Spot, in Black Flag, *Everything Went Black* (SST, 1982), la note de couverture du LP.

partait du centre de la ville de Hermosa Beach⁶. Cette dernière, par ailleurs bien connue pour sa grande et belle plage, comme le dit d'ailleurs littéralement l'adjectif espagnol *hermosa* de son nom, est naturellement très liée à l'émergence de la culture surf dans la jeunesse californienne, et ici il ne faut, bien sûr, pas oublier de mentionner le style de musique qui en est représentatif et qui est donc qualifié d'une manière générale de "surf rock", musique que produisaient notamment des "surf bands", et qui évolua dans ce même contexte.

Le studio, qui était sinon luxueux du moins bien équipé d'une console à seize pistes, était suffisamment bien pourvu pour pouvoir accueillir, d'un côté, des *singer-songwriters* émules des Paul Simon, Carole King, James Taylor, Carly Simon, et de tant d'autres, qui étaient très typiques, représentatifs de cette époque en ce qu'ils s'appliquaient à expérimenter toutes les potentialités d'un studio d'enregistrement⁷, mais il était aussi fréquenté, d'un autre côté, par des improvisateurs de jazz qui, eux, étaient de tardifs représentants de l'héritage du fameux style de jazz local, dit *West Coast*, style qui remontait aux années 1950. Nous nous référons ici à un témoignage de Spot, né Glen Lockett en 1951, futur ingénieur du son principal du label SST, alors apprenti dans ce studio, dans son entretien de 2018 :

Working at the studio taught Spot the ropes of recording. Starting as a tape operator, a position he describes as being little more than a glorified remote control, he gradually gained the skills to record sessions on his own. "There were a lot of people," he says with a sigh, "who had gone through their rock & roll period, and now they were trying to be serious songwriter artists. [They] would just spend all this time doing all of these overdubs on all of these songs that really weren't that exciting." The occasional jazz sessions booked at the studio, however, were far more intriguing. Hermosa had a long history with the music – the Lighthouse, a nearby club, had helped make the city a center for West Coast jazz during the '50s, and, despite its decline, still brought in musicians from across the city. The jazz players that came to Media Arts "didn't want anything fancy," Spot explains. "They just wanted to get the things down, and they didn't care if someone played a bad note or not"⁸.

⁶ Keith Morris avec Jim Ruland, *My Damage: The Story of a Punk Rock Survivor*, Boston, Da Capo Press, 2016.

⁷ Cf. Spot, in Sam Backer, « Behind the Sound Of American Punk », entretien de Spot réalisé par Sam Backer, Red Bull Music Academy, 9 novembre 2018, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/11/behind-the-sound-of-american-punk>. Christopher Pirenne explique : « Chez bon nombre d'auteurs-compositeurs, la paire chant-guitare acoustique avait été balayée dès le milieu des années 1960 par le recours à l'électricité. Au début de la décennie suivante, de nombreux compositeurs de la côte Ouest vont plus loin et adhèrent avec enthousiasme au travail de studio, aux synthétiseurs et aux effets électroniques. Parmi ces compositeurs innovants, Randy Newman, Jackson Browne puis Tom Waits occupent une place essentielle, même s'ils ne connurent jamais un succès de masse. », Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 262.

⁸ Backer, *ibid.* « Travailler au studio apprit à Spot les ficelles de l'enregistrement. Commencant en tant qu'opérateur de bande, une position qu'il décrit comme n'étant guère plus qu'un contrôle à distance magnifié, peu à peu il acquit les savoir-faire d'une session d'enregistrement par lui-même. "Il y avait tout un tas de gens, dit-il avec un sourire, qui étaient passés par leur période rock and roll, et maintenant voilà qu'ils essayaient d'être de sérieux artistes compositeurs. [Ils] passaient simplement tout leur temps à faire tous ces overdubs sur toutes ces chansons qui franchement n'étaient pas si passionnantes." Les sessions de jazz occasionnelles réservées au studio, cependant, étaient beaucoup plus intrigantes. Hermosa avait une longue histoire avec la musique - le Lighthouse, un club voisin, avait contribué à faire de la ville un centre de jazz de la Côte Ouest dans les années 50 et, malgré son déclin, attirait toujours des musiciens de toute la ville. Les musiciens de jazz qui venaient à Media Arts "ne

Dave Tarling, ingénieur du son en chef expérimenté, assistait lui-même à la session, avec l'assistance, si rudimentaire soit-elle pour le moment, de son jeune apprenti, Spot, qui avait déjà fait la connaissance de son cadet de trois ans, Greg Ginn, leader et guitariste du groupe⁹. On peut même dire que ce jeune apprenti avait bien davantage de connaissances qu'aucun individu du groupe alors sur ce qu'est l'enregistrement en studio. Il faut aussi noter ici que la première session du groupe en janvier 1978, la seule pour leur premier EP, n'eut rien à voir, tout au contraire, avec la série des sessions suivantes, très prolongée pour la production de leur premier LP (sessions qui pourtant finirent par former leur deuxième EP, ceci en l'espace d'au moins six mois, entre l'automne 1979 et le printemps 1980¹⁰).

À la différence de la durée du temps passé et du niveau d'élaboration atteints dans ce studio pour leur deuxième disque et pour la suite, on peut dire que toute leur énergie fut ce jour-là concentrée sur les trois ou quatre heures disponibles pour jouer, jouer tout simplement mais sans la moindre pause jusqu'à obtenir enfin ce qu'on voulait. Cela révèle assez ce qu'était leur *work ethic*¹¹ (éthique de travail), appliquée pour la première fois en studio, éthique qui était celle du groupe, ou à plus proprement parler, celle de Greg Ginn lui-même, mais qui était respectée, à laquelle consentait même, avec connivence, le reste du groupe depuis ses débuts, chacun à sa manière (voir **Chapitre X**). Le souvenir ci-dessous, au ton hypnotico-humoristique mais dont on peut à cause de cela quelque peu douter, raconté par Tarling¹², et qui est souvent mentionné dans les témoignages ou les biographies sur le groupe ou l'un de ses membres (davantage que par les chercheurs « sérieux »), est néanmoins révélateur. Il est plus qu'une simple impression qu'aurait eue cet ingénieur du son lors de cette première session du groupe Panic au studio :

I guess I was the first person to record Black Flag. They looked real strange and they had these big amplifiers. Then they started playing, they kept playing, they kept playing, I asked them to stop, but they kept playing, they kept playing, I said please, but they kept playing, they kept playing, I still hear them, they keep playing, they keep playing, they keep playing, inside my eyeball, this eye here, they keep playing, they keep playing, they keep¹³...

voulaient rien d'extraordinaire", explique Spot. "Ils voulaient juste mettre les choses au clair, et ils ne se souciaient pas de savoir si quelqu'un jouait une fausse note ou non." »

⁹ Stevie Chick, *Spray Paint The Walls: The Story of Black Flag*, Oakland, PM Press, 2011, p. 35.

¹⁰ En effet, ce fut alors un temps où l'enthousiasme des musiciens pour leur premier monument artistique, malgré ou à cause de leur inexpérience, provoqua une tension qui fut fatale, non seulement aux relations avec Spot, alors producteur de disque plus expérimenté qu'eux, mais aussi à celles avec le chanteur et co-fondateur du groupe, Keith Morris, qui, lui, finit par jeter l'éponge au beau milieu d'une session.

¹¹ Cf. Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2013 ; William C. McLoughlin, *Revivals, Awakenings, and Reform: An Essay on Religion and Social Change in America, 1607-1977*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1978.

¹² Dave Tarling co-produira trois derniers albums de Black Flag, *Loose Nut*, *The Process of Weeding Out* et *In My Head* (Total Access Studio à Redondo Beach), tous sortis en 1985.

¹³ Dave Tarling, in *Black Flag*, *op. cit.*, la note sur la couverture de dos. « Je suppose que j'ai été la première personne à enregistrer Black Flag. Ils avaient l'air vraiment étrange et ils avaient ces gros amplificateurs. Alors ils

La simple addition des durées des huit titres publiés sous la forme du disque, qui ne dépasse pas onze minutes, permet de deviner dans quelle mesure ces quatre joueurs auront pu répéter ce répertoire modeste en l'espace de trois, quatre heures et, qui plus est, sans qu'il y ait eu la moindre pause entre les morceaux joués. De la remarque citée se dégage d'abord l'impression de "strange", comparé à ceux qui fréquentaient alors le studio, au témoignage de Spot cité plus haut, impression que les membres du groupe donnèrent donc à cet ingénieur en chef, aussi bien du fait de leur apparence que de leur équipement ("these big amplifiers"). Nous pouvons ici aussi constater un certain sentiment d'indifférence que Tarling semble bien avoir éprouvé vis-à-vis de cette musique jouée par les quatre joueurs, encore et encore, par ces quatre qui avaient déjà manifesté une si forte dissonance aussitôt entrés dans la salle de studio. Le souvenir un peu flou de Keith Morris, alors le chanteur du groupe, ne signifie pas autre chose, en fin de compte, que celui de l'ingénieur : "Our songs were so short and so brutal and intense, I think the producer, Dave Tarling, thought we were playing the same song over and over again¹⁴."

Le fait qu'ils aient joué si fort, en fait le plus fort possible, dans cette salle de studio est par ailleurs confirmé et il est dû à la situation particulière dans laquelle ils étaient mis cette nuit-là, situation obligeant à jouer fort et qui a peu de rapport avec un quelconque idéal sonore que le groupe aurait pu nourrir : le studio Media Arts se situait dans un bâtiment qu'il partageait avec un bar au-dessous, et si le groupe réserva cette session de quatre heures la nuit c'était pour pouvoir bénéficier d'un moindre coût. Mais face à leur musique il y avait donc celle qui venait du bar, et si retentissante qu'elle en pénétrait le studio, selon Morris : ils furent bel et bien obligés de jouer encore plus fort, pour pouvoir la couvrir¹⁵...

se sont mis à jouer, ont continué à jouer, ont continué à jouer, et je leur ai demandé d'arrêter, mais ils ont continué à jouer, ont continué à jouer, et je leur ai dit "s'il vous plaît", mais ils ont continué à jouer, ils ont continué à jouer, je les entends encore, ils continuent à jouer, continuent à jouer, à l'intérieur de mon globe oculaire, de cet œil ici, ils continuent à jouer, ils continuent à jouer, ils continuent à...

¹⁴ Morris, *op. cit.*, p. 46. « Nos chansons étaient si courtes, si brutales et si intenses, que je pense que le producteur, David Tarling, a dû penser qu'on rejouait toujours la même chanson, encore et encore. »

¹⁵ Stevie Chick, *Spray Paint The Walls: The Story of Black Flag*, Oakland, PM Press, 2011, p. 50 ; Morris, *ibid*, p. 46. Dans une interview en 2018, Bryan Migdol, le batteur de cette session, déclare qu'il n'y avait que lui-même et Ginn à jouer dans la salle de studio cette nuit-là, tandis que Morris et Chuck Dukowsky, le chanteur et le bassiste, auraient fait les overdubs plus tard, sur cet enregistrement de base. Voir Begnal, *op. cit.*

B. La prédominance de la guitare

Outre la courte remarque de Tarling, la couverture de dos de l'album *Everything Went Black* comporte un autre texte, qui témoigne bien du son, ou de l'impression que donnait le son de Black Flag dans sa toute première période. Il s'agit d'un texte qui est indiqué comme étant un extrait du journal de Spot, où il décrit un épisode remontant à l'année 1977, à savoir à une période bien antérieure à la première session à Media Arts, alors que le bassiste venait de quitter le quatuor et que Ginn invitait son nouvel ami à la répétition pour lui faire essayer de combler la place vide :

Transition: 76-77 About this time Ginn formed his first band, a 4-piece unit which was minus one member. Greg invited me to play bass with them and I accepted. Sure, it's something to do. The band rehearsed deep within the bowels of the Hermosa Bath House. So one night I walked down to the Strand, banged on the door and went in. Greg gave me this funky cheapo bass guitar and I plugged it in. He picked up his guitar and started playing loud distorted atonal riffs and I cringed and wondered what I was doing in this dank decrepit dungeon with these strange cretins. The band had a total of six songs, each of which lasted no longer than one minute. Greg showed me the simple repetitive chords—"Ok, do you want to try it?"

Sure, why not. "Ok, here we go, 1-2-3-4!! and BANG!! the drummer started smashing out a fast trashy [*sic*] straight 4 pattern and the wiry little singer started bellowing and jumping around wildly and Greg's body lurched forward as he underwent a remarkable transformation from Jeckyl [*sic*] to Hyde. His head shook, eyes flashed and teeth bared maniacally as he began to grind thick chords out of a guitar that in the shadowy light could have been mistaken for a chainsaw. Within seconds it was over. Jeckyl calmly stepped out of his Hyde as if stepping out of routine nightmare.

"You want to try it again?" "Uh, uh, uh, uh, uh, well uh, yeah..." I was dumbfounded, shocked, my eyes wide in amazement, my mouth hanging open in disbelief. We played again. 1-2-3-4!! Jeckyl became Hyde, Music became noise. Punk rock became a resident of Hermosa Beach.

Ten minutes later we had played the entire six song set twice¹⁶.

¹⁶ Spot, in Black Flag, *op. cit.* « Transition : 76-77 À peu près à ce moment-là, Greg a formé son premier groupe ; de quatre membres dont un manquait. Ginn m'invita à jouer de la basse avec lui, et j'ai accepté. Bien sûr, ça valait le coup. Le groupe répétait, au plus profond des entrailles de la Hermosa Bath House. C'est comme ça qu'une nuit, j'ai descendu le Strand, frappé à la porte et suis entré. Greg m'a passé cette guitare basse pas chère funky et je l'ai branchée. Il a pris sa guitare et a commencé à jouer fort des riffs distordus atonaux et j'ai grincé des dents, me demandant qu'est-ce que je foutais là, sous ce donjon humide et décrépit, au milieu de ces étranges crétiens. Le groupe avait au total six chansons, chacune ne dure pas plus d'une minute. Greg me montra les accords, simples et répétitifs — "C'est ça, tu veux essayer ?" »

Sûr, pourquoi pas. « Bon, alors on y va, 1-2-3-4 !! et BANG !! le batteur a commencé à écraser un pattern *straight 4* [noires jouées de manière droite et cadrée, NdT], rapide et moche tandis que le petit chanteur excité commençait à beugler en sautillant tout autour sauvagement et que le corps de Greg s'inclinait en subissant une remarquable transformation de Jekyll à Hyde. Sa tête se secouait, ses yeux clignotaient, la barre de ses dents se montrait de manière maniaque tandis qu'il écrasait des accords épais sur une guitare qu'on aurait pu prendre, dans cette pénombre, pour une tronçonneuse.

En quelques secondes c'était fini. Jekyll sortait de son Hyde comme s'il sortait d'un cauchemar de routine. "Tu veux essayer encore ?" "Euh, euh, euh, bah... oui, oui..." J'étais abasourdi, sonné, les yeux agrandis d'étonnement, la bouche béante d'incrédulité. On a rejoué. 1-2-3-4 !! Jekyll devint Hyde, la musique devint bruit. Le punk rock devint un résident de Hermosa Beach.

Dix minutes plus tard nous avons déjà joué tout l'ensemble des six chansons deux fois. »

En 1977, un certain Lockett, jeune assistant au studio Media Arts, travaillait aussi comme critique musical, pour des raisons financières¹⁷, contribuant à la colonne des comptes rendus de disques de l'hebdomadaire local *Easy Reader*, sous ce pseudonyme de Spot¹⁸. C'est sans doute pour le talent d'écrivain qu'il manifeste que ce texte est souvent cité dans différents ouvrages notables, dont celui de Dewar MacLeod et celui de Stevie Chick : un ouvrage universitaire sur la culture punk sud-californienne, et une biographie journalistique de Black Flag. Eux deux citant le texte entier dans leur livre, sans pour autant là-dessus vouloir faire plus que faire ressortir l'image d'un groupe punk plus agressif et tapageur que tous¹⁹.

Quatre phrases décrivent d'abord le son de la guitare, puis celui de la batterie : "He picked up his guitar and started playing loud distorted atonal riffs", "Ginn showed me the simple, repetitive chords", "The drummer started smashing out a fast trashy straight 4 pattern" et "he began to grind thick chords out of a guitar" (voir la citation ci-dessus). Outre l'intensité et la répétitivité, que suggère bien la note de Tarling, ce sont beaucoup d'autres caractéristiques du son en question qui sont ici « verbalisées », pour ainsi dire, grâce à la dextérité linguistique du jeune critique et producteur de musique. Ce sont en particulier les divers adjectifs employés pour décrire certaines caractéristiques notables qui pourraient être regroupées en catégories, de la façon suivante, sous réserve qu'elles peuvent rentrer dans plus d'une catégorie : la rapidité ("fast") ; la simplicité ("simple" et "straight") ; la rugosité ("distorted" et "trashy") ; l'excentricité harmonique ("atonal²⁰") ; la densité ("thick").

Plus intéressant encore est le fait que trois phrases sur les quatre citées ci-dessus sont consacrées au son de la guitare, alors que seulement une l'est à celui de la batterie, et qu'au chanteur n'est accordée qu'une unique phrase décrivant d'ailleurs plutôt son apparence et ses gestes ("the wiry little singer started bellowing and jumping around wildly"). Le son de la basse, c'est celui de l'auteur lui-même, qui en joue à ce moment, quel qu'ait été par ailleurs son état de stupéfaction (expression aussi humoristique que quelque peu exagérée), confronté à cette agression sonore commise par le groupe ; et pourtant il semble ne faire aucunement partie de celui-ci : il n'est alors, pourrait-on croire à le lire, qu'un observateur, qui se trouve alors là une basse à la main, et qui se contente, de l'autre main — pour ainsi dire — de rapporter sur papier ce dont il est le témoin (un peu acteur) halluciné, ce jour-là, dans cette étrange salle de répétition.

¹⁷ Il travaillait aussi dans un restaurant du quartier, le Garden Of Eden, tout près du bureau-domicile de Greg Ginn, Solid State Tuners. Lockett fit la connaissance de ce dernier comme le serveur d'un client habituel.

¹⁸ Chick, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Dewar MacLeod, *Kids Of The Black Hole*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010, p. 93-94 ; Chick, *ibid.*, p. 36-37.

²⁰ Bien évidemment, le mot *atonal* n'est pas à prendre ici dans le sens qui est, notamment, celui de la musique classique occidentale du début du XX^e siècle, de composé hors de tonalité en matière de mélodie et d'harmonie.

Autrement dit, Spot n'avait alors pas la moindre chose à apporter qui aurait pu contribuer à la structuration sonore du groupe, *a fortiori* parce que celle-ci avait déjà été menée à bien comme telle, par les trois autres depuis des mois, malgré, ou peut-être grâce à, l'absence d'un ou d'une bassiste qui aurait pu occuper cette fonction de façon régulière et stable. Bien qu'une phrase descriptive, impeccable, soit consacrée à la batterie, son rang n'est pas comparable à celui accordé à la guitare dans cette pourtant assez longue description, tant qualificativement que quantitativement.

Enfin est donnée aussi une information accessoire : le groupe avait alors probablement pas moins de six compositions, et elles étaient toutes très courtes, à savoir de moins d'une minute chacune, d'après Spot mais comme le confirme l'information donnée par ailleurs sur la durée des huit morceaux enregistrés au studio quelques mois plus tard, quoique parler de « dix minutes » soit là aussi un peu exagéré. Le guitariste et cofondateur était le seul à se charger de la composition, y compris des paroles, à de rares exceptions près.

C. La formation du groupe et l'influence de l'*arena rock*

Né en 1954, Gregory Regis Ginn, comme il l'avoue lui-même dans plusieurs interviews, ne s'est pas intéressé à la musique, et encore moins à la guitare, avant l'âge de 18 ans, contrairement à la plupart des jeunes américains de son âge : «As a kid I thought rock was stupid—when Janis Joplin died, I didn't know who she was. I was into electronics and writing poetry²¹.» Inutile de dire en effet que depuis l'âge de 12 ans, Ginn était un « entrepreneur », en électronique, qui en tant que fondateur gérait sa propre firme, Solid-State Transmitters, pour vendre des équipements de radio amateur, ce qu'il avait commencé d'abord comme passe-temps²². Puis, toujours d'après lui-même, le jeune Ginn fut particulièrement marqué par un album peu connu du grand public, vers 1972. Il s'agit du troisième album de David Ackles, l'un des *singer-songwriters* représentatifs de cette époque, qui tenta de pousser son « ambition » artistique au plus haut degré avec son *American Gothic*, en particulier en en poussant l'orchestration²³. Ginn reçut ce chef-d'œuvre maudit en cadeau d'adhésion à une radio

²¹ Daniel Sinker, éd., *We Owe You Nothing: Punk Planet: the collected interviews*, édition du Kindle, Chicago, Akashic Books, 2008, p. 111. « Quand j'étais enfant, je pensais que le rock était stupide – quand Janis Joplin est mort, je ne savais pas qui elle était. J'étais dans l'électronique et j'écrivais de la poésie. »

²² *Ibid.*

²³ C'est le seul album du chanteur américain qui fut enregistré ailleurs que dans son pays. Ackles est allé en Angleterre l'enregistrer sous la production de Bernie Taupin, parolier réputé pour notamment sa longue collaboration avec Elton John, avec le London Symphony Orchestra et The Salvation Army band, entre autres,

indépendante, oeuvre qui inspirera ce futur leader de l'un des groupes les plus influents du punk hardcore, paradoxalement, grâce à son éclectisme : “That opened the whole world of music for me at once—Jazz, country, blues, rock and classical²⁴.” Ainsi, peu de temps après, à l'âge de 19 ans, il commençait à jouer de la guitare tout seul, sans aucune connaissance préalable, sans la moindre expérience de la pratique d'un instrument quelconque, sans aucune affiliation à aucun groupe ou à aucune scène musicale, sans même penser à tout cela.

Keith Morris, qui co-fonda Black Flag avec Ginn, est né quelque part le long de Sunset Boulevard, Los Angeles, le 18 septembre 55, et était d'un an le cadet de Ginn au lycée Mira Costa à Manhattan Beach²⁵. Contrairement à Ginn, Morris dit qu'il a reçu beaucoup d'influences musicales différentes depuis son plus jeune âge, par la radio, les disques et en regardant de nombreux concerts rock et pop (dont beaucoup dans lesquels il se faufila sans payer) : “I was only about twelve years old, and I was already a music critic²⁶.”

Que l'été de 1976 Ginn et Morris aient joué ensemble pour la première fois dans un garage converti en bibliothèque chez le premier, à Hermosa Beach, semble être un fait avéré²⁷. Si l'on en croit la mémoire de Morris, on peut y ajouter, avec même une date précise, qu'ils sont devenus amis à proprement parler quand ils sont allés voir ensemble un concert du groupe de rock américain Journey, à l'époque connu pour son style de rock progressif et jazz fusion, qui passait avec deux autres groupes, Thin Lizzy et S.S. Fools, au Santa Monica Civic Auditorium, le 2 juin 1976²⁸. Quant aux concerts de punk rock, la première tournée des Ramones en Californie du Sud aura lieu dans plusieurs clubs à Los Angeles et à San Francisco tout au long du mois d'août 1976 ; Ginn et Morris aurait pu aller ensemble à l'un de ces concerts de club (voir aussi **Chapitre VIII**). De plus, selon Morris, les deux sont aussi allés ensemble à ce concert notoire des Sex Pistols²⁹ au Winterland Ballroom à San Francisco, qui sera le dernier concert du groupe punk anglais, le 14 janvier 1978 (ce même mois où Black Flag (Panic) enregistra son premier EP).

Contrairement à une idée reçue, qui veut que les futurs pionniers du punk hardcore mentionnent presque toujours comme influence un concert de l'un des groupes de punk les plus influents, les Ramones par exemple, — ce qu'effectivement Ginn fait ailleurs —, Morris, lui,

grâce au soutien sans précédent de son label, Elektra, ce qui n'allait pas sur le marché, bien évidemment, sans évoquer *Sgt. Pepper* (1967) des Beatles. Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/David_Ackles

²⁴ Ginn, *in* Sinker, *ibid.*, “Cela m'a ouvert d'un seul coup tout ce monde de la musique — jazz, country, blues, rock et classique. »

²⁵ Morris, *op. cit.*, p. 4.

²⁶ *Ibid.*, p. 10. « J'avais qu'environ douze ans, mais j'étais déjà critique de musique. »

²⁷ Chick, *op. cit.* p. 19.

²⁸ Morris, *ibid.*, p. 25-27.

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

attribue à un genre très différent de concert, celui de Journey, l'impulsion qui le fera former son propre groupe : "The seeds of Black Flag were planted at a Journey concert. That's right: the seminal American hardcore punk rock band got its start at an arena rock concert at the Santa Monica Civic in Los Angeles, California³⁰." Mais en réalité, ce ne fut pas Journey, qui était alors dans sa phase dite rock progressif et jazz fusion à cette époque (avant d'adopter un style favorable « au commerce » avec son nouveau chanteur Steve Perry), mais ce fut Thin Lizzy, qui joua la première partie du concert, qui impressionna à ce point le futur chanteur des deux groupes les plus influents de la scène de South Bay (Black Flag et The Circle Jerks). Il n'en reste pas moins que ce concert relevait de celui de l'*arena rock*³¹ (« rock d'arène », littéralement en français), et par les dimensions du spectacle, et par le style de jeu, et par sa commercialisation, genre qui, selon l'expression de Waksman, devint dès les années 1970 la « norme » en matière de culture des concerts de rock américain :

The largest rock festivals of the 1960s dwarfed the average arena rock concert, but with arena rock, crowds of thousands, or tens of thousands, became the norm rather than the exception, a standardized aspect of the rock economy and the concertgoing experience³².

Il est intéressant de parler d'abord de la salle où eut lieu le concert en question. Fondé en 1958 comme l'un des plus grands auditoriums de la région de Los Angeles à l'époque, Santa Monica Civic Auditorium avait retrouvé sa réputation, au terme d'une période de décroissance, en accueillant bon nombre de grands groupes rock³³, dont The Eagles, The Grateful Dead, Bruce Springsteen, Fleetwood Mac, Proco Harum, Queen, Boston et Pink Floyd, pour ne citer de groupes que parmi ceux qui y jouèrent entre 1970 et 1976³⁴. Puisqu'il fut construit dans les années 1950, et à proprement parler, comme une salle de spectacle spécialisée dans la musique, il est bien plus petit (4500 places) qu'une *arena* (sportive) de taille moyenne ; néanmoins, il était choisi très régulièrement lors des tournées de groupes de type *arena rock*. Dans le même

³⁰ *Ibid.*, p. 25. « Les graines de Black Flag ont été plantées lors d'un concert de Journey. C'est vrai : le groupe de punk rock hardcore américain phare trouva son départ lors d'un concert de rock d'arène au Santa Monica Civic à Los Angeles, en Californie. » ; Chick, *op. cit.*, p. 27-28.

³¹ Selon Michael Ethen, le terme "arena rock" a été répandu vers 1977. Michael Ethen, *A Spatial History of Arena Rock, 1964-79*, thèse de doctorat, Montreal, McGill University, 2011, p. 1.

³² Steve Waksman, *This Ain't The Summer Of Love: conflict and crossover in heavy metal and punk*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 10. « Les plus grands festivals de rock des années 1960 éclipsaient certes le concert moyen de rock d'arène, mais cependant, avec le rock d'arène, ce sont des foules de milliers ou de dizaines de milliers de personnes qui sont devenues la norme plutôt que l'exception, et un aspect standardisé de l'économie du rock et de l'expérience de concert. »

³³ "The hall lost money during the '60s but made a profit in the '70s after rock and roll groups began to play there.", Jay Goldman, *Los Angeles Times*, le 10 juillet 1986, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-07-10-ga-22420-story.html>, consulté en 2 avril 2022. « La salle perdit de l'argent durant les années '60 mais fit des profits durant les '70, quand les groupes de rock and roll commencèrent à y jouer. »

³⁴ <https://www.concertarchives.org/venues/santa-monica-civic-auditorium--2>, consulté en 2 avril 2022.

contexte, globalement, c'est avec la popularité du « rock d'arène », dans les années 1970, que l'usage des stades aux États-Unis est passé dramatiquement du sport à la musique³⁵.

Qu'en est-il du caractère musical de l'*arena rock* ? Pour commencer, écoutons de plus près le rapport de Morris. Selon sa mémoire, il avait pour but dans ce concert de voir de ses yeux Thin Lizzy, et plus particulièrement de les voir jouer (“jamming”) *The Boys Are Back In Town*³⁶. Cette dernière chanson sortit en avril 1976 pour connaître un succès inattendu à ce moment-là, grâce, au départ, à une émission radiophonique locale qui touchait jusqu'au grand public américain, ce qui en fit de loin la plus emblématique des chansons du groupe irlandais³⁷. Du côté musical, hormis le chant “soulful” de Phil Lynott, chanteur et bassiste, l'attraction de *The Boys Are Back In Town* est surtout due au riff mélodiquement riche et qui harmonise les jeux des deux guitaristes en un “instrumental hook”, qui répètent ici et là tout au long du morceau³⁸. Les moments que Morris décrit avec le mot “jamming” (improvisation) sont probablement ceux centrés sur ce jeu de deux guitares.

Il est « naturellement » nécessaire pour le genre *arena rock* d'être capable de « couvrir » le plein espace de la grande salle avec le son des instruments, et bien évidemment le volume du son de la guitare devient alors crucial pour y réussir. Il n'est pas donc par étonnant que la grande majorité des groupes aient alors comporté deux (voire trois) guitares, sauf dans les cas où un “guitar hero” expérimenté, comme par exemple Jimmy Page, parvenait à remplir cet espace, aussi bien du fait de la virtuosité de son jeu que de la technologie du matériel, comme l'écho. Le guitariste anglais déclare fièrement lui-même que les trente-six concerts de Led Zeppelin aux États-Unis l'été 1973 “gave birth to the modern arena-rock experience³⁹”.

Il ne faut pas oublier non plus le rôle qu'un autre groupe, américain, a joué pendant longtemps dans le développement de l'*arena rock*, même si sa musique elle-même s'éloignait de celle de ce genre : The Grateful Dead, groupe psychédélique représentatif de la sous-culture de San Francisco des années 60, en particulier en matière d'innovation technique dans l'usage

³⁵ Ethen, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ Morris, *op. cit.*, p. 26.

³⁷ Voir https://en.wikipedia.org/wiki/The_Boys_Are_Back_in_Town#cite_note-1 ; la chanson « a débuté à la 84^e place du Billboard Hot 100 la semaine du 15 mai 1976 et a atteint la 12^e place la semaine du 24 juillet. », https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Boys_Are_Back_in_Town ; elle a été à la 50^e (dans le numéro du 30 mai) juste avant le concert à Santa Monica, puis a sauté à la 32^e le 5 juin. <https://www.billboard.com/charts/hot-100/1976-06-05?rank=32>, consulté en 2 avril 2022.

³⁸ “Just as crucial to the song's success was the twin-guitar lead by Scott Gorham and Brian Robertson.” https://web.archive.org/web/20061228110828/http://www.rollingstone.com/news/story/6596344/the_boys_are_back_in_town. « Tout aussi crucial pour le succès de la chanson fut sa direction par deux guitares, celles de Scott Gorham et de Brian Robertson. »

³⁹ Ethen, *ibid.*, p. 91. Originellement, interviewé par *Rolling Stone*, le 24 juin 2004. “[Les 36 concerts de Led Zeppelin] ont donné naissance à l'expérience arène-rock moderne. »

de multiples enceintes et haut-parleurs géants⁴⁰. Greg Ginn, leader et guitariste de Black Flag, était un fan tellement passionné (“a *deadhead*”) des Grateful Dead qu’il a assisté à leur concert, selon sa mémoire, plus de cinquante fois⁴¹. En effet, les longues parties instrumentales et improvisées tentées dès la fin de la première période de Black Flag témoignent bien de cette influence du Grateful Dead, surtout concernant les longues improvisations des deux guitaristes, Jerry Garcia et Bob Weir (surtout à la guitare rythmique). Il est connu que Ginn rêvait de compter durablement dans son groupe un deuxième guitariste. En fait, même si le recrutement d’un guitariste rythmique s’est avéré peu satisfaisant, en studio comme en concert (voir **Chapitre X**), cela s’explique plutôt par le fait que le son si typique de Black Flag s’était établi. Il cristallise précisément à cette époque où Ginn cherchait à se débrouiller pour acquérir *à lui tout seul*, un volume et une texture sonores comparables à ceux des groupes qui jouaient à deux guitares dans une grande salle, un stade ou un parc de festival, dont ses idoles, The Grateful Dead. Autrement dit, ce n’est pas seulement par la dimension horizontale mais aussi par la dimension verticale que l’on peut expliquer le caractère du son de la guitare de Ginn, et cela en prenant en compte l’influence de la musique du Grateful Dead (et d’autres groupes du type *arena rock*). En particulier, le son du premier album de Black Flag, qui comporte le même son de sa guitare sur deux voies séparées, à gauche et à droite, est une caractéristique qu’on ne peut que rarement constater dans d’autres albums de groupes punk hardcore des années 1980.

Dans une interview récente, effectuée en 2019, Bryan Migdol, le premier batteur du groupe, qui joua lors de la session de janvier 1978, semble tenter de corriger des idées reçues, selon lesquelles Ginn aurait été celui qui décidait de toute la direction créatrice, et il tente ainsi de revaloriser sa propre contribution, ainsi que celle de Morris⁴². Migdol va jusqu’à affirmer, à rebours de l’idée largement répandue, qu’il n’y avait que lui-même et Ginn qui, pratiquement, avaient participé à la session d’enregistrement, Morris et Dukowski n’intervenant qu’après coup, chacun à son tour, par *overdubbing*⁴³. Nous devons certes rendre justice au rôle que la

⁴⁰ Ethen, *ibid.*

⁴¹ Greg Ginn, in Azerrad, *op. cit.*, p. 16.

⁴² “I was in the very frontline, writing the stuff, rehearsing the stuff and in the studio. There’s a lot of different versions of Black Flag but the version I’m in, I wanna say that we all were very influential, and when I say we all, I mean especially Keith and myself and Greg, were all very influential on the sound of that, and kind of made it what it became.” Migdol, in Begnal, *op. cit.*, « J’étais en première ligne, écrivant les trucs, répétant les trucs, et en studio. Il y a des tas de versions différentes de Black Flag, mais pour la version dans laquelle je suis je veux dire que nous y avons été tous très influents, et quand je dis « nous tous », je veux dire en particulier Keith et moi-même, et Greg, tous nous avons été très influents sur le son de ça, et en un sens nous avons tous fait ce qu’il est devenu. »

⁴³ “[...] we recorded those songs and it was literally Greg and I live in a room just playing, with no bass player and Keith overdubbed the vocals later. And the bass came in after I had pretty much left the band.”, *ibid.* « [...] nous avons enregistré ces chansons-là et c’était littéralement Greg et moi, à vivre dans une pièce rien qu’à jouer,

batterie joue dans la formation du son du groupe, rôle souvent dissimulé par son apparence simple, répétitive, et trop rapide pour les oreilles du grand public pour qu'il puisse faire la différence entre ce batteur et un autre. Cependant, d'un autre côté, ce dont témoigne le compte rendu fait par Spot d'une répétition immature du groupe, c'est qu'en réalité l'impression que donne la guitare à l'auditeur dans la constitution de l'impact sonore d'un groupe peut être si grande, si écrasante, que ce qui devrait être une nécessaire considération paritaire des performances respectives entre guitare, batterie et chant est en fait négligé, parce que tout est écrasé par le son de la guitare.

Si la description que fait Migdol (et c'est peut-être le plus marquant dans cette interview), description selon laquelle le son si particulier du guitariste serait à attribuer au batteur, celui-ci étant celui qui l'aurait poussé à ce niveau grâce à son jeu de batterie⁴⁴, si cette description en dit long sur l'interaction et la confluence entre guitare et batterie — d'autant plus qu'il n'y a pratiquement pas de basse — cela ne s'oppose pourtant pas au fait que la guitare électrique avait d'ores et déjà pris la position centrale, voire supérieure et dominante, avec l'évolution historique de l'amplification et du mode de jeu qui y est lié. On note à ce propos que Morris, le chanteur, ne manifeste ni ne laisse entendre aucun ressentiment quand il affirme que le groupe appartenait à Ginn, le guitariste, avec lequel pourtant il avait fondé le groupe⁴⁵.

Il faut aussi faire remarquer que, si l'on se refuse à tenir suffisamment compte de l'émergence de la guitare électrique comme du facteur devenant primordial et indispensable pour la composition et la production sonore du rock tout au long des décennies précédentes, il n'est alors plus possible d'expliquer les conditions dans lesquelles Ginn démarra ce groupe avec Morris, à l'improviste, et où sans hésiter il put décider de procéder à une répétition notoirement intensive mais où personne n'occupait la place de bassiste. Il semble du reste que cette prédominance de la guitare puisse se constater en fait dès le début de leur premier EP *Nervous Breakdown*, le résultat de la session de janvier 1978, à savoir dans l'introduction du premier titre éponyme, même si à ce moment-là le groupe avait pourtant son bassiste, Chuck Dukowski (né Gary Arthur McDaniel en février 1954), membre permanent depuis des mois.

sans aucun bassiste, et Keith a doublé les voix plus tard. Et la basse est arrivée après que j'aie à peu près quitté le groupe. »

⁴⁴ «Q: You played with just Greg in the studio, so the two of you were kind of the rhythm section in Black Flag then? A: Oh yeah! I mean, the driving guitar sound was me pushing him on drums. I'll never forget that we'd both be playing and his hands would just be bleeding all over that Dan Armstrong!», *ibid.* « Q : Vous ne jouiez qu'avec Greg, dans le studio, alors, à vous deux, vous étiez alors un peu la section rythmique de Black Flag ? R : Oh, oui ! Ce son de guitare entraînant, c'était moi le poussant à la batterie. Je n'oublierai jamais que nous avons joué tous les deux et que ses mains saignaient sur toute cette Dan Armstrong ! »

⁴⁵ Morris, *op. cit.*

D. L'été 1977, où Dukowski se joignit au groupe

JOHN (interviewer, chanteur des Effigies) : *How is the scene out in LA? Sort of dying out or what?*
GREG: *Oh no, it's getting a lot bigger. It's kind of a real young scene out there in a way. A lot of people are getting into it.*
JOHN : *Do you guys consider yourself a second generation band from LA?*
GREG : *No, well that may have been kind of how it worked out. We've been around for a long time. Since it had started in LA. We come from the suburbs of LA and we were kind of shut out of the scene in the city.*
CHUCK : *You weren't a punk if you're from the suburbs.*
GREG : *They wouldn't give us gigs.*
DEZ: *We were written up in all the LA magazines when all the second generation bands were getting written up—doesn't mean you're a second generation.*
GREG: *We were around since early '77*⁴⁶.

Dans l'interview du fanzine *Coollest Retard* (cité ci-dessus), en décembre 1980, les membres de Black Flag — à l'époque, Ginn, Chuck Dukowski, Dez Cadena, le nouveau et troisième chanteur, et Robo, le batteur qui n'aime guère parler —, semblent tenir et à souligner qu'ils ne font pas partie de ceux qui suivent seulement un style établi, et à refuser d'être catégorisés dans la « deuxième génération » des groupes punk de Los Angeles ; Ginn ajoute finalement : “We were around since early '77⁴⁷.” Dans l'interview précédente avec un autre fanzine *Skitzoid*, datant de février 1980, cette fois avec un nouveau et deuxième chanteur Ron Reyes, Ginn se rappelle, lorsqu'on lui demande s'ils avaient déjà joué avec d'autres membres que Reyes, que “The band's been together almost three years⁴⁸.” Le début de 1977, date que l'on peut déduire des deux interviews, est établi pour Ginn, semble-t-il, comme, finalement, le véritable point de départ auquel est parvenu le groupe au bout de la « période d'essai », période où Ginn et Morris avaient joué ou bien improvisé ensemble, respectivement à la guitare et au chant, dans le garage converti en bibliothèque chez Ginn, avec l'aide rudimentaire et temporaire

⁴⁶ Dans l'interview faite le 13 décembre 1980 avec *the Coollest Retard*, un fanzine de Chicago. http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_coollestretard12.html, consulté le 7 juin 2018. « JOHN : Comment est la scène à LA ? Sorte d'agonie ou quoi ? GREG : Oh non, ça devient beaucoup plus gros. C'est une sorte de vraie scène jeune là-bas. Beaucoup de gens rentrent là-dedans. JOHN : Et vous vous voyez comme un groupe de seconde génération de LA, les gars ? GREG : Non, mais c'est peut-être comme ça que ça a tourné, finalement. On est dans le secteur depuis un bon bout de temps. Depuis que ça a commencé à Los Angeles. On vient de la banlieue de Los Angeles et on a été comme qui dirait exclus de la scène en ville. CHUCK : T'étais pas un punk si t'étais de banlieue. GREG : Ils ne nous donnaient pas de concerts. DEZ : On a parlé de nous dans tous les magazines de LA quand on parlait de tous les groupes de la deuxième génération — ça veut pas dire qu'on est de la deuxième génération. GREG : On était là depuis début 1977. N.B. Ils avaient formulé, en septembre de la même année, quasiment le même argument selon lequel la scène punk « urbaine » (ou, comme on disait, le “Hollywood punk”) rejetait leur groupe, dans une interview accordée à un autre fanzine. Nous reviendrons sur ce sujet au Chapitre X.

⁴⁷ « Nous étions là depuis le début de 77. »

⁴⁸ Scot Skitzo, interview avec Black Flag, *Skitzoid 7*, février 1980, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_skitzoid7.html. « Le groupe est ensemble depuis presque trois ans. »

de Raymond Ginn (alias Raymond Pettibon, graphiste), le petit frère de Greg, à la basse et sans batteur⁴⁹. Cette expérimentation irrégulière, handicapée et toujours spontanée remonte, selon Chick, à l'été 1976, l'année où en fait les Ramones ont sorti leur premier album, en avril, aux États-Unis, et l'année où les Sex Pistols sortent leur premier single, en novembre, en Angleterre, soient deux disques pionniers du punk new-yorkais et du londonien, respectivement⁵⁰.

Le début de 1977 est aussi, comme Dukowski se le rappelle dans une interview de février 1980, la date où il a rencontré Ginn pour la première fois⁵¹. Une autre interview avec le bassiste révèle en outre que c'est par l'intermédiaire d'une enceinte Marshall d'occasion qu'il se rencontrèrent en tant que vendeur et acheteur⁵² : le vendeur de l'enceinte était bassiste d'un groupe nommé Würm, fondé déjà en 1973⁵³, tandis que l'acheteur cherchait un bassiste pour le sien, puisque son frère Raymond Ginn avait quitté définitivement sa position provisoire de bassiste. Entretemps Morris amena un de ses potes surfeurs paresseux appelé Kansas⁵⁴. Celui-ci n'était en fait qu'un expédient, pas plus prometteur que son prédécesseur. Avec Bryan Migdol sur le siège de la batterie depuis l'année précédente, talentueux mais, selon Morris, intéressé plus par surf et soirées que par la musique, il fallut attendre l'été de 1977 pour faire jouer de la basse à Dukowski (juste après le susdit séjour éphémère de Spot à la basse) mais encore en tant qu'expédient, jusqu'à ce que le groupe Würm se dissolve finalement⁵⁵. Pour Morris, Panic (futur Black Flag) ne devint un véritable groupe que lorsque Dukowski fut devenu leur bassiste :

His condition for playing with us was that we had to start taking the band more seriously, which was exactly what we wanted to hear. [...] Practice was never a priority before Chuck came along. Chuck changed that. He transformed our work ethic, our whole mentality. We started practicing five, six, seven nights a week⁵⁶.

L'impression que l'engagement du bassiste travailleur soit le véritable point de départ du groupe, soit « l'été 1977 », correspond aussi à la réponse qu'a donnée en mars 1981 Dez Cadena, l'un des premiers fans du groupe, et qui venait de devenir son chanteur, dans une interview au fanzine *Capitol Crisis* : “C.C. [interviewer]: How long have you guys been together ? / DEZ:

⁴⁹ Morris, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁰ Chick, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹ Skitzo, *ibid.*

⁵² Jay Babcock, “THEIR WAR: Black Flag, the First Five Years”, <https://arthurmag.com/2013/03/13/their-war-black-flag-the-first-five-years/> Consulté le 2 avril 2022.

⁵³ Chick, *ibid.* p. 39.

⁵⁴ Chick, *ibid.* p. 29.

⁵⁵ Chick, *ibid.* p. 40-41.

⁵⁶ Morris, *op. cit.*, p. 36. « Sa condition pour jouer avec nous était que nous devions commencer à prendre le groupe plus au sérieux, ce qui était exactement ce que nous voulions entendre. [...] L'entraînement n'a jamais été une priorité avant l'arrivée de Chuck. Chuck a changé cela. Il a transformé notre éthique de travail, toute notre mentalité. Nous avons commencé à pratiquer cinq, six, sept nuits par semaine. »

About 3½ years. The present union has been together for about ten months. That says me. I'm the new recruit⁵⁷.”

Finalement, si Ginn considérait, pour sa part, le véritable point de départ de Black Flag comme étant « début de 1977 » (voir le début de ce sous-chapitre), c'est-à-dire quelques mois avant la participation de Dukowski, c'est que, peut-être, ou bien a tenu à mettre en avant l'antériorité de son groupe pour ne pas être catégorisé dans la « seconde génération » du punk californien, ou bien que, justement, il prenait alors le groupe plus au sérieux que ne le faisait Morris, même dans cette période où les autres postes du groupe, autres que guitare et chant, étaient toujours précaires. Cet argument peut être soutenu par le fait que, dès le début, Ginn était déjà un guitariste habile, ayant son propre style de jeu, assez développé, et qui de surcroît avait à son actif quelques compositions, même incomplètes⁵⁸, contrairement à Morris, qui lui venait seulement d'accepter d'être chanteur (au lieu de batteur), sur la proposition de Ginn, bien qu'il n'ait alors pas eu la moindre expérience du chant si ce n'est à l'occasion de quelques classes de chorale, à l'école⁵⁹. C'est sans doute grâce à la puissance de cette “work ethic” que Dukowski amenait avec lui, si l'on se fie aux souvenirs de Morris, et aussi grâce à un entraînement acharné, alors qu'ils ne pensaient pas même à jouer dans un concert, qu'il ne leur faudra que six mois pour que Panic, leur premier nom, procède à son premier enregistrement à Media Arts Studio. C'était en janvier 1978.

⁵⁷ Tony Lombardi, interview avec Black Flag, *Capitol Crisis* 5, mars 1981, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_capcrisis5.html. « C.C. : Depuis combien de temps êtes-vous ensemble, les gars ? / DEZ : Environ 3 ans et demi. Le syndicat actuel existe depuis une dizaine de mois. Cela veut dire moi. Je suis la nouvelle recrue. »

⁵⁸ Morris, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹ Chick, *op. cit.*, p. 28-29.

E. L'introduction de *Nervous Breakdown* et son interprétation historique

La guitare de Ginn, le modèle Dan Armstrong de la compagnie Ampeg, s'opposait radicalement à la configuration « standard », ou « classique », représentée notamment par Les Paul (Gibson) et Stratocaster (Fender). Ce modèle, que la société américaine d'instruments de musique sortit en 1969 sous le nom du guitariste et réparateur de guitares new-yorkais qu'elle avait embauché comme conseiller l'année précédente, est caractérisé par son corps, fabriqué en plastique transparent (plexiglas), non en bois, matériau connu pour améliorer le *sustain* de la guitare⁶⁰. Se référant à l'habileté technique de Ginn à se fabriquer des postes de radios dès l'adolescence, Steve Waksman écrit :

The unnaturalistic design was complemented by other unique features such as an extended 24-fret neck and, most unusual, a set of interchangeable pickups that could be removed from the body, allowing the guitarist to modify the sonic and electronic features of the guitar with minimal effort. This feature made the Armstrong guitar into something like the electric guitar equivalent to a radio or television kit, the flexibility of design allowing guitarists to tinker with different technical options without having to disassemble the instrument⁶¹.

En outre, comparant Ginn avec Eddie Van Halen⁶², le guitariste de génie pionnier du son heavy metal des années 1980, l'historien rock américain a raison de faire remarquer leur prédilection pour la simplification des boutons de contrôle du volume et de la tonalité en vue de pouvoir se concentrer sur l'intensité maximale du son de la guitare, en détriment de la variabilité de la texture sonore⁶³. Il est aussi intéressant de noter le témoignage de Henry Rollins, chanteur de Black Flag depuis l'été 1981 : "He [Ginn] had no volume setting on his guitar, just an on/off switch. [...] Whenever he turned the switch on, it'd feed back. If you hear those early

⁶⁰ Tony Bacon, *Guitares Électriques : l'encyclopédie illustrée*, trad. Cosima de Boissoudy, Paris, Edition de Lodi, 2006, p. 21 ; Tom Wheeler, *American Guitars: An Illustrated History*, New York, Harper Perennial, 1992, p. 6-7, cité par Steve Waksman, « The turn to noise: rock guitar from the 1950s to the 1970s », in Victor Anand Coelho (éd.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 690 ; https://en.wikipedia.org/wiki/Dan_Armstrong.

⁶¹ Waksman, *ibid.* « La conception non naturaliste a été complétée par d'autres caractéristiques uniques telles qu'un manche allongé à 24 frettes et, plus inhabituel, un ensemble de micros interchangeables pouvant être retirés du corps, permettant ainsi au guitariste de modifier les caractéristiques sonores et électroniques de la guitare avec un minimum d'effort. Cette caractéristique a fait de la guitare Armstrong quelque chose comme une guitare électrique équivalant à un kit de radio ou de télévision, la flexibilité de conception permettant aux guitaristes de bricoler différentes options techniques sans avoir à démonter l'instrument. »

⁶² Se fondant également sur la scène musicale de Los Angeles, Van Halen est connu pour sa propre fabrication, la "Frankenstrat", guitare qu'il a construit à partir de parties des guitares différentes. Le premier album emblématique du groupe Van Halen sortit en février 1978, peu après la première session d'enregistrement de Black Flag.

⁶³ *Ibid.*

Flag records, every time a song would begin you'd hear that screech because that was him turning his guitar on⁶⁴.”

Comme si le guitariste voulait étaler sa puissance, qui domine autant la musique que le groupe, le début de la chanson *Nervous Breakdown* n'est occupé par rien d'autre que le son de sa guitare, extrêmement saturé. De plus, un silence placé avant l'apparition brutale de l'intro de guitare, sans aucun effet introducteur, exceptionnellement long, de près d'une seconde, accentue cette brutalité. Voici la forme d'onde et le spectrogramme des douze premières mesures, soit 12 secondes, de *Nervous Breakdown*.

Figure 1 : Forme d'onde des 12 premières secondes de *Nervous Breakdown*

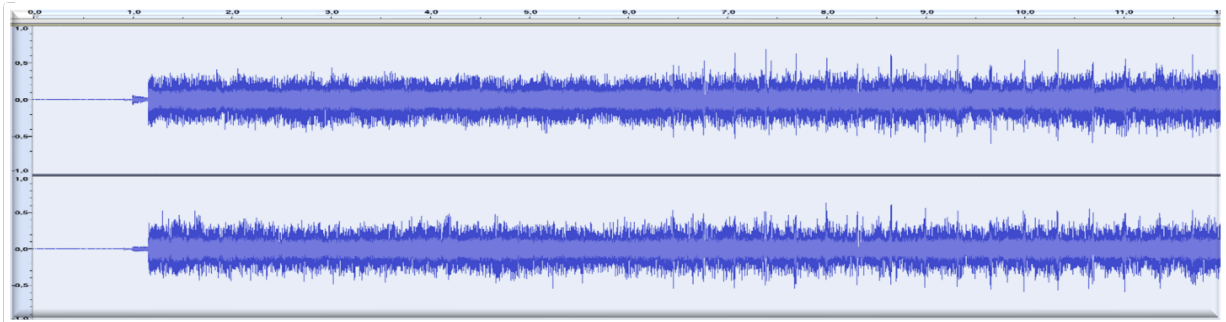
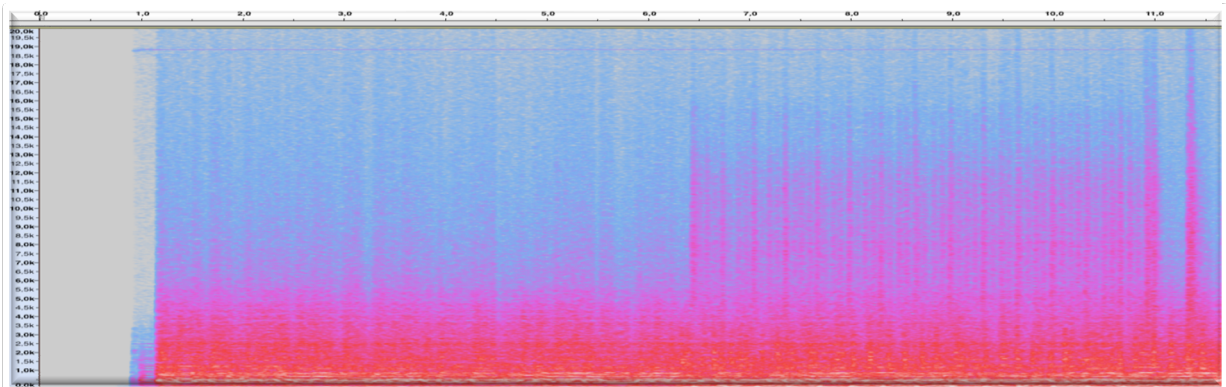


Figure 2 : Spectrogramme des 12 premières secondes de *Nervous Breakdown*



Dès le premier coup d'œil jeté sur le spectrogramme, c'est tout ce que l'on peut percevoir sans effort à l'écoute de l'enregistrement, visualisé tel quel. La brutalité de l'attaque de l'intro de guitare est rendue visible tant par la droite perpendiculaire à l'axe horizontal à l'extrême gauche de la forme d'onde (**figure 1**) que par la couleur distinctive marquée sur toute la portée étendue du spectrogramme (**figure 2**). Quant à la deuxième moitié de cette partie de *Nervous Breakdown*, comme le spectrogramme le montre distinctement, les coups de la caisse claire de la batterie occupent une portée considérable du registre très haut (en particulier voir les fréquences de 6 à 13 kHz) et, à un moindre degré, l'intensité de la grosse caisse est aussi

⁶⁴ Henry Rollins, cité par Waksman, *ibid*. « Il n'avait pas de réglage de volume sur sa guitare, juste un interrupteur marche/arrêt. [...] Chaque fois qu'il activait l'interrupteur, cela se répercutait. Si vous entendez ces premiers disques de Flag, chaque fois qu'une chanson commençait, vous entendez ce crissement : c'était lui qui allumait sa guitare. »

manifestée sous forme de points jaunes dans le registre le plus bas (en dessous de 400 Hz). Cependant, comme on peut le constater grâce à la forme d'onde (**figure 1**), l'intensité de la grosse caisse n'est pas, en réalité, notablement forte par rapport à celle du son que préfigurait la guitare seule dans la première moitié. L'homogénéité de la raie bleue claire (à l'intérieur de la forme d'onde bleue foncée), qui désigne la valeur moyenne d'intensité de l'enregistrement⁶⁵ du moment donné, témoigne de la prédominance en intensité de la guitare par rapport aux autres instruments. Le spectrogramme multicolore (**figure 2**) présente, quant à lui, le niveau d'intensité de différentes bandes de fréquence (axe vertical) qui varient selon le déroulement du temps (axe horizontal). C'est là que se forme une gradation de couleurs à travers toutes les bandes fréquentielles. Cette forme fréquentielle de *Nervous Breakdown* se distingue par son manque d'une distribution « séparée » du son, pour ainsi dire, telle que le processus d'enregistrement et de mixage de la musique en général a l'habitude de le rechercher, afin tantôt de permettre aux différents instruments et à la voix de prendre chacun leur place, et tantôt de donner à un certain instrument une présence plus claire ou même saillante. La quasi-omniprésence du son de la guitare, elle aussi révélatrice de la prédominance de cet instrument, évoque aussi son rapport caractéristique avec les autres instruments, dès le moment où ils se joindront à elle.

1. Le bruit « préparatoire »

Il y a une autre chose qui est également intéressante, dans l'optique minutieuse que cette visualisation nous permet de percevoir. Il s'agit d'un instant de bruit, mais qui s'évanouit en moins de 0,1 seconde sans être perceptible sinon par une écoute attentive. L'amplification est si forte qu'une sorte de bruit dérivé flottant quelque part autour de la guitare, de l'amplificateur et du corps du guitariste aura pu se dessiner, même avant la première attaque de corde par le guitariste, à tel point que l'auditeur peut le remarquer⁶⁶. C'est un moment lapidaire, mais non négligeable, entre le moment où Ginn « allume » sa guitare, produisant ainsi le bruit, et celui où il attaque le premier accord.

⁶⁵ Root Mean Square (RMC, « moyenne quadratique » en français).

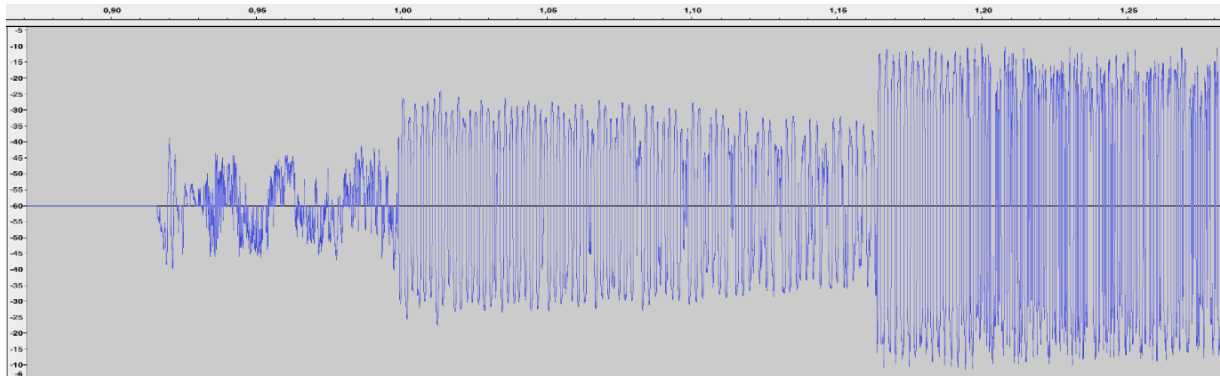
file:///Applications/Audacity.app/Contents/help/manual/man/audacity_waveform.html.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Moyenne_quadratique. Consulté le 21 février 2022.

⁶⁶ Il reste à noter que le cas de *Nervous Breakdown*, et aussi de *I've Had It* et de *White Minority*, enregistrés lors de la même session en 1978, n'est pas celui d'un feedback de registre aigu, comme celui que Rollins et Waksman remarquent, voir ci-dessus, dans *Rise Above* ou *Gimme Gimme Gimme* du premier LP (1981), mais plutôt celui d'un bruit de fond. Il n'est pas certain que la modification du système volume/tonalité de sa Dan Armstrong ait été déjà réalisée au moment de la première session de 1978. Cf. Waksman, *This Ain't The Summer Of Love: conflict and crossover in heavy metal and punk*, op. cit., p. 281.

Comme Ulrich Dieter Einbrodt le fit remarquer en 1997, dans son travail exceptionnel qui usait spécifiquement d'une analyse fréquentielle et expérimentale du son de la guitare pour une nouvelle approche de la musique rock (surtout celle des années 1960), le rôle des partiels « supplémentaires » du son fondamental est crucial pour la définition de ce phénomène sonore qui est le plus déterminant dans la naissance et l'évolution du rock, à savoir la distorsion („Verzerrung“). Le musicologue allemand écrit : « Le terme de “distorsion” fait référence à la création de partiels supplémentaires, c'est-à-dire de partiels non contenus à l'origine dans le son original non traité⁶⁷. » Certains partiels varient selon leur présence ou absence, leur intensité, leur qualité, en rapport avec le son fondamental d'où ils dérivent, et aussi selon les conditions du jeu, telles les types de guitare, d'amplificateur, d'effet ou les modes de jeu.

Ce bruit de fond sur lequel se fondera le son même du riff de guitare qui lui succède, cela ne pourrait-il pas nous indiquer quelque chose de significatif, même si cela reste peu audible dans ce phénomène sonore ? Le fait est que ce bruit a été conservé, intentionnellement ou non, qu'il n'a pas été effacé par l'ingénieur du son. Regardons une autre forme d'onde du bruit en question, celle qui est agrandie et mise au point par une autre application du logiciel Audacity (**figure 3**).

Figure 3 : La forme d'onde au tout début de Nervous Breakdown



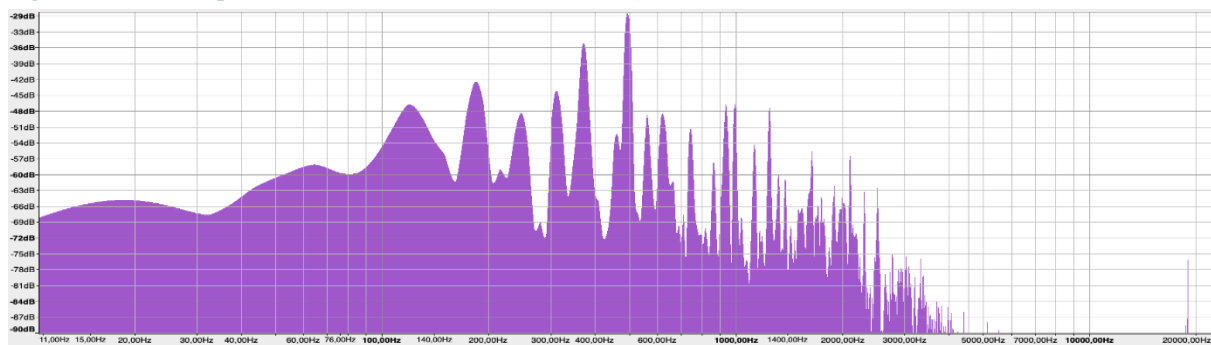
La figure 3 permet d'entrevoir en détail la forme d'onde à différents moments du bruit en question. Nous pouvons d'abord répartir ce bruit en deux parties sur le plan horizontal (le premier riff de la guitare apparaît à 1,164 seconde) : la première partie relève de la durée se situant entre 0,916 et 0,999 secondes, la seconde de celle entre 0,999 et 1,164 secondes. Les deux parties s'opposent l'une à l'autre, surtout quant à leurs formes d'onde, fortement contrastées. Tandis que la courbe d'onde de la première partie est fortement irrégulière, celle de la deuxième est régulière et périodique, comme l'est la partie du riff de la guitare qui suit.

⁶⁷ Ulrich Dieter Einbrodt, *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*, Francfort/Berlin, Peter Lang, 1997, p. 155. „Der Begriff „Verzerrung“ bezeichnet das Hervorrufen von zusätzlichen, d.h. im unbearbeiteten Originalklang ursprünglich nicht enthaltenen Teiltönen.“

En d'autres termes, force nous est de dire que la deuxième partie n'est pas un simple bruit de fond, mais bien un son composé d'un certain nombre de partiels harmoniques, non moins que la partie suivante.

Les avantages de l'analyse par le spectrogramme pourront certes encore être soulignés pour l'analyse du premier riff de la guitare, qui débute à 1,164 seconde (**figure 6**, plus bas), mais ces avantages se justifient aussi dans la capacité qu'ils donnent pour l'identification du bruit, ou du son « introducteur », du riff. Le spectrogramme vertical concernant la deuxième partie de ce bruit particulier d'« avant-intro » (**figure 4**) permet deux principaux constats, tous deux portant sur les effets causés par la forte amplification, voire la distorsion.

Figure 4 : Deuxième partie du son « introducteur » (avant-intro), 0,999-1.164 secondes, de Nervous Breakdown



En premier lieu, on peut voir un bon nombre de pics, qui apparaissent d'une manière assez régulière et dont certains dépassent -45 dB : aux fréquences de 184 Hz, de 311 Hz, de 371 Hz et 495 Hz. À cette dernière fréquence, qui correspond à si^3 , l'intensité atteint -29,8 dB. Ces pics dominants représentent des sons partiels, qui constituent un accord : un *power chord* de si (composé de si^1 , fa dièse² et si^2)⁶⁸. En deuxième lieu, on peut constater dans une optique globale une quantité considérable de bruit. Le bruit de fond, que l'on peut identifier graphiquement par la zone située au-dessous des pics, se situe à environ -68 dB au registre le plus bas (11 Hz), parvient à son maximum au bas médium, soit 50-260 Hz (environ -60 dB), puis s'affaiblit graduellement, à l'exception d'un petit saut autour de 2800 Hz, jusqu'à descendre en dessous de -90 dB vers 4000 Hz. Comme on le constate dans le spectrogramme suivant, une fois les cordes de la guitare attaquées, le son augmente dramatiquement à l'échelle globale, ce qui entraîne non seulement l'augmentation du bruit de fond et des partiels mentionnés ci-dessus mais aussi la multiplication des partiels harmoniques et non harmoniques.

D'où vient alors ce bruit introducteur remarquablement fort, tant au niveau de l'intensité globale qu'au niveau de l'intensité de certains partiels, au point qu'il nous permet même

⁶⁸ Plus précisément, le deuxième plus fort, soit à 371 Hz (-35,2 dB), correspond à fa dièse⁴, le troisième à 184 Hz (-42,4 dB) à fa dièse³ et le quatrième à 311 Hz (-44,2 dB) à $ré$ dièse⁴, pour ne citer qu'eux. Pour la définition et la distribution fréquentielle du *power chord*, voir Chapitre VI.

d'identifier l'accord qui suit ? Et que pourrait-ce signifier sur le plan horizontal ? La réponse à la première question peut être ceci : c'est que certains doigts du guitariste ont déjà été placés sur les touches concernées pour préparer la véritable attaque du premier accord par la main droite (Ginn est un guitariste droitier). À la lumière de ce que l'on voit dans les vidéos de concert, officiels ou non, qui laissent entrevoir le doigté de Ginn⁶⁹, le premier accord en question, soit le power chord de *si*, a dû être joué sur les trois cordes les plus basses (en accordage standard) — celles de *mi*¹, *la*¹ et *ré*² — sur lesquelles appuient respectivement l'index, l'annulaire et l'auriculaire de sa main gauche. Et les trois doigts avaient probablement déjà été placés, avec non moins de poigne que lors du jeu proprement dit, sur les cordes concernées pendant ce laps de temps aussi court qu'environ 0,165 seconde, ce qui a dû nécessairement créer ce niveau de bruit, qui est renforcé par l'amplification.

Il est intéressant de souligner que sur les trois morceaux qui commencent par une intro de guitare solo, parmi les huit morceaux enregistrés en janvier 1978, tous, qu'il s'agisse de *Nervous Breakdown* et de *I've Had It* (qui sortirent l'année suivante dans leur premier EP) comme de *White Minority* (qui sortira ultérieurement dans une compilation rétrospective en 1982), conservent cette sorte de bruits préparatoires au tout début de leur enregistrement. Ils ont d'ailleurs aussi en commun une même constitution de leurs partiels, ce qui veut dire que c'est bien la mise en place préparatoire de certains doigts pour former le *power chord*, tel ou tel, qui suit qui est à l'origine de ce bruit.

Il s'agit là aussi de la manifestation par spectrogramme d'un geste du guitariste ; cela permet une sorte de renforcement d'une image, image dans laquelle on verrait le guitariste sur le point de « frapper » les cordes de guitare de façon écrasante, menaçante, d'une main, tout en les plaquant de l'autre main avec la même violence. Tel est en effet l'un des dispositifs privilégiés par des morceaux qui sont aussi courts qu'une ou deux minutes, ceux-ci relevant du genre de musique qui fait l'objet de notre recherche. Ce dispositif sonore n'est pas pratiquement distinguable ou séparable du « corps » du matériau musical, qui lui est réellement joué, comme le riff de guitare. Cette brièveté est bien éloignée des manières typiques que le rock privilégie en général, qui s'appuie notamment sur un long laps de temps de *feedback* ou sur d'autres effets additifs qui ne proviennent pas du corps de la guitare elle-même.

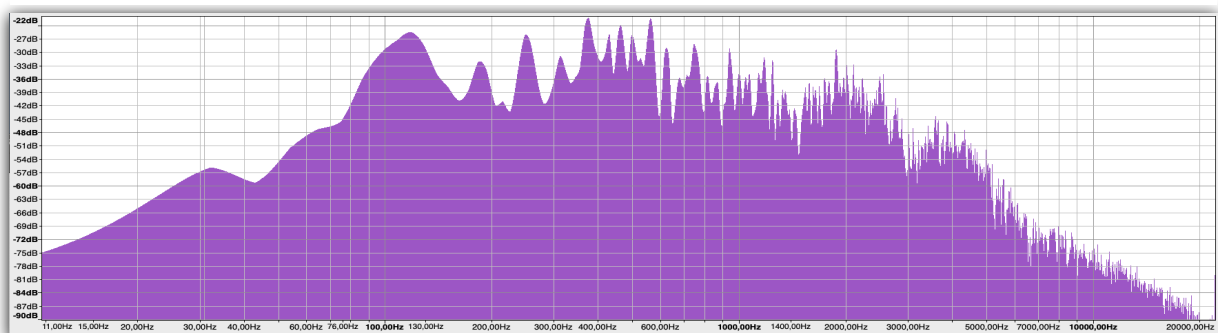
⁶⁹ Voir en particulier un concert filmé en mai 1984, disponible sur <https://youtu.be/d6uuif0csGA>.

2. Le riff de guitare principal, le *power chord* de si

Figure 5 : Riff principal de Nervous Breakdown (guitare)

L'introduction, proprement dite, post-« bruit introducteur » de *Nervous Breakdown* débute par le son très fort et saturé du riff de la seule guitare électrique, riff construit sur l'alternance de deux *power chords*, de si et de la, qui par définition comportent chacun la fondamentale et la quinte (pour une discussion plus approfondie de la définition et de la distribution fréquentielle du *power chord*, voir **Chapitre VI**). La fondamentale des deux *power chords* est située sur la corde la plus basse, chacun comportant une série de courts va-et-vient vers la quarte, à savoir mi et ré, respectivement (**figure 5**). La guitare de Ginn marque sa présence non seulement par la durée de sa partie solo avec son intensité sonore mais aussi par l'ubiquité, la régularité et l'homogénéité du son qui recouvre une bande de fréquences très large. Du reste, la première écoute suffit à affirmer que le son de la guitare met en valeur le registre médium. Ce double caractère est manifesté explicitement dans la **figure 2**, ainsi que dans la **figure 6** (ci-dessous).

Figure 6 : Distribution fréquentielle du premier *power chord* de Nervous Breakdown



La **figure 6** présente les niveaux d'intensité selon la fréquence du son d'une attaque du premier *power chord* (une durée de croche), à savoir celui de si. Les partiels les plus forts du son convergent entre les fréquences de 500 et 600 Hz, tandis que les autres partiels, harmoniques et inharmoniques, forment une pente presque graduelle à droite de ceux-ci. Nous continuerons cette discussion sur ce riff de *Nervous Breakdown* au **Chapitre 7**, en y comparant le riff principal de *Paranoid* (1969) de Black Sabbath.

3. La chanson *Nervous Breakdown* comme point de départ

La chanson *Nervous Breakdown* de Black Flag, le premier titre, éponyme, du disque EP, est aussi la seule dans leur répertoire à s'intégrer, et même en y occupant la première place, aux vingt-sept morceaux de vingt-sept groupes différents qui forment la bande originale du film intitulé *American Hardcore : The History of American Punk Rock 1980-1986*⁷⁰. Il s'agit d'un documentaire rétrospectif sorti en 2006 qui porte sur la première génération du punk hardcore américain⁷¹. Malgré, ou du fait de la petite incohérence entre l'année réelle de la sortie de la chanson, à savoir l'année 1979, et la période sur laquelle, d'après son titre, est censé porter le film, (*Out Of Vogue*, des Middle Class, le titre suivant, est d'ailleurs dans le même cas, qui sortit la même année : voir **Chapitre X**), *Nervous Breakdown* représente le tout début de ce phénomène, autrement dit les symptômes annonciateurs de ce qui se dessinera à partir de là au cours de la véritable décennie des années 1980.

Par sa durée, relativement longue, de 2 minutes 7 secondes, *Nervous Breakdown* se tient un peu à distance d'une tendance au raccourcissement qui se cristallisera avec l'évolution du punk hardcore. Cependant, les trois autres morceaux du disque éponyme témoignent de cette tendance : *Fix Me* (55 secondes), *I've Had It* (1'20") et *Wasted* (51"). Si l'on compte quatre autres chansons qui avaient été enregistrées lors de cette même session de 1978 mais qui ne verront le jour qu'en 1982 — *Gimme Gimme Gimme* (2'), *I Don't Care* (58"), *White Minority* (1'9") et *No Values* (1'58") —, on peut subdiviser l'ensemble des huit chansons en deux groupes : morceaux dont la durée se situe autour d'une minute et morceaux de deux minutes, dont *Nervous Breakdown* est le plus long. Eu égard à une compétition de vitesse d'exécution entre elles, *Nervous Breakdown* se trouve à l'avant-dernier rang du classement, soit juste avant *I've Had It*, dans les huit titres (**figure 7**).

Figure 7 : Les tempos et les durées des morceaux enregistrés par Black Flag en janvier 1978

<i>Nervous Breakdown</i> EP (quatre titres)			<i>Everything Went Black</i> LP (quatre sur vingt-cinq titres)		
titre	tempo (BPM)	durée (m's")	titre	tempo (BPM)	durée (m's")
<i>Nervous Breakdown</i>	176	2'7"	<i>Gimme Gimme Gimme</i>	182	2'
<i>Fix Me</i>	182	55"	<i>I Don't Care</i>	188	58"
<i>I've Had It</i>	174	1'20"	<i>White Minority</i>	182	1'9"
<i>Wasted</i>	184	51"	<i>No Values</i>	190	1'58"

⁷⁰ C'est Steven Blush qui écrit et co-produit ce film.

⁷¹ Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006.

Étant donné que toutes ces chansons sont composées, sans exception, par trois ou quatre reprises de la formule couplet-refrain de type court, à savoir qu’aucun couplet ou refrain n’y dépasse huit mesures, la considérable différence dans leurs durées s’explique mieux par une différence de structure horizontale, notamment par la présence de sections additionnelles ou par l’extension de certaines sections au moyen d’ajouts, que par une différence de vitesse d’exécution. En effet, une version live enregistrée non officiellement de *Nervous Breakdown*, datant le 22 juillet 1979, donc de leur toute première période, nous permet de constater qu’ils ont alors eu beau jouer cette chanson à une vitesse beaucoup plus grande que la version studio, à environ 222 BPM, il leur a néanmoins fallu au moins une minute et demie pour la terminer sans aucun changement de structure linéaire entre les deux exécutions⁷² !

Figure 8 : Succession des sections dans les huit chansons de Black Flag (I=intro, C=couplet, R=refrain, L=lien instrumental (ou « riff »), D=coda, B=break ou bridge (pont), nombre total de mesures indiqué dans la colonne droite)

<i>Nervous Breakdown</i>	I(8) C(8) R(9) L(4) C(8) R(9) L(4) C(8) R(9) L(12) D(11)	90
<i>Fix Me</i>	I(4) C(8) R(4) C(8) R(4) C(8) R(4)	40
<i>I've Had It</i>	I(4) C(8) R(4) C(8) R(4) C(8) R(4+8)	48
<i>Wasted</i>	I(8) R(4) C(8) R(4) C(8) R(4)	36
<i>Gimme Gimme Gimme</i>	I(4) R(8) C(8) R(8) C(8) R(8) C(8) R(8) B(4) R(8) C(8) R(8)	88
<i>I Don't Care</i>	I(6) C(8) R(8) C(8) R(8) C(7)	45
<i>White Minority</i>	I(12) C(8) R(8) C(8) R(8) C(8)	52
<i>No Values</i>	C(16) R(8) C(16) R(8) C(16) R(8) C(14) D(6)	92

Il n’en reste pas moins que toutes ces chansons, quelle que soit leur durée, peuvent être caractérisées par l’organisation très cohérente de leur forme, fondée sur la reprise cyclique du couple couplet-refrain. De plus, à l’exception de *No Values*, tous leurs couplets sont de huit mesures, tandis que pour les refrains sept chansons sur huit ont des refrains à quatre ou huit mesures. Ainsi, *Nervous Breakdown* se distingue par ailleurs encore par le nombre exceptionnel des mesures de son refrain, à savoir neuf mesures. À la suite du riff principal, le riff du refrain articule une forme ascendante à partir du power chord de *sol*, la fondamentale située sur la 3^e case de la 1^{re} corde, très grave, jusqu’au power chord de *si*, la tonique, à étape d’un ton par deux temps (*sol-la-si*) (**figure 9**), puis, dans la troisième mesure, le power chord « chute » à seulement une demi-mesure en renversant le chemin, vers le power chord de *sol*, pour ensuite remonter, ce qui fait ainsi une unité de trois mesures, contre l’attente de l’auditeur. Avec le *do* dièse sur la voix (4^e mesure), ainsi que le *ré*, qui marque l’attraction mélodique unique (“hook”)

⁷² Disponible sur https://youtu.be/_jAOWQxh46I. Pour plus de détails sur ce concert, voir **Chapitre X**.

de cette chanson (“head on my shoulder”), c’est le mode éolien qui est formé complètement (*si, do dièse, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la*). Nous reverrons ce type de progression éolienne plus tard dans des chansons d’autres groupes qui y seront comparées, notamment de Black Sabbath. Ce dispositif de « chute », qui n’est pas retrouvable dans les autres morceaux du disque, a en revanche un lien avec la musique d’une époque antérieure.

Figure 9 : Refrain de Nervous Breakdown (voix et guitare)

The figure displays the musical score for the chorus of "Nervous Breakdown" by Black Sabbath. It is set in the key of D major (two sharps) and 4/4 time, with a tempo of 176 BPM. The score is divided into two systems. The first system covers the lyrics "I'm cra-zy and I'm hurt head on my shoul-". The second system covers "- der It's go-ing ber - serk". Each system includes a vocal line (Vx.) and a guitar line (Gt.). The guitar line consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with the tablature provided below the staff. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions on the strings.

Reste à remarquer les proportions de durée entre couplet et refrain. *Nervous Breakdown* est la seule chanson à avoir un refrain plus long que son couplet, alors que toutes les autres manifestent la proportion de 2:1 ou de 1:1. Cela revient à dire que la grande majorité des chansons en question, enregistrées en janvier 1978 par ce groupe, qui sera l’un des meilleurs représentants du mouvement punk hardcore, n’ont pas un refrain plus long que leur couplet. Ce fait ne constitue-t-il pas un élément qui nous autorise à considérer que la chanson *Nervous Breakdown* est comme une sorte de lien entre passé et futur ? Et, d’autre part, ces autres chansons, dont la durée dépasse peu ou pas une minute et dont le déroulement linéaire s’appuie strictement sur des reprises de la formule couplet-refrain, sans aucun joint entre elles — *Fix Me*, *Wasted*, *I Don’t Care* et *White Minority* — ne peuvent-elles pas être considérées comme révélatrices d’une tendance qui va se cristalliser dans la composition des chansons du punk hardcore au cours des années 1980 ? Ce sont là des questions qui méritent d’être abordées grâce à l’analyse d’autres paramètres importants, tels que timbre, phrasé, dynamique, paroles, mouvements mélodiques et harmoniques, qui vont se modifier parallèlement avec une évolution

dans la fonction des sections et dans la notion de temps. Cette remise en question doit pourtant remonter aux années 1950 soit à l'ère du rock and roll, et même au-delà.

4. Pour une analyse historique comparative

Du point de vue de la forme horizontale, le morceau *Nervous Breakdown* repose sur un procédé qui est utilisé très couramment en guise d'introduction d'une chanson rock : un seul instrument présente un *riff* pendant une certaine durée. Ensuite viennent se joindre d'autres instruments, qui tiennent à soutenir ou à s'assimiler à ce dernier, en parallèle à une reprise de ce riff par le premier instrument, avant qu'apparaisse le « corps » principal du morceau, à savoir sa partie chantée. Ici, il s'agit du riff de la guitare électrique, qui occupe en solo les quatre premières mesures du morceau : une répétition du riff de deux mesures, suivie par un accompagnement de la batterie et de la basse électrique. Il faut d'ailleurs remarquer que cette *intro* à la guitare de quatre mesures dure jusqu'à plus de cinq secondes, comme on peut le constater également sur la forme d'onde ci-dessus, sans qu'il y ait accompagnement par aucun autre instrument ni effet de son quelconque. Même la période suivante, soit à partir de 6,4 secondes, où la batterie et la basse se joignent à la guitare, ne manifeste de grand changement en termes d'intensité, hormis les pics réguliers qui renvoient aux frappes de la caisse claire (batterie).

Alors qu'un tel procédé relève donc d'une convention bien établie, il est cependant plutôt rare, parmi les morceaux qui sont bien connus du grand public par leur riff principal joué en *intro* à la guitare électrique, de trouver un morceau qui laisse à cette première *intro* un si long espace de temps sans la moindre intervention d'aucun autre matériau. À titre d'exemple, (*I Can't Get No*) *Satisfaction* des Rolling Stones (1965) commence par son célèbre riff à la guitare solo sur deux mesures, mais ce dernier n'a pas terminé sa première exposition que déjà la basse rejoint la guitare, dès le troisième temps, plus précisément à la troisième croche faible de la première mesure. On ne peut dire que la puissance de domination que le riff d'introduction à la guitare exerce sur la forme entière de *Satisfaction* soit plutôt moins forte que celle du riff de *Nervous Breakdown*, mais ce riff de guitare de deux mesures, et qui se répète deux fois seul dans un morceau d'un peu plus de deux minutes doit prendre une signification horizontale particulière, qui se situe à un autre niveau que dans un morceau de 3 minutes 43 secondes.

En ce sens, il convient selon nous d'invoquer, comme autres exemples permettant une analyse comparative, certains morceaux représentatifs du rock eux aussi orientés par la

répétition d'un riff de guitare et dont le son soit fortement saturé par rapport aux standards de l'époque où apparaît le morceau en question, morceaux qui ont d'ailleurs pour fondement rythmique le *beat* dit standard, caractérisé par l'accentuation des temps faibles (2 et 4 dans un 4/4), autrement dit le *backbeat*⁷³. Du reste, nous avons encore sélectionné nos exemples en fonction de l'influence que ces morceaux avaient exercée sur la musique de Black Flag. Ou bien à cause de la connexion qu'ils entretiennent avec celle-ci dans le même contexte historique : il s'agit d'abord de morceaux de certains genres du rock qui ont émergé dans les années 1970, comme le punk rock et le heavy metal de la première période ; ou bien ce sont des morceaux qui sont généralement considérés comme des précurseurs de ces mouvances, et qui sont apparus dans les années 1950 et 1960.

Les motifs à la guitare (*riffs* ou mélodies brèves) de chacune des chansons que nous reprendrons ici construisent les uns avec les autres un contexte historique en tant que matériaux musicaux représentant bien chacun l'époque à laquelle ils appartiennent, mais constituant aussi un contexte synchronique qui est spécifique de par la fonction jouée et de par l'implication formelle suscitée par chacun d'eux dans le morceau qu'ils orientent. En outre, un autre contexte, historique et diachronique, se tisse entre ces fonctions et leurs implications formelles elles-mêmes. Notre intention ici est d'analyser et de comprendre la pratique spécifique de ce groupe punk américain paradigmatique, qui fait le lien aussi bien musical que socioculturel entre punk et hardcore, si l'on se place à ces trois points de vue du moins, et cela en nous concentrant sur les motifs de sa guitare.

Tout d'abord, nous allons décrire brièvement quelles sont les caractéristiques verticales et horizontales de cette chanson, *Nervous Breakdown*, et indiquer quelles caractéristiques elle partage avec les autres chansons prises pour notre comparaison, afin de mieux faire ressortir le chemin différent qu'elle prend. Un examen détaillé de chacune des chansons, comparées en elles-mêmes, resituées dans leur contexte historique, ainsi qu'une analyse comparative plus approfondie de la chanson de Black Flag, feront l'objet du chapitre suivant.

Comme nous l'avons dit, la chanson *Nervous Breakdown* se caractérise avant tout par sa longue introduction (huit mesures). Cette longueur est d'autant plus remarquable qu'il s'agit incontestablement d'une chanson punk, aussi bien du point de vue de ses éléments sonores et de la structure formelle du reste du morceau (autrement dit aux niveaux vertical et horizontal) que du point de vue de la scène, locale, nationale et internationale, où le groupe l'a jouée. En outre, la première moitié de cette introduction est jouée par la guitare électrique seule, c'est-à-

⁷³ Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd., Paris, Outre Mesure, 2006, p. 57.

dire que, de la sorte, cet instrument prévient d'emblée de son rôle majeur et central, qui va dominer tout le corps de la chanson qui va suivre (et sur le plan vertical et sur le plan horizontal de la structure formelle de celle-ci), mais aussi qu'il s'assure ainsi une *autonomie*, en ce sens que cette phrase à la guitare est à considérer comme ayant suffisamment de puissance et de présence, à plus d'un égard, pour pouvoir continuer à elle seule durant une bonne partie de la chanson. Reste à interroger comment la présence isolée et insolite de cette phrase instrumentale peut se justifier du point de vue formel.

La généalogie des introductions à la guitare solo qui disposent d'une telle intensité et d'une durée, telles qu'elles puissent définir le plan sonore de toute une chanson, remonte au moins aux années 1950, où Chuck Berry signe une succession de ce qui sera ses classiques du rock and roll. Comme Waksman le remarque avec raison, presque tous ses enregistrements les plus connus commencent par de la guitare électrique non accompagnée, et ce trait, d'ailleurs, va établir rapidement la guitare électrique comme la voix principale de ses chansons⁷⁴. Cette mise en avant de la guitare électrique, il va sans dire, ira bien au-delà de l'œuvre de ce seul musicien.

Parfois, Berry se contente de gratter un accord ou un motif non achevé, comme dans l'introduction de *Rock and Roll Music* (1957), *Maybellene* (1955) ou *Sweet Little Sixteen* (1958), mais on peut trouver aussi les figures les plus élaborées, notamment dans *Roll Over Beethoven* (1956) et *Johnny B. Goode* (1958)⁷⁵. En ce qui concerne leur durée, les introductions de ces deux derniers morceaux occupent le même nombre de mesures que l'introduction de *Nervous Breakdown*, sans compter l'anacrouse caractéristique qui démarre chacune des phrases de Berry. À noter seulement que dans *Johnny B. Goode*, dont l'introduction est basée sur la même formule narrative que l'introduction de *Roll Over Beethoven*, a été ajouté un coup d'accompagnement bref par la batterie et la basse. Chacune des deux introductions de Berry est, à la lettre, une *phrase* : sur le schème d'accords de ce qu'on appelle « le blues de douze mesures », la guitare formule une narration solide, moyennant notamment des *single notes* et des *double stops* (doubles cordes) ; le premier tiers est joué sans accompagnement, le reste avec la batterie, la basse et le clavier, ce dernier n'apparaissant pour autant que rarement à l'issue du processus de mixage, probablement à la demande du producteur de disques lui-même, ce qui de la sorte contribue encore à la focalisation sur ce chanteur et guitariste⁷⁶.

⁷⁴ Steve Waksman, « The turn to noise: rock guitar from the 1950s to the 1970s », in Victor Anand Coelho (éd.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 112.

⁷⁵ Steve Waksman, *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1999, p. 162.

⁷⁶ John Collis, *Chuck Berry: Le Pionnier du rock*, trad. Serge Lefaire, Paris, Camion Blanc, 2008, p. 119.

Peu après la sortie de *Johnny B. Goode*, l'un de ses morceaux les plus connus, les plus influents et qui fut l'un des plus repris par d'autres musiciens, Berry, mais avec lui aussi comme d'ailleurs tout le rock and roll *originel*, sont allés sur leur déclin, alors que dans les années 1960 la guitare électrique confortait elle par contre sa place au centre de la musique. Cela est précisément dû à l'épanouissement d'instrumentaux rocks joués par cette guitare, un sous-genre inspiré par des enregistrements instrumentaux à succès et influents, venus de musiciens innovateurs en matière de guitare électrique, Les Paul et Chet Atkins, entre autres⁷⁷. Les principales figures du rock instrumental comptent alors notamment Duane Eddy, Link Wray et le groupe The Ventures.

Alors qu'à la fin des années 1950, avec un son de guitare très particulier, dit *twang*, Duane Eddy avait jeté les bases du style instrumental surf rock, style qui allait s'établir dans la décennie suivante comme un genre de rock à part entière sous l'égide de Dick Dale, avec d'ailleurs pour contexte géographique la Californie du Sud, le grand succès que les Ventures obtinrent dès 1960 déclencha immédiatement dans la région un véritable phénomène parmi les jeunes baby-boomers (très généralement masculins), à savoir la formation de petits combos instrumentaux, qui mettaient la guitare électrique au premier plan, et qui plus est une marque et un modèle spécifique de cet instrument, la Fender Stratocaster, sans parler d'une certaine tenue devenant une sorte d'uniforme pour les groupes suivant leur style⁷⁸.

Tous ont contribué à la création de nouveaux sons pour la guitare électrique en utilisant les équipements les plus modernes de l'époque, et Link Wray ne fait pas exception, mais ce dernier a la particularité de vouloir expérimenter alors un effet de forte distorsion (et un trémolo d'ampli), obtenu avec sa guitare, ce qui le différencie des guitaristes mentionnés ci-dessus, dont le son qu'ils recherchaient pour leur guitare était surtout basé sur l'effet de réverbération ; Wray est d'ailleurs généralement considéré comme l'un des premiers à utiliser des *power chords*, ce qui est exemplifié surtout par son premier single, *Rumble* (1958), dont l'existence elle-même est indissociable de ce processus d'obtention d'un son distordu⁷⁹. De plus, s'il est vraiment pionnier en la matière, c'est parce que le *power chord* est aussi bien utilisé comme principe de formation du son que comme principe de composition d'un morceau entier.

Les années 1960 voient ensuite l'essor de ce *power chord* dans tout le rock en général. À partir de cette époque, c'est un rôle majeur que le *power chord* va jouer, rôle majeur aussi bien

⁷⁷ Waksman, « The turn to noise », *op. cit.*, p. 113.

⁷⁸ Cf. Pirene, *op. cit.*, p. 84-85. ; Barney Hoskyns, *Waiting for the Sun: une histoire de la musique à Los Angeles*, trad. par Héloïse Esquié et François Delmas, Paris, Allia, 2004, p. 86.

⁷⁹ Cf. Guillaume Gilles, *Les représentations de la sauvagerie dans le rock'n'roll américain des années 1950, entre mythes et réalités*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-La-Vallée, 2012.

dans l'établissement d'autres styles de rock, en particulier ceux qui deviendront les deux sous-genres les plus importants du rock après les années 70, à savoir le métal et le punk⁸⁰. Ce mode de jeu, qui sera traité en détail plus loin, est *ontologiquement* lié à la guitare électrique et à son amplification, et d'ailleurs il va servir de fondement à la composition musicale. C'est tout cela qui permettra à cet instrument de maintenir sa place centrale dans le rock pendant plusieurs des décennies suivantes (voir **Chapitre VI**).

Il convient d'abord de citer ici *You Really Got Me* (1964), des Kinks : son riff principal de guitare marque l'un des premiers moments dans l'histoire du rock où c'est toute une chanson qui est également orientée par le *power chord*, plus précisément sous la forme d'un riff formé sur l'alternance rapide de seulement deux *power chords* déterminés. Dans ce troisième single de ce qui est l'un des représentants tardifs de la British Invasion, le riff principal des *power chords* est omniprésent sur quasiment tout l'espace du temps horizontal, c'est-à-dire dominant du début à la fin de la chanson. Certains partiels des notes composantes de ces *power chords* sont bien intensifiés, comme l'indique la définition même du *power chord*, par une forte amplification de la guitare.

Et le fait est que *Nervous Breakdown* présente une similarité particulière avec *You Really Got Me*, eu égard à sa forme horizontale. Le riff de Dave Davies, le guitariste des Kinks, est en effet répété deux fois tout seul, avant de continuer à apparaître encore deux fois, mais alors avec l'accompagnement de la batterie et de la basse. Tandis que la basse électrique suit les notes basses de la guitare dès le début, la batterie ne formule son véritable pattern standard *backbeat* qu'à l'arrivée de la voix, dans la section suivante, comme le fera la chanson de Black Flag, sauf que l'unité du riff dans celle-ci est deux fois plus longue, soit deux mesures, que celle de *You Really Got Me*, qui n'est en effet composée que de seulement deux accords à l'intervalle d'un demi-ton. Pareille simplicité ne se retrouvera pas même dans les chansons du punk rock des années 1970 et 1980.

En fait, le riff principal de *Nervous Breakdown* a beau être divisé en deux parties différentes, chacune d'une mesure, la deuxième n'est rien d'autre que l'augmentation d'un ton de la première, les deux partageant la même figure rythmique, aussi bien que le même doigté sur le manche de la guitare. Parmi les riffs de deux mesures ayant ce type de simplicité on trouve celui de *Louie Louie* (1957) de Richard Berry, qui, surtout grâce à sa reprise la plus connue, celle des Kingsmen (1963), est devenue l'une des chansons les plus enregistrées au monde, en

⁸⁰ Cf. Robert Walser, *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, nouvelle éd., Middletown CT, Wesleyan university press, 2014, p. 2.

y incluant la version de Black Flag lui-même (1981)⁸¹. La version des Kingsmen, dont le succès inattendu aurait même motivé le manager des Kinks à inciter les frères Davies à fabriquer une autre chanson de ce genre dès que possible, — ce sera *You Really Got Me*⁸² — s'impose aussi comme représentative du phénomène des nombreux *garage bands*, qui marque la deuxième moitié des années 1960 en Amérique du Nord. Ce phénomène est généralement considéré comme constituant une influence majeure pour le punk rock de la décennie suivante⁸³. Cependant, dans *Louie Louie* des Kingsmen la première partie de l'introduction est jouée par le clavier électrique, non par la guitare.

Comme nous l'avons dit précédemment, le *power chord* fonctionne comme l'élément central d'une chanson metal ou punk. Étant donné que la musique de Black Flag n'était pas simplement le successeur immédiat, même dans sa première période, du punk rock new-yorkais et anglais, mais qu'elle était aussi beaucoup inspirée par la forme précoce du heavy metal, il convient ici de se tourner, ne serait-ce qu'un peu, vers la musique de quatre groupes : Black Sabbath, The Ramones, The Sex Pistols et Led Zeppelin. *Paranoid* (1970), de Black Sabbath, et *No Feeling* (1977), des Sex Pistols, sont les seuls titres à comporter pareille introduction, à savoir se présentant comme un riff de guitare solo sans aucun accompagnement. On trouve ces riffs dans le premier album des deux groupes. Quant au premier album des Ramones, il n'y a que *Listen To My Heart* (1976) qui démarre avec une guitare solo, d'ailleurs avec une intensité comparable à celle de *Nervous Breakdown*, mais ici pas sous la forme d'un riff. Les riffs d'introduction de Black Sabbath et des Sex Pistols, eux, sont tous deux basés sur plusieurs *power chords* (ou leurs équivalents dans le morceau de Black Sabbath), mais ces riffs n'apparaissent que dans l'introduction. Il n'en reste pas moins que ces riffs nous offrent un bon exemple pour mener une analyse comparative du son lui-même et de sa distribution fréquentielle, à savoir de l'intensité de différents partiels d'un son particulier.

S'agissant de la forme horizontale, l'un des morceaux du premier album de Led Zeppelin est tout aussi similaire à *Nervous Breakdown*, même s'il reste un peu exagéré de dire que ce dernier serait une "savvy rewrite", une reprise futée, de *Communication Breakdown* (1969) de Led Zeppelin, comme il est dit dans la biographie par Stevie Chick de Black Flag⁸⁴. L'une des chansons les plus courtes et rapides du mastodonte du hard rock britannique, *Communication Breakdown*, est orientée tout au long de sa forme horizontale par un riff de guitare fortement

⁸¹ Cf. Dave Marsh, *Louie Louie: The History and Mythology of the World's Most Famous Rock 'n' roll Song*, Ann Arbor MI, The University of Michigan Press, 2004.

⁸² Voir Chapitre VI.

⁸³ Pirenne, *op.cit.*, p. 151.

⁸⁴ Chick, *op. cit.*, p. 93.

saturé mais s'appuyant sur une *single note*, non sur des *power chords*. On constate tout de même une forte ressemblance dans, entre autres, l'unité de durée du riff de la guitare (deux mesures) et dans la permanence de ce riff à travers toute la chanson — dans tous les couplets et tous les liens instrumentaux entre les sections chantées —, et ce dans le même cadre, celui d'une forme linéaire, à savoir l'ordre des sections de la première moitié des deux chansons : introduction – couplet – refrain – lien instrumental – couplet – refrain.

Le reste de la présente partie (**Chapitres V-IX**) sera consacré à une analyse de ces chansons, brièvement mentionnées ci-dessus, de façon plus détaillée et approfondie, en envisageant certains processus dialectiques qui opèrent au sein des différents matériaux musicaux, processus qui constituent chacun des morceaux, analyse menée tant d'un point de vue historique plus large, que du point de vue interne, synchronique, pour caractériser l'esthétique du groupe (ou du musicien) en question.

CHAPITRE V

CHUCK BERRY ET LE RYTHME « DE CONFIANCE »

They say that's a Chuck Berry song because it's "bu-du-dum-ba-da-da-da" [en imitant le riff d'intro de Johnny B. Goode avec sa voix]. Well, the first time I heard that was in Carl Hogan's, in one of Carl Hogan's riffs in Louis Jordan's band. We have T-Bone Walker, oh, I love T-Bone Walker's slurs, and it's bluesy. So put a little Carl Hogan, a little T-Bone Walker, and a little Charlie Christian, the guitarist in... in, eh, Tommy Dorsey's band, together. Look what a span of people that you will please. That's what I did in "Johnny B. Goode," "Roll Over Beethoven." And making it simple is another important fact, I think. That resulted in a lot of the artists understanding and being able to play my music. If you can call it my music, but there's nothing new under the sun¹.

Si Charles Edward Anderson Berry, alias Chuck Berry, chanteur-compositeur-guitariste né en 1926 à Saint-Louis, Missouri, et son œuvre musicale produite dans la seconde moitié des années 1950, méritent de faire l'objet de notre travail, ce n'est pas seulement du fait de leur popularité auprès du grand public et de leur influence, incomparable, sur les musiciens de la génération suivante, c'est aussi à cause des liens que les matériaux musicaux de Berry entretiennent avec certains styles de musique et styles de certains musiciens dont nous traitons, en particulier ceux de la décennie le précédant. Ces liens sont très particuliers : dans certains cas extrêmes, ils sont très explicites et concrets, en particulier à la lumière de notre connaissance actuelle de certains des procédés d'emprunt auxquels recourait Berry vis-à-vis d'autres musiciens, ce qui fait souvent se poser la question de son originalité, voire peut légitimer un soupçon de plagiat dans certains cas². En effet, certaines idées d'approche, ou de certains matériaux musicaux, déjà cristallisés par des musiciens auparavant, vont servir à Berry pour créer notamment les fameuses *intros* de guitare de plusieurs de ses chansons, telles

¹ Chuck Berry, in Taylor Hackford, *Hail! Hail! Rock "n" Roll*, MCA/Universal Pictures, 1987. « On dit que c'est une chanson de Chuck Berry parce que c'est "bu-du-dum-ba-da-da-da..." Eh bien, la première fois que j'ai entendu ça, c'était chez Carl Hogan, dans l'un des riffs de Carl Hogan dans le groupe de Louis Jordan. Nous avons T-Bone Walker, oh, j'adore les *slurs* [notes liées] de T-Bone Walker, et c'est bluesy. Alors, mettez-y un peu de Carl Hogan, un peu de T-Bone Walker, et un peu de Charlie Christian, le guitariste de... de, hein, du groupe de Tommy Dorsey, tout ça réuni. Regardez toute étendue de personnes à qui vous allez plaire. C'est ce que j'ai fait dans "Johnny B. Goode", "Roll Over Beethoven". Et faire simple, c'est une autre chose importante, je pense. Le résultat, c'est que ça a permis à un tas d'artistes de comprendre et de pouvoir jouer ma musique. Si vous pouvez appeler ça ma musique, mais c'est que y a rien de nouveau sous le soleil. » N.B. Dans cette interview, Berry semble faire une confusion sur le groupe avec lequel jouait Christian. C'est en fait l'orchestre de Benny Goodman.

² Il suffit de consulter quelques pages de Youtube pour trouver de tels commentaires.

celles de *Roll Over Beethoven* (1956), de *Johnny B. Goode* (1957/1958) ou de *Sweet Little Rock'n'roller* (1958), pour n'en citer que quelques-unes.

A. L'émergence de la guitare électrique et les « modèles » de Berry

Berry lui-même mentionne trois guitaristes, dans la citation ci-dessus, comme ayant influencé l'introduction de *Johnny B. Goode* : Carl Hogan, T-Bone Walker et Charlie Christian. Comme nous le verrons de plus près, si l'influence de Hogan et de Walker concerne des éléments concrets, comme des fragments de mélodie ou des modes de jeu caractéristiques, quant à Christian il s'agit plutôt d'une influence symbolique³ : c'est celle de celui qui a imposé la guitare électrique comme instrument solo dans la musique de jazz, tant au sein d'un *big band*⁴ que d'un petit combo. Dans certains ouvrages biographiques sur Berry, on peut trouver parfois quelques observations qui sont à la fois intéressantes et suffisamment précises, sinon musicologiquement détaillées, quant à cet héritage de Hogan et de Walker s'agissant de l'intro de *Johnny B. Goode* :

One listen to Jordan's 1946 recording, *Ain't That Just Like A Woman*, will solve the mystery. Hogan plays the famous intro note-for-note, but without the power that is behind Berry's version. To his powerhouse opening, Berry arc-welds a T-Bone Walker double-string figure that has the notes ping-ponging off the strings like balls in a pinball machine⁵.

³ Parfois on a tendance à exagérer un peu ce fait, comme le signale Charles Shaar Murray en passant dans sa présentation de Christian : "[...] and the unwary modern listener will no doubt be astounded to find what every rock guitarist knows as 'Chuck Berry licks' popping out at them from Christian solos cut with various Goodman bands.", Charles Shaar Murray, *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-war Pop*, updated edition, Edinburgh/Londres, Canongate, 2012, p. 150. « [...] et l'auditeur moderne ne se méfiant pas sera sans aucun doute stupéfait de découvrir ce que tout guitariste de rock appelle "Chuck Berry licks" surgissant des solos de Christian enregistrés avec divers groupes de Goodman. », Charles Shaar Murray, *Jimi Hendrix: Vie et légende*, trad. François Gorin, Paris, Lieu Commun, 1993, p. 190. Traduction modifiée par nous.

⁴ « Grand orchestre (comportant au moins 11-12 musiciens), notamment en vogue dans le jazz et le blues des années 1930-1940, le rythme and blues des années 1950-60 et la soul des années 1960-70 » ; plus précisément, « big band de jazz : comporte généralement une section mélodique [ex : 4tp, 4 tb, 5 sax] et une section rythmique [p, cb, dr, parfois g. (guitare)] », Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd., Paris, Outre Mesure, 2006, p. 70.

⁵ Fred Rothwell, *Long Distance Information: Chuck Berry's Recorded Legacy*, York, Music Mentor Books, 2001, p. 54. « Une seule écoute de l'enregistrement de Jordan de 1946, *Ain't That Just Like A Woman*, résoudra le mystère. Hogan joue la fameuse intro note pour note, mais sans la puissance qui se cache derrière la version de Berry. À son ouverture puissante, Berry soude à l'arc une figure à doubles cordes de T-Bone Walker dont les notes font du ping-pong sur les cordes comme les balles d'un flipper. » John Collis, lui, modifie légèrement ce commentaire : "The song starts with a rocked-up but note-for-note version of Carl Hogan's lead in to Louis Jordan's 'Ain't That Just Like a Woman', and continues by chicken-pecking across adjacent B and top E strings in perfect homage to T-Bone Walker.", John Collis, *Chuck Berry: The Biography*, Londres, Aurum Press, 2002, p. 80-81. « La chanson commence par une version rock mais note pour note de l'introduction de Carl Hogan

Figure 1 : Les quatre premières mesures de *Ain't That Just Like A Woman* (l'intro de guitare)

Carl Hogan, né en 1917 dans l'état d'Alabama, se produisit entre 1946 et 1949 pour Louis Jordan, célèbre bandleader-saxophoniste-compositeur et autre idole pour le jeune Berry⁶. Guitariste du groupe de Jordan, le Tympany Five, Hogan jouait à ses côtés aussi bien dans les concerts que dans de nombreux enregistrements de cette période, dont le grand succès *Ain't That Just Like A Woman* (1946). L'intro de guitare de cette chanson commence (voir la transcription, **figure 1**) par trois notes à la croche ascendantes en anacrouse pour atteindre la tonique sur le premier temps de la première mesure — *si*³, *ré*⁴, *mi*⁴ et *sol*⁴, à savoir la tierce majeure, la quinte et la sixte de la tonalité de *sol*, sans oublier bien sûr la présence d'un glissando ascendant d'un demi-ton, à peu près, vers la première note, ce qui met en valeur l'ambiguïté ou la fluidité typique de certaines notes, ici entre la tierce mineure et la tierce majeure, qui sont des caractéristiques, parmi bien d'autres, du blues. Ces quatre notes sont jouées sur les trois cordes aiguës de la guitare, guitare électrique amplifiée. La tonique, qui est de même introduite par un glissement ascendant et bref, est répétée sur une bonne mesure à la croche, sur la corde la plus aiguë, avant que la mélodie forme une courbe descendante. Se déroulant principalement sur la gamme pentatonique mineure (avec l'intervention nuancée, et typique du blues, de la tierce majeure), cette formule mélodique se retrouve aisément dans l'introduction de *Roll Over Beethoven* et dans celle de *Johnny B. Goode*, avec seulement une transposition en *mi* bémol et *si* bémol, respectivement.

S'agissant de T-Bone Walker, d'autre part, il s'agit plutôt de l'emprunt de certains *licks*⁷ ou modes de jeu caractéristiques qui sont utilisés un peu partout dans son répertoire. Né

dans "Ain't That Just Like a Woman" de Louis Jordan, et continue en picorant les cordes *si* et *mi* aigu adjacentes en parfait hommage à T-Bone Walker. »

⁶ "As to his impact on Chuck Berry, the writer of 'Maybellene' has himself said, 'I identify myself with Louis Jordan more than any other artist. I have a lot of flighty things like Louis had, comical things and natural things and not too heavy.' And Berry, who is a most guarded man, added, 'If I had only one artist to listen to through eternity, it would be Nat Cole. And if I had to work through eternity, it would be Louis Jordan.'" Arnold Shaw, *Honkers and Shouters: the Golden Years of Rhythm and Blues*, New York, Collier Books, 1978, p. 64. « Quant à son impact sur Chuck Berry, l'auteur de "Maybellene" a lui-même déclaré : "Je m'identifie à Louis Jordan plus qu'à tout autre artiste. J'ai beaucoup de choses frivoles comme Louis en avait, des choses comiques, des choses naturelles, pas trop lourdes." Et Berry, qui est un homme des plus prudents, ajoutait : "Si je n'avais qu'un seul artiste à écouter durant l'éternité, ce serait Nat Cole. Mais si je devais travailler durant l'éternité, ce serait Louis Jordan." »

⁷ « Fragment mélodique stéréotypé, faisant partie d'un répertoire individuel ou collectif », Siron, *op. cit.*, p. 254.

Aaron Thibeault Walker, au Texas en 1910, c'est sans doute l'un des plus influents guitaristes du blues, en particulier l'un des premiers à introduire la guitare électrique dans le combo blues⁸. Également chanteur et danseur très doué, Walker fut aussi l'une des figures majeures dans l'établissement et le succès du *jump blues* auprès du grand public dans les années 1940, un style dérivé du blues, mais plus rapide et *dansable*, et qui est généralement considéré comme l'un des précurseurs du rhythm and blues, et puis ensuite du rock and roll dans la décennie suivante (qui n'est rien qu'un autre nom pour le rhythm and blues pour certains). Louis Jordan, mentionné plus haut, fut aussi une grande figure, et sans doute la plus populaire, du *jump blues*. Comme le remarque Arnold Shaw, la transformation du blues, quelle qu'en ait été la forme précise, en rhythm and blues, aurait été impossible sans un remplacement de la guitare espagnole ou acoustique par la guitare électrique par des guitaristes comme Walker : "Without amplification there would, perhaps, have been no R & B, certainly not as we know it. Starting with the guitar, electrification enveloped bass and organ as well⁹."

Ce nouveau style de guitare blues, qui a valu à Walker une grande réputation dans l'après-guerre, est déjà perceptible, et sous une forme pleinement développée, dans l'un de ses premiers enregistrements, effectués en 1942, qui contient *I Got A Break Baby* et *Mean Old World*¹⁰. En ce qui concerne notre recherche, il faut ici remarquer la présence de deux modes de jeu dans ces deux morceaux : le premier est la succession d'une paire de notes jouées simultanément sur deux cordes voisines, ce qu'on nomme *double stop* ou « doubles cordes » ; le deuxième est aussi la répétition d'une unité de deux notes sur deux cordes différentes, mais cette fois jouées l'une après l'autre, les deux notes étant liées au moyen d'un *bend* (on l'appelle aussi *bending*) : la première note, plus basse et jouée sur la corde plus basse, augmente d'un ton, la corde étant tirée et poussée, *graduellement*, jusqu'à atteindre la même hauteur que la deuxième, cette formule se répétant quatre ou cinq fois, à la noire ou à la croche pointée¹¹ (voir **figure 16**).

⁸ Cf. Shaw, *op. cit.*, p. 113.

⁹ *Ibid.*, « Sans l'amplification il n'y aurait peut-être pas eu de R & B, du moins certainement pas tel que nous le connaissons. Commenant par la guitare, l'amplification gagne la basse tout comme l'orgue. » Shaw déclare aussi ailleurs, dans le même livre : "When a bluesman shouted to the accompaniment of a honking tenor sax and oscillating electric guitar, energized by a boogie beat or a hopping shuffle, that was R & B.", *ibid.*, xviii. « Quand un bluesman criait sur l'accompagnement d'un sax ténor klaxonnant et d'une guitare électrique oscillante, dynamisé par un rythme boogie ou un shuffle sautillant, c'était du R & B. »

¹⁰ Cf. Johnny Harper, « T-Bone Walker: Blues Guitar Godfather », *There*, le 22 avril 2014.

https://web.archive.org/web/20140422132041/http://www.there1.com/browse_articles.php?action=view_record&idnum=115. Consulté le 18 février 2022.

¹¹ "To his powerhouse opening, Berry arc-welds a T-Bone Walker double-string figure that has the notes ping-ponging off the strings like balls in a pinball machine.", Fred Rothwell, *Long Distance Information: Chuck Berry's Recorded Legacy*, York, Music Mentor Books, 2001, p. 54. Représentons-nous le trajet aller-retour d'une bille lancée dans un flipper qui va, à vitesse rapide, jusqu'à atteindre un obstacle, puis, à vitesse réduite, revient vers le joueur.

Enfin, Charlie Christian, guitariste de jazz né en 1916 et mort prématurément en 1942, demeure lui aussi, certes, l'un des héros de Berry, mais il y a surtout cependant, comme John Collis le déclare avec franchise, que la virtuosité de Christian était d'un trop haut niveau pour que Berry pût lui emprunter des phrases¹². Du moins, le *Roi du Rock and roll* a-t-il utilisé, durant toute sa carrière, exclusivement, la guitare Gibson à l'instar de ce guitariste de génie et co-fondateur du bebop si admiré¹³. Christian est en effet l'un des guitaristes majeurs au tournant de la décennie 1940, l'un de ceux grâce auxquels la guitare, et plus précisément la guitare électrique, a pu s'imposer comme l'instrument principal solo de la musique populaire, au-delà de son confinement à la section rythmique¹⁴.

Du point de vue de la guitare, la décennie 1940 est donc la période où la guitare électrique commença à émerger comme un instrument qui devenait non seulement permanent mais encore important dans le blues et dans le jazz, et ceci grâce à une pratique où s'illustraient un nombre croissant de guitaristes talentueux. Tournons-nous vers l'explication de Jan Obrecht à ce sujet :

Tampa Red was among the first Chicago blues performers to acquire an electric guitar, which he featured on "Anna Lou Blues" from 1940. Two years earlier, though, studio guitarist George Barnes had used an electric guitar on his Chicago sessions with Big Bill Broonzy, Hattie Bolten, Blind John Davis, Jazz Gillum, Merline Johnson, and Washboard Sam. [...] By the early 1940s, Memphis Minnie, Big Bill Broonzy, and Moody Jones also had electric guitars.

Like their jazz counterparts, the initial wave of electric blues guitarists were deeply influenced by Charlie Christian, who in 1939 made his spectacular debut with Benny Goodman, leader of the era's most popular swing ensemble. On session after session, Christian had the tonal strength and improvisational ability to play long, flowing solos on a par with those of his bandmates, some of whom were the best in jazz. His impact was immediate, inspiring many acoustic guitarists to switch to amplified guitars, [...] "The electric guitar as Charlie Christian played it had its own sound," recalled Barney Kessel. "Charlie was the first one to play single lines like a horn. And Charlie's tone was the concept for what is being used today in jazz." Soon after Christian's untimely death in 1941, the sound he pioneered would resound in a dynamic new blues style led by Aaron "T-Bone" Walker¹⁵.

¹² Collis, *op. cit.*, p. 21.

¹³ "Christian played a Gibson ES-150 guitar and this may have inspired Berry's lifelong fidelity to Gibsons.", *ibid.*, p. 22. D'après Collis, Berry enregistre *Maybellene*, son premier disque, en 1955, avec Gibson ES-350TN, modèle équipé de deux micros P90, et la Fender Twin Amp. Il continue à changer sa guitare suivant la production d'un nouveau modèle de Gibson : ES-335 en 1958, puis ES-345 et ES-355 en 1959. *Ibid.*

¹⁴ Steve Waksman, *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1999, p.14.

¹⁵ Jas Obrecht, « A century of blues guitar », in Victor Anand Coelho (éd.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 96-97. « Tampa Red fut parmi les premiers joueurs de Chicago blues à acquérir une guitare électrique, qu'il fit figurer sur *Anna Lou Blues* à partir de 1940. Mais déjà deux ans auparavant, cependant, le guitariste de studio avait employé une guitare électrique dans ses sessions de Chicago avec Big Bill Broonzy, Hattie Bolten, Blind John Davis, Jazz Gillum, Merline Johnson et Washboard Sam. [...] Vers le début des années 1940, Memphis Minnie, Big Bill Broonzy et Moody Jones avaient aussi des guitares électriques.

D'après les propres souvenirs de Walker, il commença à jouer de la guitare électrique en 1939 : "I don't know whether I was the first guitar player to use the electric. But I was *one* of the first. The guitar player with Andy Kirk had one. And the guitar player with Les Hite had one—his name was Frank Pasely. [...] Started playing the electric after I left Les, I think it was 1939¹⁶." Dans une autre interview, Walker prétend qu'il avait eu sa première guitare électrique dès 1935. Bien entendu, notre intention ici n'est pas de découvrir quel fut le premier à avoir employé cet instrument dans des performances ou des enregistrements¹⁷.

Dès le début des années 1930, des guitaristes (et des fabricants de guitares) réfléchissaient sur la question de savoir comment augmenter le volume de la guitare, chacun s'efforçant de bricoler un système d'amplification à sa manière, car dans les rassemblements de danse jazz, les plus populaires à l'époque, le son de la guitare au sein de l'orchestre avait tendance à être couvert par celui des autres instruments, et elle ne pouvait donc guère aller au-delà d'une fonction de pur accompagnement rythmique, fourni à grand renfort de coups violemment plaqués. *A fortiori* ne pouvait-il être question pour elle, dans ces conditions, d'oser rêver se lancer dans un solo.

Souvent comparé à Walker pour son rôle de pionnier dans le jeu de la guitare électrique, en partie dû à la proximité personnelle des deux joueurs, Eddie Durham aurait déjà tenté de connecter des amplificateurs à sa guitare acoustique dès 1932, année où Rickenbacker, marque de guitare, sortait son modèle, la "Frying Pan" (« Poêle à frire »), qui est considérée comme la première guitare électrique au sens strict du terme commercialement produite¹⁸. À

Comme leurs homologues en jazz, la première vague des guitaristes électriques de blues étaient [*sic*] profondément influencée par Charlie Christian, qui fit ses spectaculaires débuts en 1939, avec Benny Goodman, le leader de l'ensemble de swing le plus populaire à l'époque. Session après session, Christian se montrait capable d'une force tonale et d'une inspiration improvisationnelle qui lui permettaient de jouer de longs et fluides solos qui étaient à la hauteur de ceux de ses camarades, dont certains étaient les meilleurs dans le jazz. Son impact fut immédiat, inspirant à nombre de guitaristes acoustiques de changer pour la guitare amplifiée, [...] "La guitare électrique, telle que Charlie Christian en jouait, avait son propre son à elle", se souvenait Barney Kessel. "Charlie fut le premier à jouer des lignes simples à la façon du saxophone. Le ton de Charlie donne le concept de ce qui est utilisé aujourd'hui dans le jazz." Peu de temps après la mort prématurée de Christian, en 1941, ce son dont il avait été le pionnier allait résonner dans un nouveau style dynamique de blues, mené par Aaron "T-Bone" Walker. »

¹⁶ Shaw, *op. cit.*, p. 121. « Je ne sais pas si j'ai été le premier joueur de guitare à utiliser l'électrique. Mais j'ai été l'un des premiers. Le guitariste avec Andy Kirk en avait une. Et le guitariste avec Les Hite en avait une - son nom était Frank Pasely. J'ai commencé à jouer de l'électrique après avoir quitté Les, je pense que c'était en 1939. »

¹⁷ Pour plus en détails sur la première histoire de l'adoption de la guitare électrique, voir Norman Mongan, *Histoire de la guitare dans le jazz*, Paris, Filipacchi, 1986, p. 79-94 ; Jas Obrecht, *Rollin' and Tumblin': The Postwar Blues Guitarists*, San Francisco, Miller Freeman, 2000, p. 5-7 ; Gérard Herzhaft, livret de l'album *T-Bone Walker* (fa267), Frémeaux & Associés, consulté le 20 août 2021,

https://www.fremeaux.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6470&Itemid=0. Herzhaft veut aussi rappeler que « l'amplification électrique existait déjà en 1935 et plusieurs guitaristes hawaïens et de Western Swing avaient déjà enregistré de cette façon à cette date. »

¹⁸ Waksman, *op. cit.*, p. 18-19.

ses dires, c'est lui qui aurait recommandé l'achat d'une guitare électrique à Charlie Christian, ainsi qu'à Floyd Smith (le guitariste du groupe Andy Kirk, que Walker mentionne dans la citation plus haut), celui qui enregistra en 1939 *Floyd's Guitar Blues*, qui comporte l'un des premiers solos de guitare électrique de l'histoire du blues¹⁹.

Le modèle ES-150 de Gibson (commercialisé en 1936), que Durham recommandait à Christian, et qui est d'ailleurs depuis devenu la guitare qui vient à l'esprit quand on pense à ce dernier, ne fut pourtant pas en fait un grand succès pour le fabricant de guitares. Comme le remarque Simon Nelson avec raison, le fait que Gibson n'ait pas produit de guitares électriques pendant la période de 1942 à 1946 peut s'expliquer par son manque de succès commercial précédemment auprès du grand public, même si la popularité de Christian, dans le jazz, et celle de Walker, dans le blues à tendance jazzy²⁰, contribuaient à rendre cet instrument nouveau acceptable dans une large mesure auprès du public. Le large succès commercial de la guitare électrique ne s'installera qu'après 1945²¹.

B. Carl Hogan et ses performances avec Louis Jordan

Ain't That Just Like A Woman, enregistré en janvier 1946 par Louis Jordan and His Tympany Five, constitue l'un de ces rares moments où la guitare n'est pas seulement chargée de fournir une sorte d'interlude solo, mais est aussi responsable de l'introduction, et qui plus est sans aucun accompagnement. Ceci pour un morceau du répertoire de l'un de ces groupes où la musique est essentiellement dominée par la section des cuivres/bois. Comme nous allons le découvrir ici, cette introduction n'est pas seulement assez unique parce qu'elle présente

¹⁹ *Floyd's Guitar Blues* d'Andy Kirk : <https://youtu.be/IS5m4M33LtM>.

²⁰ Ces deux figures emblématiques, eux aussi, entretenaient une relation qui deviendra célèbre auprès des fans ; mais il reste beaucoup d'incertitude autour de cette relation, dont la meilleure élucidation est fournie par Gérard Herzhaft : « Mais elle est entourée de nombre d'incertitudes, T-Bone lui-même en ayant donné plusieurs versions différentes. Selon l'une d'elles, T-Bone aurait connu Charlie Christian au Texas ou peut-être à Oklahoma City dès 1932. Christian était alors un jeune musicien et n'était pas du tout connu. Il se produisait avec son frère Edward Christian au piano. Très vite, les rapports deviennent excellents entre T-Bone et Charlie et ils s'associent pour jouer dans les clubs, Christian à la guitare et T-Bone à la contrebasse ou au piano. Mais ils jouent aussi à deux guitares. C'est en raison de cette amitié que T-Bone cède sa place à Charlie dans l'orchestre de Lawson Brooks lorsqu'il part s'installer en Californie en 1935. Une autre version des faits, plus vraisemblable, voit T-Bone participer au fameux spectacle du russe Count Bulaski, un orchestre entièrement composé de musiciens blancs à l'exception de Walker qui joue l'élément « blackface » [...]. Mais le soir, après le spectacle, il prend sa guitare et joue dans les clubs noirs des villes où Bulaski se produit. En 1935, après un show au Boga Ballroom de Oklahoma City, T-Bone va jouer dans le quartier noir autour de Second Street et s'y mesure avec Charlie Christian, un jeune talent local. Walker va aussi rencontrer le professeur de guitare de Charlie, Chuck Richardson - « un grand bonhomme avec des mains immenses » dira T-Bone. Il prend lui aussi quelques cours avec Richardson. », Herzhaft, *ibid.* N.B. Christian est de six ans le cadet de Walker.

²¹ Cf. Mongan, *op. cit.*, p. 79-95.

l'utilisation de la guitare pour une fonction très importante dans la structure de la chanson, mais parce qu'elle offre en outre une parfaite illustration de l'implication symbolique qu'a cette émergence de la guitare (électrique) dans la musique de ce genre, genre qui, rappelons-le, ne bénéficiait alors d'aucune dénomination spécifique.

Hormis cette intro à la guitare et ce solo au milieu du morceau, une autre caractéristique importante de la chanson réside dans le jeu d'accompagnement rythmique que réalise aussi cette même guitare, jeu qui apparaît ainsi de manière très consistante, très régulière et très saillante tout au long de la chanson, et même pendant le solo de piano, ce qu'il convient de noter ; mais nous y reviendrons plus en détail plus loin. Il faut noter aussi ce fait qu'il n'y a pas de section de cuivre, très exceptionnellement, dans ce morceau.

Carl Hogan avait été recruté avec « Will » Bill Davis, pianiste, en avril 1945, à l'occasion de la réorganisation, assez expérimentale, de ce groupe, qui prolongeait son succès commercial et national depuis déjà quelques années. À ce sujet, Peter Grendysa déclare, dans le livret d'un disque posthume de Louis Jordan and His Tympany Five, que "Both proved to be innovative and influential additions, Davis with his Hammond organ and Hogan pointing the way for blues and rock guitarists of the future²²." Tandis que Davis remplaçait l'ancien pianiste (William Austin), Hogan se fit le premier guitariste qu'ait eu le groupe, et cette place acquise par la guitare se perpétua avec d'autres guitaristes après son départ en 1947²³. Comme nous disposons de peu de recherches sérieuses quant aux contributions de ce guitariste pionnier pour un groupe pourtant aussi important dans l'histoire de la musique, nous espérons que l'analyse ci-dessous pourra contribuer à commencer de combler cette lacune, en dehors de son intérêt pour notre travail proprement dit.

La première session d'enregistrement du groupe à laquelle participèrent Hogan et Davis eut lieu le 16 juillet 1945 à New York (produit par Milt Gabler)²⁴. Si sur les quatre morceaux enregistrés ce jour-là la guitare se borne à un accompagnement rythmique, à vrai dire peu audible, dans *It's Full Or It Ain't No Good* et *Don't Worry 'Bout That Mule*, elle présente par contre son jeu particulier, et qui plus est de manière toute différenciée, dans *How Long Must I Wait For You* et *Salt Pork, West Virginia*. Dans le premier, si la guitare joue bien en effet des

²² Cf. Peter Grendysa, le livret de l'album, *Louis Jordan : Let The Good Times Roll : The Anthology 1938-1953*, p. 10-11. En réalité, l'orgue de Davis ne put être audible que dans les enregistrements de 1949, deux ans plus tard. « Tous deux se révélèrent des adjonctions innovatrices et influentes, Davis avec son orgue Hammond, et Hogan montrant la voie de l'avenir pour les guitaristes blues et rock. »

²³ Il n'y eut pas de changement de son nom, bien que le groupe comptât désormais six membres, outre Jordan, le leader.

²⁴ Aaron Izenhall (trompette), Louis Jordan (saxophone alto), Josh Jackson (saxophone ténor), Wild Bill Davis (piano), Carl Hogan (guitare électrique), Jesse "Po" Simkins (contrebasse) et Eddie Byrd (batterie), *ibid.*

accords de base, ils ne sont pourtant pas un simple accompagnement car ils forment bien plutôt le motif principal du morceau, où les points d'attaque se situent constamment en un unisson souple avec les accents donnés par le chant aux paroles. Cela constitue comme un *appel* lancé dans l'attente d'une *réponse*, qui est donnée par la section des cuivres. La guitare réalise aussi la présentation de l'introduction du morceau en répétant un enchaînement de trois accords descendants, cette forme annonçant approximativement le motif de la guitare qui va se répéter dans le corps du morceau. Dans le deuxième (*Salt Pork, West Virginia*), un blues shuffle de douze mesures dont l'introduction est constituée principalement par un court motif joué par la section des cuivres, et où c'est la voix et la trompette qui forment l'appel-réponse, le jeu d'accords de la guitare est à vrai dire peu audible mais il y a un chorus pour son solo, avant l'autre solo, du saxophone ténor. Le solo de Hogan, qui se déploie en marquant sa figure de shuffle très clairement, comme le fera le solo d'*Ain't That Just Like A Woman*, se différencie à cet égard de l'intro de ce dernier morceau où la guitare ne marque la figure de shuffle que très légèrement, ce qui n'est probablement pas sans lien avec l'absence d'accompagnement.

Lors de la session du 23 janvier 1946, le groupe enregistre six morceaux, dont *Ain't That Just Like A Woman*, parmi lesquels ce sont au moins quatre morceaux qui présentent une forte mise en avant de la guitare électrique, tantôt sur le plan mélodique, tantôt sur le rythmique. Si *Beware!* et *Don't Let The Sun Catch You Cryin'* promeuvent surtout l'expressivité de la guitare électrique en tant qu'instrument mélodique — ce qui n'aurait pas été du tout possible sans l'amplification — *It's So Easy*, qui ne contient aucun élément mélodique lié à la guitare, permet, lui, de percevoir de son côté le fort potentiel très caractéristique de cette guitare électrique en tant qu'instrument nouveau d'accompagnement rythmique (bien que Hogan n'ait pas été le premier à avoir alors essayé cette sorte de rythmique). Comme nous allons le voir plus tard, la guitare d'*Ain't That Just Like A Woman* illustre parfaitement les deux dimensions du potentiel de cet instrument, mélodique et rythmique, et cela en fonction des sections de la chanson, où chacun apparaît à son tour.

Quant à *Beware!*, la mélodie à la guitare y apparaît dès son introduction, où le thème à quatre mesures initié par la section des cuivres s'achève, dans la dernière mesure, par un fragment mélodique à la guitare. Cette formule appel-réponse dialogue, tenue entre deux parties, trois instruments cuivre/bois, d'un côté, et une guitare, de l'autre (**figure 2**), se poursuit en tant que telle dans le corps de la chanson, sauf que le rôle d'appel y est alors surtout pris en charge par la voix, la section des cuivres étant réduite à la seule trompette atténuée (en sourdine), mais en occupant la même place temporelle.

Figure 2 : Début de l'intro de Beware!

Il faut ici faire remarquer que ce fragment à la guitare, une succession ascendante de quatre croches (*shuffle*) de registre aigu, $la^3 - do^4 - ré^4 - fa^4$ (tonique), jouées sur les trois cordes les plus aiguës et sur les cases hautes (entre les 13^e et 15^e) de la guitare, qui se termine par un retour au $ré^4$ sur le premier temps de la phrase dans l'introduction et par un glissando descendant depuis le fa^4 dans la première strophe, n'est rien d'autre qu'une transposition, sur un ton plus bas, du début de l'introduction d'*Ain't That Just like A Woman* (qui réapparaîtra dans la guitare de Berry), et il ne faut pas y négliger l'existence d'un subtil glissando *bluesy* avant la première note, tierce majeure. Outre la répétition de ces fragments, la guitare de Hogan sert de mélodie en quasi-contrepoint à la voix dans la dernière moitié du morceau. *Beware!* est une chanson de forme strophique, c'est-à-dire qu'elle est la combinaison successive de plusieurs strophes qui se ressemblent fortement, et où ici, particulièrement, Jordan ne chante pas vraiment les paroles mais les prononce, comme s'il pouvait conseiller ainsi mieux l'auditeur pour qu'il évite, décidément, certains types de femmes, tout comme le feraient des paroles amicales dans une conversation réelle de la vie courante. L'accompagnement, qui avait été effectué selon la formule appel-réponse entre trompette et guitare dans la première strophe, a été rendu depuis à un *comping* plus ou moins improvisé du piano, avec le soutien permanent de la batterie et de la contrebasse, tandis que sur cette texture stable engendrée par les trois instruments la guitare réapparaît, juste au milieu du morceau mais d'une façon très différente de celle du fragment fixe de l'introduction : elle joue ici, jusqu'à la fin du morceau, des mélodies, en quasi-contrepoint de la voix, sous forme improvisée. En ce sens, on peut constater que si ainsi est obtenue, en fait, une sorte de changement d'ambiance par effet de transition, cela est essentiellement dû à cette intervention de la guitare mélodique. Cette observation peut être confirmée d'ailleurs à l'occasion d'un autre morceau de la même session.

Don't Let The Sun Catch You Cryin' est une ballade fondée sur la forme AABA, typique de ce genre de musique, et sa mélodie vocale a un caractère romantique. La guitare y apparaît, la première fois, au milieu de la chanson, lors du retour à la section B, après qu'a été complété l'ensemble de la forme AABA, jusqu'à la coda, en passant par une autre section A. La

structure horizontale du morceau entier est donc : introduction (le thème joué par la section des cuivres/bois) – A – A – B – A – B – A – Coda. Les deux sections B contiennent une série de mélodies en tant que *réponses* aux appels chantés dans chacune des phrases (quatre mesures), cette fonction étant répartie entre la trompette et la guitare. Pourtant, cette deuxième section B ne signifie pas seulement un retour ou une réexposition de certains des éléments précédents, car elle forme aussi, du point de vue global, une sorte de transition, ou plutôt même, par sa valeur en soi, une culmination dans l'expression, avant que le sentiment qui inspire et vers lequel fait signe cette ballade, se résolve, après avoir été élevé si haut, avec le retour de la section A, puis la coda.

It's So Easy est, lui, l'un des morceaux les plus rapides du groupe (environ 234 BPM), au fondement rythmique cha-ba-da de batterie. L'audibilité du son de la guitare y est élevée car le guitariste y joue toutes les noires d'une mesure avec une nette puissance et régularité, alors que les noires du temps pair sont légèrement moins accentuées. Par conséquent les attaques de la guitare y coïncident avec le *ba* et le *cha* du pattern à la batterie, ce qui renforce un sentiment de vitesse et de *drive* (compulsion), que ce soit sans ou avec l'intervention collaboratrice du piano. C'est en particulier dans un morceau rapide comme celui-ci qu'on peut percevoir ce qui distingue l'effet engendré par la guitare de celui produit par le piano, qui joue pourtant les mêmes accords et de la même manière. La guitare joue en effet ces accords en produisant un effet de quasi-percussion, cela en s'appuyant surtout sur sa plus forte présence de bruit d'attaque que celle que peut le faire le piano, et parfois, en cas de nécessité expressive, en faisant même intervenir des notes plus aiguës d'un accord avec augmentation de la puissance ou léger décalage du lieu visé par l'attaque de la main droite. Ce mode de jeu se révèle tout particulièrement efficace dans l'avant-dernière phrase d'un chorus d'*It's So Easy*, où les quatre mesures, chacune un accord, descendent harmoniquement.

Enfin, revenons à *Ain't That Just like A Woman*. Mis à part le rôle mélodique de la guitare, aussi bien dans l'introduction que dans le solo du milieu du morceau, *Ain't That Just like A Woman* est aussi marqué par le jeu rythmique de cette guitare, tout au long de sa durée. À la différence du jeu de la guitare dans *It's So Easy*, il n'y a ici que deux attaques qui soient appliquées sur les cordes de cet instrument pour former l'unité rythmique d'une mesure. Il s'agit du premier temps fort et du troisième contretemps en d'autres termes, ce dernier représentant donc une syncope dans la deuxième partie d'une mesure. Telle est la puissante simplicité par laquelle la guitare caractérise ce morceau entier, en partie aussi grâce à la texture stable et régulière fournie par les autres instruments rythmiques.

Le rôle de la batterie est ici extrêmement limité : le batteur ne fait guère que frapper la caisse claire sur chacun des temps fort avec un balai qui garde la même intensité ; la contrebasse ne dépasse jamais la formule carrément fixée de *walking bass* ; le rôle du piano se limite à de courtes mélodies improvisées pour combler un vide dans la ligne vocale et dans le solo (le premier) au milieu du morceau. Cette formule, plus que simple, de la guitare rythmique, fondée sur l'accentuation du premier temps et du troisième contretemps (syncope), représente un modèle pour ce qui est de *former la structure, verticale et horizontale, d'un morceau en mettant une guitare électrique au centre de la composition*. Ce n'est pas un hasard que le riff principal de la guitare de *Nervous Breakdown* consiste aussi en deux points d'accentuation, l'un sur le premier temps, l'autre sur le deuxième contretemps. La syncope du riff de Black Flag est située dans le deuxième temps, mais il faut ici aussi considérer que dans le troisième contretemps se produit un changement d'accords, ce qui effectue bien un troisième point, bien que moins accentué que les deux autres, dans ce riff emblématique (pour la transcription de ce riff, voir **Chapitre IV, figure 5**).

À proprement parler, l'intro de guitare solo d'*Ain't That Just Like A Woman* n'y est qu'une première partie dans l'ensemble plus vaste d'une introduction instrumentale. La deuxième partie de cette introduction est, quant à elle, jouée par l'ensemble batterie, basse, piano et guitare rythmique, qui forment une texture par un appui sur les retours réguliers du schème harmonique à douze mesures du blues (la voix se joindra plus tard à cet ensemble). C'est là qu'on peut parler d'une différence remarquable en matière de structure horizontale entre l'introduction de la chanson de Jordan et les introductions des deux chansons en question de Berry. S'agissant en effet d'*Ain't That Just Like A Woman*, *l'intro à la guitare solo n'y compte pas comme s'y inscrivant vraiment, autrement dit elle semble comme se séparer du reste du morceau*. En revanche, le reste de la chanson est constitué par l'enchaînement systématique des accords du schème de blues (à douze mesures), qui par lui-même génère *une certaine puissance dynamique, due à ce mouvement d'avancement cyclique*. Car il est très attendu par l'auditeur que cette même formule à douze mesures se répète encore et encore.

Alors que les deux débuts d'introductions à la guitare solo de Berry occupent quatre mesures, comme celle de Hogan, la deuxième partie de ces introductions, celle jouée par l'ensemble des instruments, correspond à une deuxième phrase (ou une cinquième mesure) de forme blues. Autrement dit, les intros de guitare solo de Berry *intègrent le dynamisme de la forme du blues*, forme qui était installée depuis longtemps dans la mémoire et la conscience

musicales du grand public, pas seulement des musiciens. Nous y reviendrons plus loin. Ici, il nous faut d'abord examiner ces introductions jouées à la seule guitare plus en détail.

C. Une analyse comparative entre Hogan et Berry

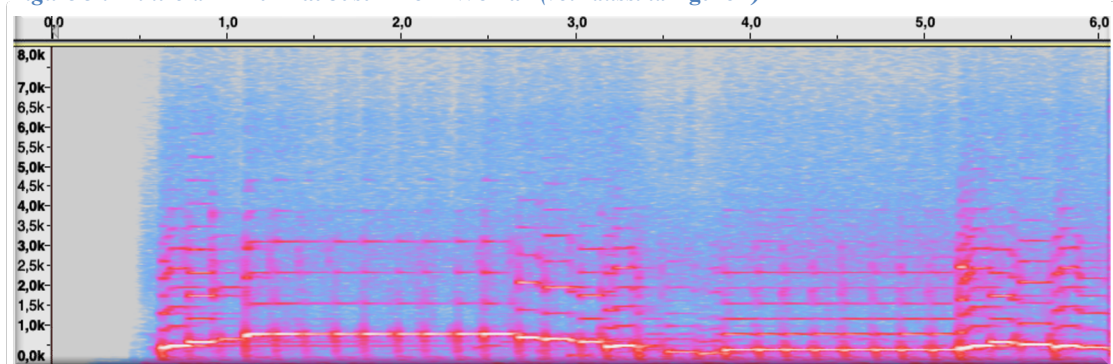
1. *Singles notes et ambiguïté binaire/ternaire : Ain't That Just Like A Woman*

Toutes les notes jouées dans l'intro de guitare d'*Ain't That Just Like A Woman* sont des croches jouées note à note (*single notes*), contrairement au solo de guitare du milieu du morceau, qui présente des notes de différentes longueurs et des modes de jeu variés, tels que *bending*, long *glissando* et *double stop* (doubles cordes). Une autre différence notable réside dans le fait que ces croches ne sont ni binaires ni ternaires (ou *shuffles*) dans cette intro. Le fondement rythmique de cette chanson relève de toute évidence du *shuffle*. La figure *shuffle* peut être perçue le plus clairement dans la plupart des notes de la contrebasse, dans le jeu, surtout de la main gauche, du piano, dans les notes additionnelles à la caisse claire à la fin de chacune des phrases et même dans le chant des refrains ("Just like a woman"). Le solo de guitare est joué également en *shuffle*, de façon plus que claire. Ce jeu de *shuffle* clair et dynamique, de Hogan, peut être retrouvé dans d'autres solos, dans *Salt Port, West Virginia*, enregistré en juillet 1945, six mois plus tôt que cette session. Au contraire, dans cette intro d'*Ain't That Just Like A Woman*, nous notons que les première et troisième mesures, y compris l'anacrouse de trois croches, sont plutôt binaires, tandis que les croches sont ternaires dans les deuxième et quatrième mesures (**figure 3**).

Plus précisément, l'anacrouse et les quatre premières croches de la première mesure peuvent être qualifiées de binaires, tandis que les quatre dernières croches de la première mesure s'approchent d'une figure ternaire. Quant à la troisième mesure, les deux premières croches s'entendent binaires, probablement sous l'influence du jeu plutôt ternaire de la deuxième mesure, mais, à part ces deux notes, le reste des croches semble retourner au binaire. Nous ne pouvons aucunement découvrir pour quelle raison les a jouées ainsi un guitariste aussi compétent et expérimenté que Hogan. Du moins, nous pouvons supposer deux choses qui auraient pu entraîner ou permettre un tel enregistrement. Premièrement, jouer ainsi plusieurs notes en *shuffle*, sans interruption et sur tempo rapide, est relativement difficile, et pénible. Et pourtant, deuxièmement, les jouer malgré tout en *shuffle* juste, dans une

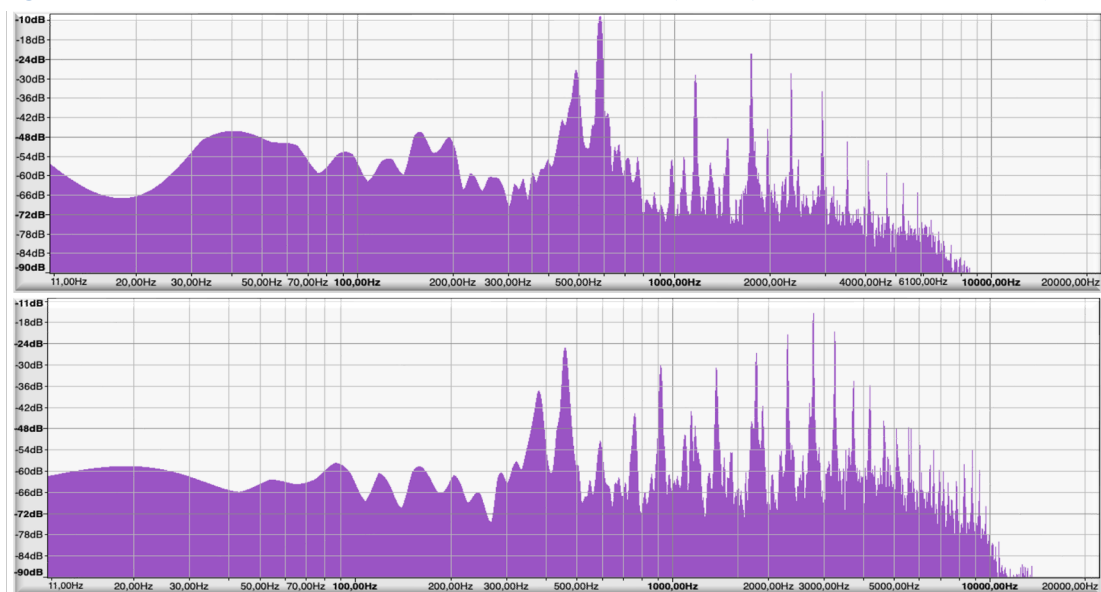
introduction sans accompagnement, n'était pas aussi nécessaire qu'au milieu du morceau, où il y a d'autres instruments qui jouent avec la guitare.

Figure 3 : L'intro d'Ain't That Just Like A Woman (voir aussi la figure 1)



Par ailleurs, en un autre sens, cette ambiguïté de la figure rythmique contribue encore à renforcer l'impression dont nous parlions, à savoir que cette intro de guitare est comme isolée du reste du morceau, y compris même du reste de l'introduction, jouée par l'ensemble des instruments. En un autre sens, l'assimilation de certains éléments d'un morceau ternaire à une figure binaire annonce l'évolution qui découlera d'une telle ambiguïté rythmique, les conséquences qui en résulteront dans certains morceaux qui suivront chronologiquement, comme ceux de Berry. Quant à la ressemblance avec ces derniers, il faut aussi noter une différence de *direction* du mouvement des notes selon la mesure. S'il n'y a que des notes identiques, à savoir monotones, dans les mesures à nombre pair, celles à nombre impair présentent dans la plupart des cas un geste descendant. L'anacrouse étant ascendante, l'ensemble de cette introduction à la guitare de Hogan manifeste donc une courbe qui monte et qui descend, répétitivement (voir la transcription de la **figure 1**).

Figure 4 : Les deuxièmes notes de Ain't That Just Like A Woman (en haut) et de Roll Over Beethoven (en bas)



Cette forme mélodique de Hogan, qui participe d'une courbe horizontale, a été reprise par Berry pour la création de ses propres introductions pour *Roll Over Beethoven* et *Johnny B. Goode*, en tonalité de *mi* bémol et *si* bémol, respectivement. Dès le départ, cependant, la différence du son de la guitare y est considérable, comme le montrent les deux spectrogrammes ci-dessous (**figure 4**), qui représentent chacun l'énergie relative des différentes fréquences qui composent le son de l'introduction d'*Ain't That Just Like A Woman*, puis de *Roll Over Beethoven*. Pour une comparaison détaillée, prenons ici leurs secondes notes (*ré*⁴ et *si* bémol³, respectivement) comme exemples.

Tout d'abord, si l'on compare seulement les anacrouses des deux morceaux, il se confirme que les partiels des trois notes (*sol*³-*si* bémol³-*do*⁴) de la guitare de Berry sont généralement plus forts que les trois notes (*si*³-*ré*⁴-*mi*⁴) de celle de Hogan, et d'ailleurs bien plus de partiels de registre aigu sont saillants, malgré le fait que la tonalité de *Roll Over Beethoven* soit deux tons plus basse que celle d'*Ain't That Just Like A Woman*. Si l'on examine plus précisément, quant à *Ain't That Just Like A Woman*, l'intensité du son fondamental (ou le 1^{er} partiel), *ré*⁴ (583 Hz), s'impose de loin comme la plus forte parmi toutes les fréquences : elle s'élève à -10,6 dB, tandis que les 2^e, 3^e, 4^e et 5^e partiels, qui sont les équivalents du *ré*⁵ (1164 Hz), *la*⁵ (1744 Hz), *ré*⁶ (2327 Hz) et *fa* dièse⁶ (2912 Hz), respectivement, y apparaissent avec une moindre intensité que le son fondamental (le 3^e partiel, à -21,0 dB, est le plus fort parmi les partiels). Les partiels au-delà du cinquième sont relativement faibles. En fait, la silhouette du spectrogramme de toutes les notes de l'intro de Hogan n'est pas loin de celle du spectrogramme du son d'une guitare acoustique ou non amplifiée.

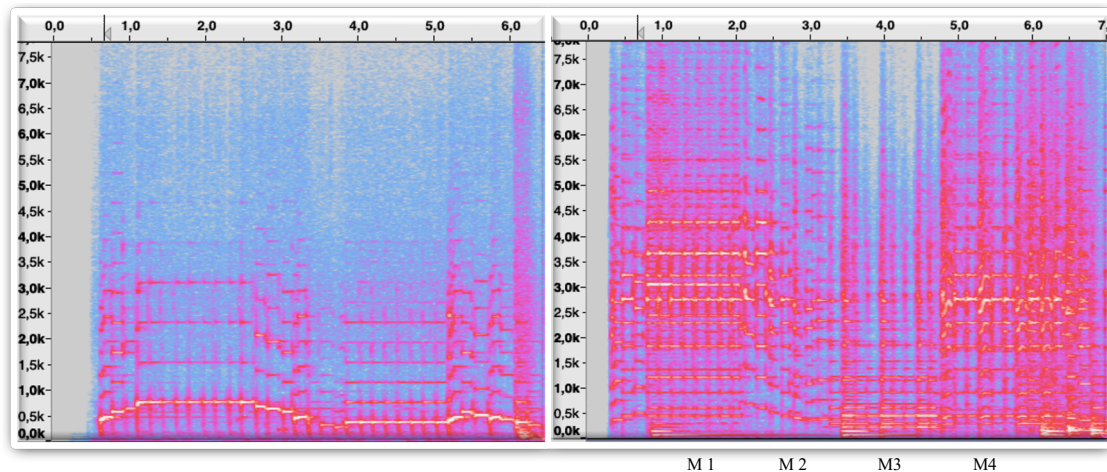
Par contre, dans l'anacrouse de *Roll Over Beethoven*, le 6^e partiel (*fa*⁶, 2766 Hz) est beaucoup plus élevé, à -11,6 dB, que le fondamental *si* bémol³ (458 Hz), qui n'atteint que -4,5 dB, et d'ailleurs les 5^e et 7^e partiels (2297 Hz et 3236 Hz, *ré*⁶ et *la* bémol⁶ respectivement) ont aussi plus d'intensité que le dernier. Même les 8^e et 9^e partiels (*si* bémol⁶ et *do*⁷) sont assez élevés, autour de -36dB. Cette différence peut s'expliquer par plusieurs facteurs qui se confondent : la sélection du micro de la guitare (Gibson), le réglage du son de l'amplificateur, l'égalisation au mixage, le mode de jeu, etc. Le plus important de ces facteurs est le jeu de doubles cordes. Jan-Peter Herbst fait remarquer l'avantage du jeu de doubles cordes est qu'il peut augmenter la saturation (*overdrive*) de l'amplificateur avec moins de *gain*²⁵. Selon l'expérience d'Ulrich Dieter Einbrodt, les trois cordes hautes de la guitare tendent à produire

²⁵ Jan-Peter Herbst, *Die Gitarrenverzerrung in der Rockmusik: Studien zu Spielweise und Ästhetik*, Münster, LIT, 2016, p. 115.

davantage le bruit de crécelle („Schnarrgeräusch“) que les trois cordes basses : une sorte de bruit aigu qui ressemble au « bruit de fond typique de la distorsion et au bruit blanc („Rauschen“) de haute fréquence produit par la distorsion²⁶ ».

2. La fonction des « doubles cordes » : *Roll Over Beethoven*

Figure 5 : Les quatre première mesures d'Ain't That Just Like A Woman et de Roll Over Beethoven



L'un des procédés principaux dont Berry a usé pour s'approprier la formule mélodique de Hogan a été le *double stop*, probablement une influence de Walker, tel qu'il l'applique sur les première et troisième mesures de ses deux intros à la guitare pour remplacer les *single notes* de même hauteur de l'original. Du point de vue du jeu physique du guitariste, ce mode de jeu désigne le « jeu simultané sur deux cordes²⁷ », comme le définit Siron très brièvement en tant qu'équivalent anglais du terme *double(s) corde(s)*. Si la portée des intervalles que peuvent générer les deux notes, jouées chacune sur une des deux cordes, est large et variable selon la distance verticale entre les deux cordes et l'écart horizontal entre les deux cases de la guitare sur lesquelles sont appuyés un ou deux doigts, parmi ces intervalles, la quarte (ou la quinte renversée), qui est générée entre deux cordes voisines par un seul doigt sur la même case, est l'un des plus utilisés, quel que soit le genre de musique pratiqué. De plus, pour des guitaristes comme Berry, qui ont des mains à la fois longues et larges, il est presque habituel, et spontané, d'utiliser cette technique pour orner ou enrichir une note qui fait partie de la mélodie principale au moyen d'une autre note supplémentaire, jouée soit sur une corde plus

²⁶ Ulrich Dieter Einbrodt, *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*, Francfort/Berlin, Peter Lang, 1997, p. 182 „dem verzerrungs-typischen Geräusch-Untergrund und dem hochfrequenten Rauschen bei Verzerrung“

²⁷ Siron, *op. cit.*, p. 148. Cette définition en est une plutôt générique et qui vaut pour divers instruments à cordes, comme le violon, le violoncelle et la guitare, ainsi que pour des instruments à percussion comme le marimba, tous genres musicaux confondus.

aiguë, soit plus grave²⁸. Pourtant, le *double stop* entre deux cordes voisines, en particulier entre deux cordes plus fines et plus aiguës, manifeste une autre particularité du point de vue de la qualité du son.

Mis à part la différence de volume du master entre les deux morceaux, en premier lieu, comme le montre la **figure 5**, les *single notes* de la première mesure, ainsi que celles de la troisième mesure, d'*Ain't That Just Like A Woman* manifestent presque la même forme quant à l'intensité relative de leurs partiels. À l'opposé de cette tendance, dans la première mesure de *Roll Over Beethoven*, le *double stop* de quarte (*si bémol*³ et *mi bémol*⁴) semble avoir conduit à une différence considérable du son (voir aussi la **figure 6**). D'une part, comme le manifeste la première mesure, les partiels sont bien plus nombreux, en particulier dans le registre aigu, à manifester chacun une forte intensité. En contrepartie, d'autre part, la troisième mesure montre une intensité relativement faible au-dessus du fondamental du son, ce qui fait une distinction particulière de sonorité entre la première mesure et la troisième mesure.

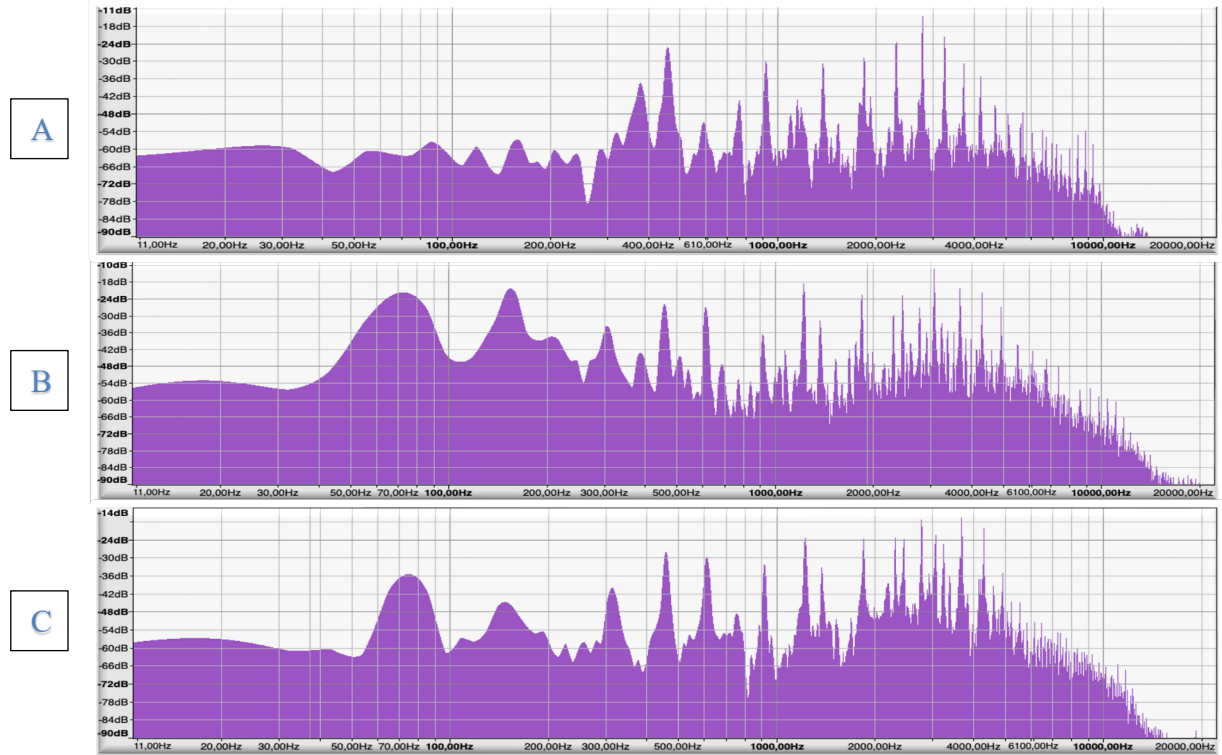
- Le renforcement du registre aigu

Figure 6 : Les quatre premières mesures de l'intro de guitare de Roll Over Beethoven

Nous expliquerons d'abord le premier caractère en comparant trois moments différents du début de l'intro de Berry. Les trois spectrogrammes verticaux dans la **figure 7** présentent, respectivement, la deuxième note (*si bémol*³, indiquée comme la note **A** dans la transcription ci-dessus (**figure 6**)) en anacrouse (en haut), la première croche (au centre) et la dernière (huitième) croche (en bas) de la première mesure, ces deux dernières étant *si bémol*³ (**B**) et *mi bémol*⁴ (**C**), qui sont, elles, jouées à doubles cordes. De même que le son de l'anacrouse a été orienté vers le registre aigu (figure la plus haut), l'est aussi, naturellement, celui de la première mesure, et même en encore plus aigu. Les bosses du registre bas (70-180 Hz) correspondent à la note jouée par la basse (de Willie Dixon), *mi bémol*¹.

²⁸ Cette spontanéité avec laquelle Berry lui-même utilise cette technique dans son jeu de guitare peut être constatée, entre autres, dans plusieurs scènes in Hackford, *op. cit.*

Figure 7 : Les trois moments différents du début de l'intro de Roll Over Beethoven (les notes A, B et C)



Non seulement le nombre des partiels est augmenté à mesure que le nombre des notes est doublé, mais l'intensité de beaucoup des partiels des notes **B** et **C**, *harmoniques*, en est aussi encore élevée, et même le niveau du bruit de fond (ou le son des partiels *inharmoniques*) en est aussi vivement augmenté. Les deux plus forts de ces partiels, en particulier ceux de la note **C**, sont situés autour de 3000 Hz, l'un à 2763 Hz (*fa*⁶) et l'autre à 3670 (*si* bémol⁶) : tous deux sont les sixièmes partiels du *si* bémol³ et du *mi* bémol⁴, respectivement, leur intensité dépassant leurs fondamentaux d'environ 13-15 dB. Le *mi* bémol⁵ (1220 Hz, le 2^e partiel du *mi* bémol⁴) et le *si* bémol⁵ (1835 Hz, le 4^e partiel du *si* bémol³) sont aussi particulièrement plus forts que leurs fondamentaux, avec un écart d'environ 6 dB. Par ailleurs, on peut constater grâce au spectrogramme qu'un son différentiel (313 Hz, *mi* bémol³), produit sans doute par la différence fréquentielle entre le fondamental (610 Hz) de la note *mi* bémol⁴ et le 2^e partiel (916 Hz) de la note *si* bémol³, en est remarquablement augmenté, ceci étant aussi dû à la saturation considérable du son de la guitare.

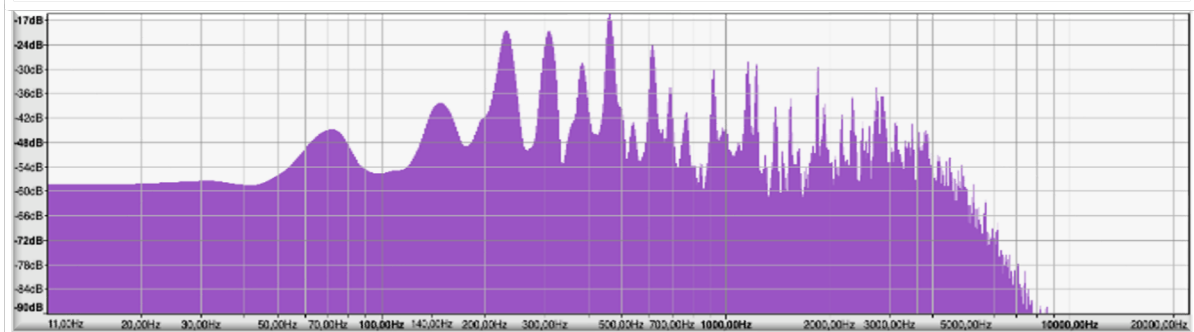
Le *mi* bémol³ peut aussi être considéré comme le 4^e partiel de la note jouée par la contrebasse. Cependant, étant donné que, depuis l'attaque de cette note (sur le début de la première mesure, note **B**), ce partiel maintient plus ou moins son intensité, tandis que les 2^e et 3^e partiels (à 153 Hz et à 225 Hz) de la même note sont remarquablement affaiblis (voir le spectrogramme du bas), il serait plus judicieux de conclure que la forte présence de ce partiel est un autre résultat de la saturation du son des notes pratiquement jouées par la guitare. En

fin de compte, c'est donc essentiellement au mariage de l'amplification avec le mode de jeu double stop que doit être attribuée la qualité particulière du son de la guitare de Berry, qualité exemplifiée d'abord par la première mesure de *Roll Over Beethoven*, puis par celle de *Johnny B. Goode*, sous une forme encore plus raffinée et plus développée, comme nous le verrons plus bas.

- Une distinction entre les registres aigu et grave

En deuxième lieu, à la suite du geste descendant de la deuxième mesure, une autre série de notes *double stop* se présente dans la troisième mesure, qui est d'un registre bien plus bas que la première série de notes (voir **figure 6**). Seule la comparaison du spectrogramme de cette partie avec celui de la première mesure en dira plus long (**figure 5**, plus haut). Le couple des deux notes, *si* bémol² et *mi* bémol³, qui a pour hauteur une octave inférieure au couple des deux notes de la 1^{re} mesure, est joué sur les 5^e et 4^e cordes de la guitare, à savoir trois cordes plus basses que celles de la 1^{re} mesure. Tandis que le partiel le plus fort des deux notes combinées est situé à 460 Hz (à 16,4 dB, dans le dernier temps de la mesure), équivalant à *si* bémol³, 1^{er} partiel du *si* bémol², les deux fondamentaux, à 230 Hz et à 307 Hz, marquent eux aussi plus de -20 dB et s'imposent donc comme les 2^e et 3^e dans l'ordre d'intensité des fréquences (**figure 8**).

Figure 8 : La troisième mesure de l'intro de Roll Over Beethoven (le spectrogramme du dernier temps de la mesure)



La forme globale du spectrogramme depuis les fondamentaux représente une courbe descendante (**figure 8**), excepté le partiel de 460 Hz, ce qui s'oppose à la forme des doubles cordes de la première mesure. Dans celle-ci, les plus forts étaient les sixièmes partiels des deux notes jouées, en même temps que plusieurs autres partiels, autour de la fréquence de 4000 Hz (registre suraigu), marquaient autant, ou plus, d'intensité que les fondamentaux (voir la **figure 7**, au centre et en bas). Cela nous mène à cette conclusion que le mode de jeu à doubles cordes contribue davantage à la *mutation* du son et à l'effet particulier qui en résulte lorsqu'il est utilisé sur les cordes aiguës, surtout sur les 2^e et 1^{re} cordes, effet qui ne concerne

pas cependant les cordes graves. C'est en appliquant ce mode de jeu particulier, simple mais très efficace, à la ligne horizontale mélodique empruntée à Hogan, que Berry obtient cette distinction de son solo de guitare.

- Sur le doigté du jeu à doubles cordes

Du reste, il faut noter ce moment où à la mélodie des single notes (2^e mesure) succèdent les notes à doubles cordes (3^e mesure) au niveau du doigté du guitariste (**figure 6**). Le dernier temps de la 2^e mesure est composé de deux croches, *sol*³ et *mi* bémol³ ; le guitariste joue le *sol*³, la tierce majeure du tonique, sur la 3^e corde, sans doute de son majeur ou de son index (la 12^e case), en un enchaînement typique du blues avec la note précédente (*sol* bémol³, la tierce mineure)²⁹, puis ensuite appuie sur la 13^e case de la 4^e corde, avec son annulaire ou son majeur, pour jouer le *mi* bémol³. Les notes suivantes sont celles des doubles cordes, qui sont jouées sur les 4^e et 5^e cordes. C'est là un autre cas où Berry profite bien de sa main, avec ses doigts, larges et longs, pour son jeu de guitare. Comme le montrent la plupart des nombreuses vidéos visibles, notamment celles disponibles sur Youtube qui apprennent à jouer la partie guitare de *Roll Over Beethoven*, on est alors censé enchaîner la single note, *mi* bémol³, l'annulaire appuyant sur la 13^e case de la 4^e corde, avec le couple de deux notes, *mi* bémol³ et *si* bémol², sur la 4^e corde et la 5^e corde respectivement, soit en détachant le doigt brièvement de la case et en le remettant rapidement sur les deux cordes à la fois, le bout de l'annulaire étant le plus souvent aplati, sous forme de petit barré, ou bien en utilisant son auriculaire pour appuyer sur la touche de *si* bémol², juste derrière l'annulaire qui continue d'appuyer sur la touche de *mi* bémol³. Appuyer à l'avance sur les deux cordes ensemble au moment du jeu de la single note *mi* bémol³ à la préparation des doubles cordes, n'est certes pas inconcevable mais est plus pénible et plus compliqué que ces deux manières, surtout à cause de la place du majeur qui a été mis sur la 3^e corde. Quant à Berry lui-même, c'est le même doigt, l'annulaire (ou le majeur), qui est utilisé, qui avait déjà été mis sur la 4^e corde pour marquer la dernière note, mais la transition entre l'appui sur une corde et celui sur deux cordes n'exige guère de geste supplémentaire de la part de son doigt, parce que le bout de son annulaire est si grand qu'il atteint déjà la dimension de la 5^e corde. Cela revient à dire aussi qu'un tel jeu d'enchaînement entre *single note* et *double stop* en descendant les cordes de la guitare reste une singularité de style réservée aux guitaristes qui ont l'apanage de mains larges et longues,

²⁹ Cope parle de la « tierce transitoire » pour désigner le « passage d'une tierce mineure à une tierce majeure grâce à un hammer-on, un slide — ou glissando, ou bien un bend ». Andrew L. Cope, *Black Sabbath : L'essor de la musique Heavy Metal*, trad. Jean-Marc Fouques, Paris, Camion Blanc, 2013, p. 38.

comme celles de Berry, et que ce dernier a ici pu trouver une astuce efficace pour tirer profit de ses particularités anatomiques, en ne prenant pas seulement en considération la logique mélodique. C'est d'ailleurs bien pourquoi on peut le voir constamment utiliser ce mode de jeu, les doubles cordes.

Le double stop de Berry, dont la facilité du jeu est donc due pour l'essentiel à la largeur et à la longueur exceptionnelles de ses mains et de ses doigts, réapparaît encore à plusieurs moments dans le reste de l'introduction de *Roll Over Beethoven*. Là où le piano, la contrebasse et la batterie, viennent accompagner son solo de guitare, en particulier en renforçant le registre grave et médium du morceau, Berry distribue différents couples de notes à travers les cordes, entre la 1^{re} et la 5^e. En particulier, les notes *double stop* jouées sur les cordes les plus aiguës au sein des 9^e et 10^e mesures, soit à la première moitié de la troisième phrase de *transition* (partie de la dominante, harmoniquement) du schème de blues à douze mesures, distinguent encore ce moment par la qualité sonore qu'elles lui confèrent, celle de sembler légèrement plus saturée que les autres.

D. L'intro de *Johnny B. Goode* et l'héritage politico-culturel de la *clave son*

1. Doubles cordes et *clave son* dans *Roll Over Beethoven* et dans *Johnny B. Goode*

Le *double stop* de la 3^e mesure de *Roll Over Beethoven* comporte aussi une figure rythmique nouvelle, qui n'est pas employée dans la 1^{re} mesure, mais qui réapparaît dans la 4^e mesure et qui se cristallisera ensuite comme une figure emblématique de Berry, avec son apparition dès la 1^{re} mesure de *Johnny B. Goode*, enregistré deux ans plus tard. Cette figure déclenche ce dernier morceau, qui deviendra le plus grand succès de Berry et influencera toute l'histoire du rock. Il s'agit d'une rectification rythmique en ce qu'elle met l'accent sur ces trois points : première, quatrième et septième croches (**figure 9 et 10**) :

Figure 9 : Les 3^e - 4^e mesures de l'intro de *Roll Over Beethoven*

Gt. $\text{♩} = 182$

3

full full full

full full full

T 13 13 13 13 13 13 13 13

A 13 13 13 13 13 13 13 13

B 13 11 11 13 11 11 13 11

Figure 10 : Les deux premières mesures (avec l'anacrouse) de *Johnny B. Goode*

Gt. $\text{♩} = 170$

6-7

5-6 6-6-5-6 6-6-5-6 6-6-5-6 6-6-5-6

T 6 8

A 6 9 8 6 6 7 8

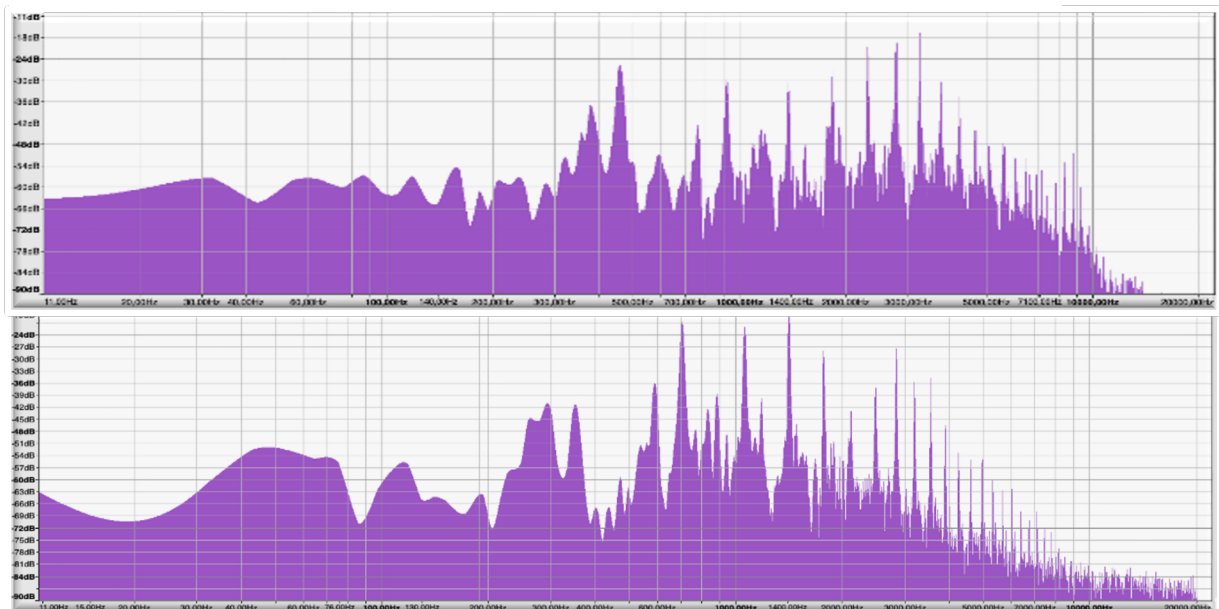
B 6 7 8

En particulier, cette première mesure de l'intro de *Johnny B. Goode* comporte l'ensemble des éléments les plus importants, ceux qui caractérisent essentiellement le style de guitare de Berry : les doubles cordes, la *clave son* et le court glissando introducteur. S'agissant de la qualité du son aussi, ce fait que la guitare de *Johnny B. Goode* ait été plus amplifiée que celle de *Roll Over Beethoven* peut être remarqué à l'écoute, en étant un peu attentif.

Cela se traduit du reste par une différence importante en ce qui concerne l'intensité des partiels du son, comme en témoigne une comparaison des deux deuxièmes notes respectives à l'anacrouse (single notes, **figure 11**, ci-dessous). Tandis que c'est cette note de *Roll Over Beethoven* qui présente la prééminence du son fondamental (458 Hz, *si* bémol³, -25,3 dB)

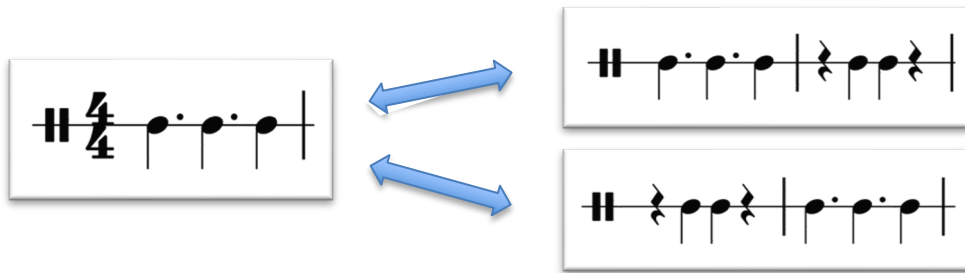
(bien que trois partiels approximant 2700 Hz, à savoir les 4^e, 5^e et 6^e partiels, soient plus forts que celui-ci), le fondamental de la deuxième note de *Johnny B. Goode* se montre, lui, très faible (352 Hz, fa^3 , -41 dB) — de même niveau que le pic du $ré^3$ (293 Hz), ainsi que le $ré^4$ (590 Hz, son 1^{er} partiel), qui eux représentent la phase de déclin (« release ») de la note précédente —, faiblesse par rapport notamment aux trois partiels les plus puissants à -22 à -18 dB, 2^e, 3^e et 4^e partiels), qui sont suivis par au moins cinq autres partiels qui marquent davantage d'intensité que leur fondamental. Contrairement à sa hauteur d'une quarte inférieure à la deuxième note de *Roll Over Beethoven*, la deuxième note de *Johnny B. Goode* dispose de plus de partiels harmoniques de registre aigu (4 kHz à 10 kHz), mais aussi de plus de partiels inharmoniques de registre suraigu (10 kHz à 20 kHz) :

Figure 11 : Les 2^e note (anacrouse) de *Roll Over Beethoven* (en haut) et de *Johnny B. Goode* (en bas)



Les trois accents rythmiques sont mis devant chacun des trois temps en question au moyen d'un glissando d'un demi-ton, et non par une intensité d'attaque que le guitariste aurait pu imposer aux cordes de sa main droite. Cette figure rythmique, caractérisée par trois accentuations *mélodiques* (respectivement sur le premier temps fort, sur le deuxième contretemps (syncope) et sur le quatrième temps), autrement dit qui se trouve divisée en les trois dimensions temporelles qui en résultent, a constitué l'un des matériaux musicaux les plus importants qui soient, sans doute de par son efficacité et sa simplicité, et elle a été employée dans des usages assez divers, comme riff, motif mélodique et accompagnement, et cela tout au long de l'évolution du rock, et même au-delà :

Figure 12 : Le rythme 3-3-2 chez Chuck Berry ou tresillo (cubano) (à gauche) et deux types de clave son (à droite)



Cette figure de structure 3-3-2 (figure à gauche, ci-dessus) est identique au *tresillo* (« triolet » en espagnol), qui est une formule rythmique de base d'origine cubaine, utilisée dans de nombreuses musiques afro-américaines, dont notamment le *son cubano* et le *tango*³⁰. Elle s'était déjà répandue en Europe — en passant par l'Amérique du Sud — sous le nom de *habanera*, où elle avait été utilisée par certains compositeurs classiques³¹. Martin Pfeleiderer résume ainsi l'histoire de la transmission de cette figure rythmique jusqu'au pays de Berry dans les années 1950 :

Le précurseur de la *habanera* est une forme de la *contradanza*³² espagnole, qui contient un « ritmo di tango » caractéristique (cf. Rotherst 1979). *La Paloma*, composée par Sebastian Yradier, un Espagnol vivant (♩ ♪ ♪) à La Havane, fut publiée à New York en 1877 sous forme de musique imprimée (sous le titre *La Colombe* de Schirmer) et elle fit connaître le rythme *habanera* aux États-Unis (cf. Roberts 1979, p. 31). Occasionnellement, la figure de la *habanera* apparaît déjà dans la voix de basse des morceaux de ragtime (cf. Berlin 1980, p. 115ff) et dans le boogie-woogie, ainsi chez Jimmy Yancey (cf. Roberts 1979, p. 94). À partir des années 1950 au plus tard, la figure de la *habanera* s'est répandue comme rythme d'accompagnement dans la musique populaire aux États-Unis³³.

En effet, en 1952, donc quelques années seulement avant que ces deux chansons de Berry soient enregistrées, cette figure rythmique qu'on appelle aussi « clave son », à proprement parler sa moitié (figure 11, à droite), avait été importée dans un enregistrement emblématique de la musique populaire afro-américaine et du rythme and blues : *Hound Dog* de Big Mama Thornton. Ici c'est la basse qui joue cette figure constamment, tout au long de la chanson,

³⁰ Siron, *op. cit.*, p. 435.

³¹ *Ibid.*, p. 205.

³² « Dance et musique originaire du XVIII^e siècle, dérivées de la contredanse de salon française du XVIII^e siècle et mêlées à des éléments créoles. Arrivée à Cuba via Haïti, la *contradanza* a considérablement influencé la musique à Cuba et au-delà. », *ibid.*, p. 118.

³³ Martin Pfeleiderer, *Rhythmus: psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld, transcript, 2006, p. 235. „Vorläufer der Habanera ist eine Form des spanischen Contradanza, der einen charakteristischen „ritmo di tango“ enthält (vgl. Rotherst 1979). „La Paloma“, von Sebastian Yradier, einem in Havanna lebenden Spanier, komponiert, wurde 1877 in New York als Notendruck publiziert (unter dem Titel „La Colombe“ bei Schirmer) und machte den Habanera- Rhythmus in den USA bekannt (vgl. Roberts 1979, S. 31) Vereinzelt taucht die Habanera-Figur bereits in der Bass-Stimme von Ragtime- Stücken (vgl. Berlin 1980, S. 115ff) und im Boogie Woogie auf, so bei Jimmy Yancey (vgl. Roberts 1979, S. 94). Spätestens ab den 1950er Jahren ist die Habanera-Figur als Begleitrhythmus in populärer Musik der USA weit verbreitet.“

sous la houlette d'un couple créateur réputé, Jerry Leiber-Mike Stoller, avec en particulier Johnny Otis. Guillaume Gilles écrit :

Que le jeune Johnny Otis intègre à sa production cette adaptation de la clave *son* associée à un timbre aussi spécifique que celui du tambour, est l'affirmation forte d'une culture et d'un goût tournés vers la culture musicale afro-américaine³⁴.

On a donc affaire ici à des implications politico-culturelles et esthétique-musicales s'agissant de cette figure rythmique, quand elle s'insère dans le contexte de la culture musicale afro-américaine, relativement à la neutralité du rythme standard quadruple (4/4). Cela, l'ont fait remarquer bon nombre de chercheurs, à leur manière propre. Pour n'en prendre qu'un, John Shepherd cite le rythme 3-3-2 comme exemple d'un pattern d'accentuation « hors norme », qui essaie par là de se libérer de la pulsation de base standard donnée, régulièrement segmentée et accentuée, pendant que ces deux se superposent :

In many Afro-American styles, implicitly additive patterns (such as **1 2 3 1 2 3 1 2**) are laid over the basic stress pattern. Often one gains the feeling that the legacy of additive metre is trying to break out of the constraining divisive metre derived from or imposed by functional tonality. This feeling is particularly strong in the middle of many blues choruses³⁵.

Contrairement au cas de *Hound Dog*, de Thornton, cette figure rythmique « anormale », dans les chansons de Berry, n'est appliquée qu'à certains moments spécifiques. Comme le prouvent les archives historiques, ce modèle rythmique 3-3-2 était d'ailleurs fréquemment utilisé dans la musique populaire américaine, ceci bien avant la sortie de *Roll Over Beethoven*, induisant particulièrement à la danse et surtout à des mouvements spécifiques³⁶. En outre, ces tentatives « spontanées » de rompre avec le rythme typique existant — au sein de la même dimension temporelle d'une chanson, ne pas l'oublier —, peuvent être considérées, et dans le cas de Berry également, comme une sorte de « révolte » advenant dans un contexte culturel plus large. Le phénomène ne se limite pas à ce type de rythme précis³⁷. Mais comment se spécifie cette figure 3-3-2 chez Berry ?

³⁴ Guillaume Gilles, *Les représentations de la sauvagerie dans le rock'n'roll américain des années 1950, entre mythes et réalités*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-La-Vallée, 2012, p. 116.

³⁵ John Shepherd, *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 131. « Dans de nombreux styles afro-américains, des motifs implicitement additifs (tels que **1 2 3 1 2 3 1 2**) sont superposés au motif de base accentué. Souvent, on en retire l'impression que l'héritage de la mesure additive essaie de sortir de la mesure divisive contraignante dérivée de, ou imposée par, la tonalité fonctionnelle. Cette impression est particulièrement forte au milieu de beaucoup de chorus de blues. » (chiffres en gros de l'auteur).

³⁶ « Du fait qu'elle ne contienne qu'une note syncopée (celle de la deuxième moitié du deuxième temps de la première mesure), la syncope dite « bombo », elle, a certainement été la plus facile à s'appropriier pour des oreilles occidentales. Cette syncope est censée provoquer le déhanchement des danseuses. », Gilles, *ibid.*, p. 116, n. 242.

³⁷ Timothy D. Taylor, « His Name Was in Lights : Chuck Berry's "Johnny B. Goode" », *Popular Music* 11, n° 1 (janvier 1992), p. 27-40.

2. L'ajout du *bend* et l'extension du 3-3-2

La quatrième mesure de *Roll Over Beethoven*, qui fait suite à la première utilisation de la figure 3-3-2 ou *clave son* sur des notes à doubles cordes, relativement graves, dans la troisième mesure, présente un développement de cette formule moyennant un mode de jeu dit « *bend* » (parfois nommé « *bending* ») (**figure 9**). Celui-ci consiste à monter la hauteur de la note jouée sur une corde plus basse, cette fois à deux cases plus haut, d'un ton, afin d'atteindre la hauteur d'une autre note, jouée elle sur une corde plus haute, et cela avec un certain retard. Les trois moments du *bend* constituent ici la division du temps de la figure 3-3-2. Dans *Roll Over Beethoven*, cette combinaison de la *clave son* avec le *bend* sert à augmenter l'intensité et la tension de cette mesure, comme un signal pour annoncer l'adjonction des trois autres instruments — batterie, contrebasse et piano — à la mesure suivante. Il semble plutôt naturel que l'adaptation de cette figure rythmique 3-3-2 ait été étendue en 1958, lors de l'enregistrement de *Johnny B. Goode*, pour lui donner plus de dynamique sur le plan rythmique. On retrouve cela dans diverses pratiques rock tout au long de l'histoire, y compris pour de nombreux riffs importants de la musique hard rock et métal, et notamment celui de *Nervous Breakdown* de Black Flag, qui s'insère dans cette tendance.

Figure 13 : Les 5^e-8^e mesures de l'intro de Johnny B. Goode

Figure 13 shows the musical notation for the 5th to 8th measures of the introduction of *Johnny B. Goode*. The score is for guitar, in G major (one sharp), and 12/8 time. The tempo is marked as quarter note = 170. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with a 3-3-2 grouping. The notes are G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4. The guitar part is marked with 'full' above each note, indicating a full attack. The fretboard diagram shows the notes on the 8th and 6th strings. The rhythm is indicated by a series of vertical lines below the fretboard diagram.

Au bout de quatre mesures (et l'anacrouse) de son solo d'introduction, dans *Roll Over Beethoven* comme dans *Johnny B. Goode*, se joignent à la guitare trois autres instruments, rythmiques. À la différence de *Roll Over Beethoven*, où l'unité des événements en double stop se borne à une demi-mesure, la guitare mélodique de *Johnny B. Goode* impose la figure *clave son* de manière si étendue qu'on pourrait évoquer une sorte de polyrythmie (**figure 13**). Certes, cela n'est pas non plus « nouveau sous le soleil », si l'on prend en compte notamment un certain motif mélodique (souvent nommé « *secondary rag* ») qui, selon John Edward Hasse, avait été tellement utilisé dans la seconde période du ragtime qu'il en était devenu « un

cliché », dès 1906³⁸. Le voici dans *Dill Pickles*, composition de Charles L. Johnson (**figure 14**) :

Figure 14 : Les 5^e-8^e mesures de *Dill Pickles* (mélodie)



Cependant, unifiée par la présence du *bend*, chacune des unités occupe un temps et demi, soit la durée de trois croches, et cela se répète plusieurs fois jusqu'à occuper deux bonnes mesures, soit la durée de seize croches : 3-3-3-3-3-(1). Ce style de jeu, basé sur le *bend* et sur une ambiguïté rythmique particulière, a sans aucun doute été inspiré par T-Bone Walker, qui s'en était lui-même d'ailleurs servi de façon encore plus sophistiquée que Berry.

³⁸ John Edward Hasse (éd.), *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, New York, Schirmer Books, 1985, p. 2.

E. Polyrythmie et flexibilité rythmique dans le jeu de guitare de T-Bone Walker

D'après des témoignages, qui viennent aussi bien du guitariste lui-même que de ses amis musiciens et de membres de sa famille, T-Bone Walker fut probablement l'un des premiers guitaristes, et à plus forte raison dans le secteur du blues, à avoir accueilli la guitare électrique dans son arsenal, comme un matériel qui lui semblait de riche potentiel, au cours des années 1930³⁹. Cependant, il faudra encore attendre la décennie suivante pour que Walker ait l'occasion d'utiliser sa guitare électrique dans un enregistrement, le 20 juillet 1942.⁴⁰ Walker fut l'un des premiers musiciens à signer un contrat avec Capitol Records, label de disques qui venait de s'établir cette année même, en avril 1942, première maison de disques fondée sur la côte ouest du pays, et il avait été recruté comme guitariste pour la session d'enregistrement de l'orchestre de Freddie Slack.

C'était sa deuxième session sous contrat avec Capitol pour Freddie Slack, arrangeur et pianiste prometteur, qui, lui, jouissait déjà d'une réputation auprès du grand public grâce tout d'abord au succès de *Beat Me Daddy, Eight To The Bar* (1940, Columbia Records) par l'orchestre de Will Bradley, où son jeu de piano avait marqué l'apogée du style « boogie

³⁹ Helen Oakley Dance, *Stormy Monday: The T-Bone Walker Story*, Baton Rouge/Londres, Louisiana State University Press, 1987. “[Dave Dextor :] T-Bone had quite a career, but I don't think he got the credit that he deserved. He was playing electric guitar ten or fifteen years before most. He was playing it before Christian, I believe.” (*ibid.*, 90) ; “[Vi Lee Walker (femme de T-Bone) :] All the time on the road he was backstage practicing and experimenting with the electric guitar. He had it in the dressing room, and it got so he could do just about what he liked with it. It was more exciting than when he played acoustic, and the sound was so new that people started talking.” (*ibid.*, 57) ; “‘T-Bone was the first I heard playing it,’ [Eddie] Durham said, ‘though I'd been fooling with it, too. But Bone was a big in blues as Charlie Christian was in jazz, the greatest I ever heard.’” (*ibid.*, 46, n. 4). Cette dernière remarque de Durham est souvent citée pour souligner que Walker fut l'un des pionniers de la guitare électrique, mais l'auteur de cette biographie de Walker ne donne pas sa source, ou bien pas la date de l'entretien, si c'est un extrait de sa propre interview avec Durham. Les expressions de Durham elles-mêmes sont ici assez ambiguës, et nous laissent la possibilité d'interpréter diversement (une sorte de modestie quand il pense à son ami musicien, celui-ci ayant fait beaucoup d'expérimentations depuis le début des années 1930 avec l'amplificateur séparé et la guitare à résonateur Dobro ?). [traduction] « T-Bone a fait toute une carrière, mais je ne pense pas qu'il ait été reconnu comme il le méritait. Il jouait de la guitare électrique dix ou quinze ans avant la plupart. Il en jouait avant Christian, je crois » ; « Tout le temps, sur la route, il s'entraînait et expérimentait dans les coulisses avec la guitare électrique. Il l'avait dans le vestiaire de telle sorte qu'il puisse faire ce qu'il aimait avec. C'était plus excitant que quand il jouait de l'acoustique, et le son en était tellement nouveau que les gens se mirent à en parler. » ; « T-Bone fut le premier que j'ai entendu en jouer, même si je m'amusais avec, aussi. Mais Bone était un grand dans le blues, comme Charlie Christian l'était dans le jazz, le plus grand que j'ai jamais entendu. »

⁴⁰ Walker avait participé en juin 1940 à une session d'enregistrement de l'orchestre de Les Hite où a été enregistré *T-Bone Blues*, mais il n'avait fait que chanter sans jouer de la guitare. Il n'y avait eu qu'une seule session d'enregistrement antérieure à cette session, à laquelle avait participé Walker, qui remonte à décembre 1929, où il s'était chargé du chant et de la guitare acoustique (sous le nom de Oak Cliff T-Bone) pour enregistrer *Trinity River Blues* et *Wichita Falls Blues*.

woogie », puis ensuite au succès de *Cow Cow Boogie* (1942, Capitol), fruit de sa première session avec Capitol, succès qui avait fait en outre de ce label nouveau, selon Lloyd Rauch, un véritable concurrent de Columbia, Victor et Decca⁴¹. Outre les quatre morceaux qui sont enregistrés avec l'ensemble de son orchestre, Slack joue du piano également dans l'enregistrement, fait inhabituel, de deux compositions blues de son guitariste, sous forme d'un petit combo, avec seulement outre la guitare et le piano, la contrebasse (Fred Whiting⁴²) et la batterie (Dave Coleman), mettant ainsi en avant la voix et la guitare de Walker. Outre ces deux morceaux, *I Got A Break Baby* et *Mean Old World*, qui ne sortiront qu'en 1945 sous le nom du guitariste, le style caractéristique de la guitare de Walker figure de façon manifeste dans un solo bref au milieu de *Riffette*, qui s'imposera comme l'un des instrumentaux les plus connus de Slack lui-même, tandis que la guitare est peu audible dans les trois autres morceaux.

1. *I Got A Break Baby* (1942)

Figure 15 : Les quatre premières mesures de *I Got A Break Baby*

I Got A Break Baby et *Mean Old World* sont des chansons de blues ternaire (“shuffle”) au tempo moyen. Le rythme ternaire y est marqué principalement par la guitare de Walker, si on la compare avec les trois autres instruments d’accompagnement, qui eux se bornent à marquer régulièrement presque tous les temps (batterie et contrebasse), ou à fournir des *fills*, en particulier à la fin d’une phrase (piano). Dans ces deux morceaux, c’est la guitare qui déclenche chacune des deux introductions instrumentales, par sa ponctuation des points essentiels pour générer le phrasé ternaire qui caractérise le jazz en général (Walker est l’un

⁴¹ Lloyd Rauch, dans le livret de l’album *Mosaic Select Freddie Slack*, 2005.

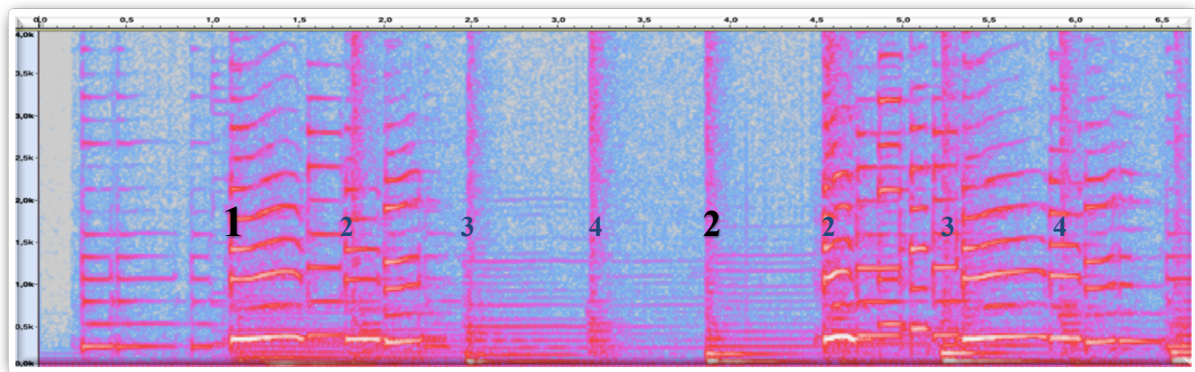
⁴² Dans la discographie complète de la biographie de Walker, l’auteur, Dance, indique Jud De Naut comme bassiste dans toutes les sessions de l’orchestre de Freddie Slack de cette période. Nous suivons une information récente donnée par Rauch, *ibid.*, p. 5.

des musiciens de blues qui se rapprochent le plus du jazz). Prenons comme exemple les quatre premières mesures de l'intro de *I Got A Break Baby* (**figure 15**)

Pour reprendre la définition de Jacques Siron du « phrasé ternaire », on peut dire que « les croches fortes (sur le temps) » de l'anacrouse et la première mesure de *I Got A Break Baby* sont jouées de sorte à valoir « environ deux fois la croche faible (hors du temps)⁴³ ». En particulier, le triolet (dans le deuxième temps de la première mesure) marque nettement la répartition tripartite d'un temps par ses trois notes, ce qui contribue d'autant à l'impression de *ternarité* du morceau⁴⁴.

En revanche, le ternaire, qui s'est implanté ainsi dès le début, se confond avec d'autres nuances rythmiques dans la deuxième mesure d'*I Got A Break Baby*. Tout d'abord, sur le deuxième temps de la deuxième mesure figurent quatre doubles croches, chacune étant jouée avec presque la même durée, comme dans un temps binaire. Par la suite, deux doubles croches et une croche sur le dernier temps de la même mesure sont jouées de manière rythmiquement ambiguë en présentant une superposition de phrasé binaire sur le ternaire de base. Cette ambiguïté peut être observée visuellement dans le spectrogramme (**figure 16**), et même plus explicitement, si on y compare trois notes (triolet) sur le deuxième temps de la première mesure.

Figure 16 : Les deux premières mesures de *I Got A Break Baby*



D'ailleurs, ces trois notes (le 4^e temps, 2^e mesure), ainsi que les deux notes précédentes (le 3^e temps de la 2^e mesure, une double croche et une croche pointée sur *bend*), sont jouées de façon légèrement perceptible avant la pulsation, la pulsation étant bien marquée par la batterie (le balai sur la caisse claire) et la contrebasse (voir la **figure 16**). La mesure qui suit (la troisième mesure) comporte deux triolets sur les deux premiers temps, qui sont joués de façon fermement ternaire (**figure 15**). Autrement dit, la *déstabilisation* temporelle et

⁴³ Siron, *op. cit.*, p. 423.

⁴⁴ Le cas est le même pour le début de *Mean Old World*, où d'ailleurs le piano renforce le ternaire en focalisant son comping sur (presque) toutes les croches faibles des quatre premières mesures du morceau.

temporaire produite au cours de la 2^e mesure retrouve le niveau stable de la 1^e mesure dans la 3^e mesure. Nous avons aussi relevé une telle tendance dans l'introduction (Hogan) de *Ain't That Just Like A Woman*. Cependant, cette alternance de différentes nuances rythmiques réapparaît tout au long du morceau, et cela plutôt spontanément.

La raison pour laquelle les quatre doubles croches de la deuxième mesure de *I Got A Break Baby* sont jouées en binaire ne réside pas dans une exigence de rapidité, pour pouvoir jouer plusieurs notes dans un temps limité, mais plutôt dans le choix artistique du guitariste. Cela s'explique par les autres groupes de doubles croches, qui même s'enchaînent, en particulier dans les quatre mesures suivantes (de 5^e à 8^e mesures), qui correspondent à la deuxième phrase (IV-IV-I-I) de la forme blues à douze mesures : toutes les doubles croches de cette période (**figure 17**) sont jouées en ternaire, en ce sens que ce sont deux unités ternaires (quatre doubles croches) qui composent un temps binaire. Le jeu méticuleux et dynamique de Walker contribue à la distinction de cette période qui représente d'ailleurs la transition harmonique (du degré I au degré IV).

Figure 17 : Les 5e et 6e mesures, puis les 18e et 19e mesures de I Got A Break Baby (guitare)

The figure displays a musical score for guitar. It consists of two systems of notation. The first system covers measures 5 and 6, and the second system covers measures 18 and 19. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 90 (shuffle). The bottom staff is a guitar tablature with strings labeled T, A, and B. The score includes various rhythmic markings such as triplets, eighth notes, and sixteenth notes, along with dynamic markings like 'full' and '1/4'.

Dans cet état de *fluidité* rythmique, due au phrasé ternaire de convention du jazz, Walker injecte une formule à trois doubles croches — *do*³, *mi*³ et *fa*³ —, qui se répètent cinq fois, à partir du troisième temps de la 5^e mesure jusqu'au deuxième temps de la 6^e mesure. Cette formule dense, périodique et polyrythmique, sert à souligner la transition harmonique (du I au IV) qui s'effectue tout au long de la première moitié de la deuxième phrase de cette trame harmonique de blues à douze mesures. Dans la deuxième reprise de ce schème, autrement dit de ce *chorus* de blues, cette formule à cinq circulations réapparaît, bien qu'elle soit située cette fois une mesure plus tard, à savoir à partir de la deuxième mesure de la deuxième phrase de la forme blues, et comporte une certaine modification (18^e et 19^e mesures, voir la **figure 17**,

la portée en bas) : les trois doubles croches, do^3 , mi^3 et fa^3 , sont remplacées par une note de croche « ascendante », dont la hauteur commence au fa^3 et s'élève encore immédiatement au moyen du *bend* jusqu'au sol^3 , à la même hauteur que la note suivante, une double croche, qui est la dernière de l'unité de cette formule ; à la différence du cas précédent, on peut dire qu'ici il y a une unité qui se trouve « en avance », dans le deuxième temps de la 18^e mesure, en préparation de cette formule nouvelle. Pour finir, à titre de références, et si l'on suit la terminologie analytique de Laurent Cugny, on dira que ces deux formules (désormais nommées A et B dans leur ordre d'apparition) sont des « groupes périodiques » à ratio 3 :16 (c'est-à-dire la somme des unités du groupe périodique : le nombre d'unités du groupe de référence), dont les traits peuvent être répartis en différentes catégories, comme suit⁴⁵ (**figure 18**) :

Figure 18 : Catégorie polyrythmique des deux moments de I Got A Break Baby

<i>Groupe périodique (I Got A Break Baby)</i>	<i>5^e et 6^e mesures (A)</i>	<i>18^e et 19^e mesures (B)</i>
<i>Rythme</i>	<i>[0,25 – 0,25 – 0,25]</i>	<i>[0,5 (bend) – 0,25]</i>
<i>Durée (totale du groupe périodique)</i>	<i>0,75</i>	<i>0,75</i>
<i>Régularité (type de valeurs rythmiques)</i>	<i>oui</i>	<i>non</i>
<i>Valeur (du groupe par rapport au) tactus⁴⁶</i>	<i>infra (doubles croches)</i>	<i>infra (croches/d. croches)</i>
<i>Occurrences (nombre d'occurrences complètes du groupe)</i>	<i>5</i>	<i>4</i>
<i>Début (emplacement de la première occurrence par rapport à la mesure)</i>	<i>3</i>	<i>3</i>

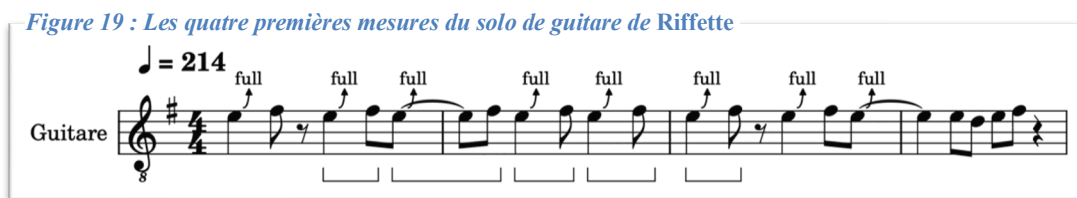
2. Riffette (1942/1945) et T-Bone Boogie (1945)

La formule B polyrythmique qui figure dans les 18^e et 19^e mesures de *I Got A Break Baby* fut utilisée aussi dans le solo de guitare de *Riffette*, un titre de swing dance sur tempo rapide (214 BPM) qui fut enregistré le même jour, avec toute la formation de l'orchestre de Freddie Slack, sauf les chanteurs. Le solo de la guitare de Walker se déroule au milieu du morceau, faisant suite au solo du trombone, et il dure douze mesures, c'est-à-dire que c'est un *chorus* de forme blues à tonalité *si* bémol, avec accompagnement de la batterie, de la contrebasse et du piano, de même que dans *I Got A Break Baby* et *Mean Old World*. Bien que les cuivres et les bois ne jouent pas pendant le solo de la guitare, le son de celle-ci semble avoir été rectifié

⁴⁵ Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Contrepoints, Paris, Outre mesure, 2009, p. 282-283.

⁴⁶ « Le tactus : c'est la pulsation, régulière et isochrone, sans aucun accent d'aucune sorte. Il est explicité ou pas (les battements sont joués, tous, certains ou aucun). », *ibid.*, 279.

pour sonner plus lourd et plus puissant, probablement en considérant la vitesse de jeu des trois instruments d'accompagnement avec la densité sonore qui en résulte. Une autre conséquence de la haute vitesse du morceau réside dans un doublement du chiffre des catégories de rythme et de durée (voir la **figure 20**, plus loin), ainsi que du ratio (3 : 8). Par ailleurs, à la différence des deux formules de *I Got A Break Baby*, la formule de *Riffette* en question apparaît dès le début du solo de guitare (**figure 19**).



À proprement parler, le début de la formule (noire en *bend* et croche) de *Riffette* advient sur la troisième pulsation de la première mesure du solo de guitare, parce que la première unité à deux notes (noire en *bend* et croche) dans le premier temps comporte un demi-soupir à sa fin, avant que n'arrive la véritable formule répétitive, comme c'est en fait le cas aussi pour la formule B de *I Got A Break Baby*. Ainsi, cette unité de *préparation*, avec le corps du groupe périodique proprement dit, opère l'établissement d'un style de jeu caractéristique de Walker. On peut aussi constater qu'au bout de cinq reprises de cette unité, qui traverse les trois premières mesures du solo, et puis après un autre demi-soupir, à la fin du deuxième temps de la troisième mesure, le guitariste ajoute encore une unité dans le troisième temps de cette mesure, avant de terminer cette longue phrase par une variation mélodique supplémentaire, dans la quatrième mesure. Si ce décalage rythmique se révèle extrêmement subtil du fait du tempo rapide du morceau, dans cet enchaînement du groupe périodique, avec ses deux unités supplémentaires, l'une de préparation, l'autre de terminaison, cela ne signifie pas pour autant qu'il soit négligeable. Du reste, la différence est d'autant plus frappante lorsqu'il n'existe pas d'éléments accessoires, ou bien lorsqu'ils sont tous enlevés, comme dans le jeu de Chuck Berry que nous envisagerons plus tard.

Cette dernière formule entière, en y incluant les deux unités supplémentaires, réapparaît dans l'introduction de *T-Bone Boogie*, enregistré avec l'orchestre de Marl Young à Chicago en mai 1945. Un court fragment mélodique, joué note à note par la guitare solo (4 mesures), puis un thème joué par la section des cuivres accompagnée par les instruments rythmiques (8 mesures), sont suivis par ce groupe périodique étendu, sans accompagnement (4 mesures), et qui est exactement de la même ligne mélodique, sauf la différence de tonalité (de do, donc un ton plus haut), et donc une mélodie jouée deux cases plus haut sur un tempo encore plus

rapide, 224 BPM, que celui de *Riffette*. Il s'est ainsi cristallisé en une phrase fixe à quatre mesures, et celle-ci en est venue à représenter l'un des guitaristes du blues les plus influents de tout l'après-guerre. Le dernier tiers du morceau incarne bien la prédominance de la guitare, tout au long des quatre chorus de la forme blues (48 mesures) : il y a, tout d'abord, le solo de guitare, qui occupe les deux premiers chorus, ceux-ci présentant, entre autres, différents types de *bend* sur différents timings, avec l'accompagnement de l'ensemble de l'orchestre, et puis il y a le troisième chorus, qui adopte principalement la forme appel-réponse entre la guitare amplifiée et la section des cuivres, tandis que finalement l'unisson de ces deux camps opposés parachève le morceau en coda ; dans ces deux derniers chorus, c'est l'utilisation de la combinaison des doubles cordes avec le *bend* comme moyen d'expression principal, à savoir deux cordes simultanément poussées ou tirées, qui sert manifestement à faire prédominer la guitare en renforçant le volume et la puissance. La formule « bend », utilisée dans l'introduction, est donc d'autant plus significative que ce morceau lui-même représente dans son ensemble tout le potentiel de l'amplification de la guitare, qui plus est dans le contexte de la structure horizontale d'une composition musicale. Il faut noter aussi que le son de la guitare de Walker dans ces deux morceaux, *Riffette* (1942/1945) et *T-Bone Boogie* (1945), semble être davantage amplifié que ne l'est celui de la guitare de Hogan dans notamment *Ain't That Just Like A Woman* (1946), enregistré plus tard que ceux-ci, comme en témoigne l'intensité des partiels de registre aigu.

Figure 20 : La catégorisation polyphonique des quatre moments

groupe périodique	<i>I Got A Break Baby</i> (A)	<i>I Got A Break Baby</i> (B)	<i>Riffette ; T-Bone Boogie</i>	<i>Johnny B. Goode</i>
rythme	[0,25 – 0,25 – 0,25]	[0,5 (bending) – 0,25]	[1 (bending) – 0,5]	[1 (bending) – 0,5]
durée	0,75	0,75	1,5	1,5
régularité	oui	non	non	non
valeur / tactus	infra (doubles croches)	infra (croches + d.c.)	infra (noire + croches)	infra (noire + croches)
occurrences	5	4	5	5
début	3	3	2	1

F. Le style de Chuck Berry : une appropriation à la Berry ?

1. Le cycle du matériau : *Johnny B. Goode*

De toute évidence, Chuck Berry s'est approprié cette formule dans son introduction de *Johnny B. Goode* (voir la **figure 13**). D'ailleurs, *Johnny B. Goode* et *Riffette* sont de la même tonalité (*si bémol*), c'est-à-dire que les notes ont été jouées sur les mêmes cordes et les mêmes cases de la guitare, et d'une guitare probablement de la même marque, Gibson : de même que les notes précédentes dans *Johnny B. Goode*, les notes jouées par Berry dans cette formule se traduisent également par bon nombre de partiels périodiques très intenses (marqués en jaune sur leur spectrogramme), alors que leurs fondamentaux se montrent relativement faibles ; par exemple, la première croche de Berry, *fa*³, comporte jusqu'au neuvième partiel (*la*⁶, 3,5 kHz), marqué en jaune clair, tandis que la même note dans *Riffette* comporte jusqu'au sixième partiel (*mi bémol*⁶, 2 kHz) qui est aussi en jaune clair. Comme le montre le tableau plus haut (**figure 20**), la formule *bend* périodique de *Johnny B. Goode* correspond à celle de *Riffette* et de *T-Bone Boogie*, deux exemples sur tempo rapide de Walker, quant à tous les paramètres, ou presque, de la polymétrie proposés par Cugny. Les formules des deux musiciens ont aussi ceci de commun qu'elles prennent place dans la deuxième phrase de la forme blues à 12 mesures, à savoir dans la phase de transition harmonique. La seule différence dans leurs caractéristiques, selon ces paramètres, consiste dans l'emplacement de la première occurrence par rapport à la mesure : la formule de Berry débute sur le premier temps de la mesure, sans aucun geste de préparation. Ce qu'il faut ici remarquer, également, est qu'elle n'a pas non plus de geste de conclusion.

Ainsi, la formule modifiée par Berry occupe l'ensemble de la 5^e mesure et de la 6^e mesure, à l'exception d'un demi-soupir à la fin de celle-ci, et cela, en fait, afin de permettre de pouvoir recommencer le même groupe périodique dès le premier temps de la 7^e mesure, et de continuer à travers la 8^e mesure, de manière complètement identique aux deux mesures précédentes (**figure 13**) ; l'intégralité de la deuxième phrase de la forme blues n'est rien d'autre que cette alternance cyclique des formules *bends*. La différence principale réside donc dans la simplification rythmique opérée par Berry, qui n'est pas pourtant une simplification faite à l'intérieur de la formule, mais à l'extérieur, c'est-à-dire qu'il s'agit de son emplacement dans le contexte de la structure temporelle du morceau.

Cependant, ce n'est pas seulement ce jeu de la guitare en soi qui détermine ce caractère « carré » et la *polarisation* rythmique de cette partie de *Johnny B. Goode*, à savoir cette

concentration sur certains points temporels par rapport au tactus et à la mesure, mais c'est aussi la *consolidation* qui est opérée par les autres instruments rythmiques ; c'est tout cela qui fait la différence majeure d'avec son analogue dans *Riffette*. Ce sont la batterie, la contrebasse et la guitare rythmique qui opèrent dans cette partie de l'enregistrement de Berry pour accompagner son solo de guitare, tandis que c'étaient batterie, contrebasse et piano qui étaient derrière la guitare de Walker.

Tout d'abord, le jeu de batterie qui accompagne la guitare de Walker consiste pour l'essentiel dans un jeu de type *cha-ba-da* du charleston. À part la deuxième croche (« *ba* ») de chacune des unités, qui n'est d'ailleurs que rarement audible, et même rarement jouée ici, les quatre pulsations d'une mesure sont toutes égales en matière d'intensité. La contrebasse maintient un pattern de quatre noires, un *walking bass*, sans donner d'accent hiérarchique à aucun temps de la mesure. S'il y a bien le piano de Freddie Slack pour mettre en place, parfois, quelques notes de syncope en *shuffle*, il n'apparaît cependant pas avec assez de fréquence, de régularité ni de puissance pour pouvoir exercer une influence sur le fondement rythmique du morceau. Quant à *Johnny B. Goode*, ce n'est pas le piano — joué par Ellis « Lafayette » Leake⁴⁷ — qui apparaît dans la partie en question, mais, à sa place, une guitare électrique rythmique, qui présente ce qui deviendra l'un des jeux emblématiques de Berry : un modèle répétitif, qui provient bien certes du style pianistique *boogie woogie* mais qui est joué en binaire, et non en ternaire (nous en reparlerons plus en détail plus loin). L'organisation horizontale des notes de l'accord jouées par cette guitare rythmique (*overdubbing* de Berry lui-même) place l'accent, de façon mélodique et non par changement d'intensité d'attaque, sur les deux temps du nombre pair de chaque mesure, ce qui correspond bien aux accents particuliers que le batteur (Fred Below) place par sa caisse claire, accents qui sont des *backbeats*.

Si c'est la guitare de Walker lui-même qui fournissait le rythme de base dans son solo de guitare dans *Riffette* et *T-Bone Boogie*, ce sont les *backbeats* de *Johnny B. Goode*, générés par la batterie et la guitare rythmique, qui installent forte régularité, ou « ponctualité », au lieu de l'ambiguïté propre à la polyrythmie, et cela de par l'interaction entre les instruments rythmiques et le solo de la guitare. En particulier, comme on peut le voir dans la **figure 22** plus loin, les trois premiers *backbeats* tombent chacun sur des moments différents de l'unité des trois croches de la guitare, alors que le quatrième *backbeat*, le dernier durant les deux mesures, finit par tomber sur le même moment que le début de cette unité de la guitare, tout

⁴⁷ Johnny Johnson, pianiste du groupe, n'a participé à aucune session d'enregistrement de Berry pendant l'année 1957. La session de *Johnny B. Goode* a lieu le 30 décembre 1957 à Chess Records Studio. Rothwell, *op. cit.*

comme le premier *backbeat* ; puis, ce processus cyclique se répétant dans les deux mesures suivantes, est engendrée ainsi une certaine stabilité, une solidité ou persistance.

Du reste, l'espace temporel occupé par la formule en question (c'est environ six secondes que durent les deux répétitions du groupe de notes) est considérablement plus vaste chez Berry que chez Walker (où tout le groupe des notes et les unités supplémentaires ne font que quatre secondes). Car le tempo de *Johnny B. Goode* est d'environ 172 BPM, pas aussi rapide que ceux de *Riffette* et de *T-Bone Boogie*, qui dépassent eux 210 BPM. Et la combinaison d'un tempo relativement modéré et *relaxé* avec un rythme simplifié contribue aussi à conférer cette impression de stabilité à cette chanson, où au moyen de plusieurs longues phrases le chanteur raconte l'histoire du succès d'un guitariste de génie issu d'un foyer pauvre du fin fond d'un État du Sud américain⁴⁸.

2. *Roll Over Beethoven* et systématisation du matériau

Figure 21 : Les 5^e – 8^e mesures de *Roll Over Beethoven* (guitare, batterie et contrebasse)

The figure shows a musical score for three instruments: Guitar (Gt.), Drums (Bt.), and Double Bass (Bs.). The tempo is marked as 182 BPM. The guitar part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, starting with a 'full' dynamic marking. The double bass part plays a steady eighth-note pattern with triplets. The drum part consists of a simple backbeat pattern.

Cette application du procédé de la répétition d'un groupe périodique comme moyen d'expression particulière, permettant de rompre avec l'accentuation de la mesure, en particulier dans la deuxième partie de l'introduction (qui correspond à la deuxième phrase de la forme blues à douze mesures), peut aussi être constatée dans *Roll Over Beethoven*, de la 5^e mesure à la 8^e mesure (voir la **figure 21**), même si la structure qui en résulte est moins *carrée* que dans *Johnny B. Goode*⁴⁹. Comme dans les morceaux de Walker, la formule en question débute, dans *Roll Over Beethoven*, sur le dernier temps de la 5^e mesure, précédée d'un petit geste préparatoire, et elle se répète six fois jusqu'avant le dernier temps de la 8^e mesure, où

⁴⁸ Pour l'analyse des paroles de *Johnny B. Goode*, voir Taylor, *op. cit.*

⁴⁹ À la différence de la partie équivalente dans *Johnny B. Goode*, où l'accord de degré IV est joué comme par convention sur la cinquième mesure, par la guitare rythmique et la contrebasse, Willie Dixon le remplace dans *Roll Over Beethoven* par le degré I, ce qui a pour effet que la deuxième phrase reste au degré I pendant quatre mesures avant que lui succède le degré V au début de la troisième phrase de la forme blues.

elle est enchaînée sans soupir à une mélodie nouvelle, ce qui génère une fluidité temporelle analogue à celle qu'on voyait dans le jeu de Walker. De plus, le double stop, aussi l'influence de Walker, constitue l'élément essentiel de l'unité du groupe.

Ce qui différencie ce groupe périodique de celui de Walker, et qui permet d'identifier là encore un certain procédé de simplification « à la Berry », réside foncièrement dans la durée de l'unité du groupe : quatre croches, soit une demi-mesure, contre trois croches ou leurs équivalents dans la formule de Walker, et encore dans celle de *Johnny B. Goode* de Berry lui-même. Certes, à proprement parler, on ne peut parler de polyrythmie : on doit plutôt considérer cela comme un autre exemple de ce que Berry parvenait à faire de certains matériaux polyrythmiques venus des bluesmen de la génération précédente, comme Walker. Son propre matériau tire sa propre vitalité singulière, et un certain dynamisme spécial, précisément de ces simplifications et « systématisations », pour ainsi dire, opérations réalisées dans ce contexte grâce à d'autres instruments rythmiques.

Répétée jusqu'à six fois, au long de plus de trois mesures, cette formule composée d'unités de temps en nombre pair tombe naturellement au même moment dans chacune des mesures. Ainsi, si le long déroulement de cette formule présente un décalage rythmique entre, d'un côté, la guitare, et de l'autre le couple batterie et basse, l'effet de ce décalage se révèle comme ne relevant pas tant d'une ambiguïté temporelle que d'une concrétisation supérieure d'un *matériau* aussi imposant et puissant. L'attaque accentuée de la deuxième note de l'unité, une noire, se situe à chaque fois entre la note de la grosse caisse (et de la contrebasse) et celle de la caisse claire (*backbeat*). De la sorte, cette attaque de la guitare joue un double rôle : *anticiper* la grosse caisse sur le premier temps, et *renforcer* la dynamique de *backbeat* de la caisse claire. En d'autres termes, ces notes à doubles cordes de la guitare servent à souligner encore le caractère répétitif voulu caractérisant toute cette forme de musique qu'est le rock and roll. En résumé, cette fracture temporelle qui provient essentiellement du geste d'anticipation n'ébranle pas le cadre rythmique en soi mais contribue à former un motif bien plus concret et « carré ».

3. Superposition binaire/ternaire

Par ailleurs, là va se poser la question d'un autre décalage rythmique, phénomène à la fois plus subtil et pourtant plus global : le phénomène d'un décalage entre guitare et batterie, phénomène qui va apparaître tout particulièrement dans le rock and roll des années 1950.

Comme en témoigne le batteur Earl Parmer⁵⁰, la première période du rock and roll avait comporté une fracture rythmique de base, à savoir celle entre rythme binaire, celui qui se manifeste dans la guitare de Berry ou dans le piano de Little Richard, et rythme ternaire, plus conventionnel, celui qui animait les instruments d'accompagnement, comme batterie et piano. On voit bien en effet que, par exemple dans *Roll Over Beethoven* et *Johnny B. Goode*, toutes les phrases de la guitare, qu'elles soient mélodiques ou rythmiques, sont binaires, alors que les frappes du charleston de la batterie relèvent du *shuffle* (ternaire) et que les *fills* du piano sont le plus souvent ternaires eux aussi. Il en va donc différemment que dans la tendance, plutôt spontanée, qui se manifeste, comme nous le disions précédemment, dans certaines parties de l'intro de Hogan, notamment, et ailleurs un peu partout dans le jeu de Walker.

C'est le surgissement inédit, au premier plan, du son de la guitare, une fois qu'il put enfin être amplifié, et celui du *backbeat* sur la caisse claire de la batterie, qui auront eu pour effet de faire rétrocéder au second plan, dans la structure sonore du rock and roll, le rôle du charleston et de la cymbale ride, qui se chargeaient du « cha-ba-da », cet élément si indispensable par contre au jazz et au rhythm and blues. Cependant, il n'est guère besoin d'une oreille très attentive ni très sensible pour percevoir cette figure des cymbales à deux temps, généralement composée de deux frappes relativement fortes sur chaque noire et d'une frappe moins forte et relativement légère sur la croche en l'air, celle-ci arrivant cependant un peu plus tard que la durée de croche, à peu près à la dernière croche d'un triolet. Opérée sur un tempo suffisamment rapide pour que la contradiction binaire-ternaire ne cause pas trop de confusion chez l'auditeur, cette pratique a contribué à la création d'une texture particulière, si propre au rock and roll des années cinquante⁵¹.

D'autre part, comme on le voit représenté particulièrement clairement dans *Roll Over Beethoven*, le *cha-ba-da* de la cymbale, ou plus précisément les frappes sur la croche en l'air, remplissent une fonction de *préparation* pour les premier et troisième temps de la mesure. Comme en témoigne l'une des *covers*, reprises, les plus connues de *Roll Over Beethoven*, celle des Beatles, enregistrée en juillet 1963, ce genre de décalage disparaît graduellement. Observant le jeu de Ringo Starr, le batteur du groupe anglais, qui y marquait presque toute pulsation binaire, son charleston restant entre-ouvert en permanence, Gilles explique l'effet et la fonction opérés par ce mode de jeu particulier :

⁵⁰ Cité par Gilles, *op. cit.*, 105.

⁵¹ Christophe Pirene considère ce décalage rythmique entre guitare et batterie comme constituant en partie « la puissance propulsive » de la chanson en question. Cf. Christophe Pirene, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 45 : « Le rythme est un 4/4 dont les croches sont marquées très précisément par la guitare, mais avec une souplesse plus ternaire à la batterie, ce qui crée en partie la puissance propulsive du titre. »

Une étude sur les modes de jeu des batteurs de cette époque, à la fois dans le *skiffle* et les premiers groupes de rock'n'roll, serait tout à fait intéressante pour observer de quelle façon cette transition s'est d'ailleurs opérée. Ces deux particularités rythmiques du mode de jeu de Ringo apportent en tous cas de nouveaux intérêts. En comblant l'espace médium-aigu, les cymbales procurent un tapis sonore aux accompagnements des Beatles. En liant l'ensemble instrumental, le jeu de cymbales de Ringo Starr couvre également les maladresses instrumentales et vocales des autres membres⁵².

En fait, les disques de Berry eux-mêmes reflétaient déjà cette tendance, comme on peut le constater dans *Carol*, chanson à succès enregistrée en juin 1958⁵³. Si l'identité du batteur de cette session fait toujours débat, on ne sait si c'est Eddy Hardy ou Jaspar Thomas, y est évidente cette différence de rythme, et notamment le fait qu'il n'y ait plus de ternaire. Dans leur reprise de *Carol*, enregistrée en 1964, les Rolling Stones emploient la frappe des mains (*claps*) à chaque pulsation avec la même intensité, au point de noyer le rythme *backbeat* de leur batteur, Charlie Watts, ce qui anticipe un rythme quasiment homogène, une tendance importante des groupes punk des années 1970⁵⁴. Des *claps* à pareille homogénéité rythmique caractérisaient également le susdit *Roll Over Beethoven* des Beatles. Gilles ajoute :

Peut-être parce qu'il fallait compenser le manque de dynamique rythmique des cymbales résonantes, les Beatles généralisent également l'utilisation des claps dans leur musique. Présents pour surligner l'accentuation du *backbeat* au cœur de l'expression rythmique dans la musique afro-américaine, les Beatles l'appliquent désormais régulièrement à tous les temps de la mesure, ce qui change radicalement le propos rythmique⁵⁵.

Dans le même contexte, et pour finir, il est intéressant de mentionner un morceau du Spencer Davis Group, groupe qui a bénéficié de cet enthousiasme pour la "beat music" britannique, qu'il représentait avec les Beatles et les Rolling Stones. Dans *Keep On Running* (1965), comme le remarque Allan F. Moore, c'est la guitare qui renforce les pulsations homogènes, en s'accompagnant de claquements de mains : "The guitar plays a simple barre chord, without sustain, on every beat. Although the kit has the standard rock beat, the guitar encourages the beats to be heard as undifferentiated⁵⁶." De tels coups, parce qu'ils ont comme *médiateur* des instruments « extérieurs » à notre corps (baguettes et batterie, puis cordes de guitare comme dans *Keep On Running*) sont plus marquants, voire même plus agressifs, que

⁵² Guillaume Gilles, « Les reprises dans les deux premiers albums des Beatles : un chaînon entre pop américaine et pop anglaise », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, décembre 2016. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=796>.

⁵³ À Chess Records studio, Berry (voix/guitare), Johnny Johnson (piano), G. Smith (contrebasse) et Eddy Hardy ou Jarpar Thomas (batterie), Rothwell, *op. cit.*, p. 60-61.

⁵⁴ Cf. David Laing, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, PM Press édition, Oakland, PM Press, 2015, p. 79.

⁵⁵ Gilles, *op. cit.* Faisons remarquer que c'est aussi dans *Hound Dog* (1952) de Big Mama Thornton, mentionnée précédemment, que les *claps* étaient utilisés pour souligner l'accentuation du *backbeat*.

⁵⁶ Allan F. Moore, *Rock : The Primary Text : Developing a musicology of rock*, 2e éd, Hampshire, Ashgate, 2001, p. 40. « La guitare joue un simple accord barré, sans sustain, à chaque temps. Bien que la batterie ait le rythme rock standard, la guitare encourage les battements à être entendus comme indifférenciés. »

des frappes de mains, qui utilisent des parties du corps humain et qui sont donc des coups plus « humain ». Par ailleurs, les applaudissements participent de l'acclamation, de l'enthousiasme ou même de l'intimité, et ces attaques particulières de la guitare, jouée ici par Steve Winwood, annoncent l'apparition d'un dispositif qui veut générer une certaine agression via la percussion, en particulier au moyen d'un pattern homogène à celui de la batterie (en particulier de la grosse caisse ou de la caisse claire). Le punk rock privilégiera ce dispositif dès les années 1970, par exemple dans la reprise de *(I'm Not Your) Steppin' Stone* (de Paul Revere & The Raiders ou des Monkees en 1966) par les Sex Pistols⁵⁷.

⁵⁷ <https://youtu.be/ZXd8qnONDIk>.

4. La Guitare rythmique de *Johnny B. Goode*

Le fait est que, lorsque nous écoutons *Johnny B. Goode*, nous n'éprouvons plus autant la présence du ternaire à la cymbale que nous l'éprouvions en écoutant *Roll Over Beethoven*. Une des raisons possibles en est que la cymbale, plus précisément le charleston, est devenue dans la chanson de 1958 plus ouverte que dans la chanson de 1956, ce qui rend donc floue la division ternaire des frappes des cymbales. Une autre raison est liée à l'apparition du son de la guitare rythmique : elle ajoute un riff joué sur les deux cordes voisines graves et filées (**figure 22**). Or, Berry joue ce riff de guitare, qui a sans doute pour origine le style *boogie-woogie* du piano, nettement en rythme binaire à la croche. Quant à la structure sonore, c'est bien sur ce riff, qui impose systématiquement huit croches en une mesure ("eight to the bar"), que repose une part considérable de l'effet sonore de la chanson entière.

Figure 22 : Les 5^e - 8^e mesures de *Johnny B. Goode*

The figure shows a musical score for the 5th to 8th measures of the song "Johnny B. Goode". The score is in 4/4 time with a tempo of 170. It features four staves: Guitar (melodic line with "full" accents), Rhythmic Guitar (chordal accompaniment), Bass (walking bass line), and Drums (charleston pattern with triplets).

Le piano était encore un composant essentiel pour construire la sonorité particulière du groupe de Berry, notamment dans l'intro de *Roll Over Beethoven*, sans que ce piano semble pour autant avoir l'« ambition » de présenter une sorte de déroulement continu et régulier. La guitare électrique rythmique ajoutée à *Johnny B. Goode*, qui apparemment semblait comme vouloir exprimer le désir de se substituer au rôle du piano au fur et à mesure dans cet emploi, ne sert plus seulement en effet à former une partie de la sonorité, mais aussi à suggérer un déroulement horizontal et linéaire, à savoir à procurer l'impression d'une progression au fil du temps. La guitare ici répète un modèle à quatre croches, chacune des croches étant composée de deux notes différentes comme doubles cordes, plus précisément en tant que combinaison de la fondamentale et de la quinte de chacun des trois accords principaux (I, IV et V) de la grille harmonique du blues (**figure 22**). De plus, la sixte de chacun des accords remplace régulièrement la quinte sur la troisième croche de chacune des

formules à quatre croches. La place de cette sixte correspond donc à celle du *backbeat*, qui tombe au même moment où est frappée, aussi régulièrement, la caisse claire.

Il faut aussi relever que cet ajout de la guitare rythmique dans l'enregistrement de *Johnny B. Goode*, qui plus est avec la mise en valeur de celle-ci au mixage, apporte tout un changement assez particulier au son de la chanson entière⁵⁸. En un sens, sa sixte mise à part, ce pattern de guitare rythmique repose sur la même structure d'accords que celle du power chord, dont on parlera plus en détail au chapitre suivant. Il ne s'agit pas seulement de la composition des notes (fondamentale et quinte) ou du doigté sur les cases concernées, mais plutôt du son en soi, à savoir de cette rugosité sonore due à la combinaison des vibrations de deux cordes voisines, graves et filées. Outre la domination de la guitare principale, établie dès la première mesure de l'introduction, c'est l'apparition consistante de la guitare rythmique dès la cinquième mesure qui affirme la prédominance sonore de la guitare dans cette chanson rock and roll emblématique.

5. *Backbeat* et « intemporalité »

La fonction temporelle du *backbeat*, pour autant qu'il s'agit là d'un modèle rythmique où sont accentués les deuxième et quatrième pulsations d'une mesure, doit être envisagée au-delà de ce qui est représentable par les seuls signes d'une notation, c'est-à-dire doit être considérée du point de vue de la dimension de sa sonorité, sonorité qui dépend du caractère des sons qui adviennent pratiquement dans ces deux moments temporels précis, caractères tels que l'intensité, l'attaque, la durée du déclin de ceux-ci. Mais ce caractère peut d'autre part être relativisé en fonction du caractère d'autres éléments rythmiques, qui opèrent en d'autres lieux temporels. Tout d'abord, les frappes de la caisse claire sont ici incomparablement intenses et imposantes, qui plus est si on les rapporte à celle de la grosse caisse, dont l'intensité sonore n'est même pas aussi forte que celle de la contrebasse. En pratique, cela a pour effet que l'impression de tempo ne peut être mesurée entre la première pulsation et la deuxième pulsation mais doit être considérée comme tributaire de la *distance entre deux backbeats* (c'est-à-dire entre les deuxième et quatrième pulsations).

D'autre part, la raison pour laquelle *Johnny B. Goode* de Berry sonne plus stable, non pas peut-être plus « confortable », mais du moins moins *urgent* que *Riffette* de Slack (avec Walker), cette raison ne réside pas simplement dans le fait que le tempo de *Riffette* était plus

⁵⁸ Collis, *op. cit.*, p. 63.

élevé que son tempo, ce qu'il est, mais se trouve bien plutôt dans le fait que beaucoup de facteurs "swing" ont été dégagés de la chanson de Berry⁵⁹. Le swing qui pouvait, dans le solo de guitare de *Riffette*, être généré par la combinaison de l'ambiguïté rythmique de la phrase de la guitare dans son lien avec le *shuffle* de la batterie, les *fills* en syncope du piano et les notes hyper-régulières du type *walking bass* de la contrebasse, produit l'impression d'un « pousser en avant » ou d'un « faire avancer » de matériaux musicaux qui sont en cours d'écoulement.

La guitare de *Johnny B. Goode*, elle, quoiqu'apparemment similaire à celle de Walker et morphologiquement polyrythmique, illustre la confirmation d'« un principe immuable d'organisation⁶⁰ » installé au préalable chez l'auditeur dès le début de cette mesure (la cinquième mesure susdite), soit par rétrospection dans le petit espace au sein du morceau, soit d'après ses expériences antérieures ou ses connaissances *a priori* de ce type de musique : principe d'un rythme *cyclique* organisé foncièrement par le *backbeat*, la guitare rythmique *boogie woogie* et le *walking bass*, donc un rythme *polycyclique*. Il s'agit là d'une attente de consistance et d'homogénéité entre ce qui s'est passé et ce qui va se passer dans un morceau, donc d'une sorte d'intemporalité relative comme facteur temporel essentiel du rock and roll (voir **Chapitre IV**).

6. Le jeu de la contrebasse en tant que facteur temporel dans la chanson

L'un des personnages les plus importants, important même sans doute dans les divers secteurs de la production et de la publication musicales, pour l'établissement du style Chicago Blues et du label Chess Records, Willie Dixon, a participé à la plupart des sessions d'enregistrement des années 1950 de Berry en tant que contrebassiste. En général, son style de jeu, dans des morceaux vifs et rapides et en particulier dans les plus rapides, à plus de 220 BPM, comme *Maybellene* et *Thirty Days*, tient à un modèle d'alternance de deux blanches par mesure⁶¹, à part quelques variations. Dans les morceaux sur tempo relativement moyen,

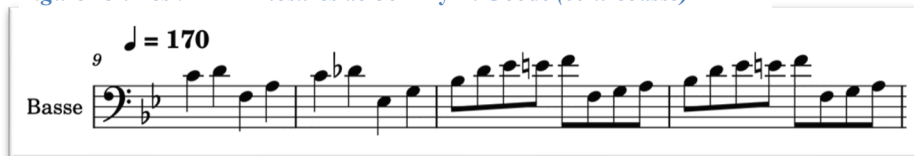
⁵⁹ Le phénomène du *swing*, toujours difficile à définir, n'est pas obtenu seulement par jeu contre pulsation, mais aussi par la manipulation des timbre, attaque, vibrato, intonation, etc. Cf. Günther Rötter, *Musik und Zeit: Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation*, Francfort, Peter Lang, 1997, p. 35.

⁶⁰ Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988, p. 42.

⁶¹ "Amid the numerous elements borrowed from rhythm & blues and urban blues, we may hear in "Maybellene" a prominent, very regular, and unscopated bass line, alternating between two notes on beats 1 and 3 of each bar. The rhythmic feel of this bass line is stylistically much more suggestive of country music than of anything found typically in rhythm & blues [...]", Larry Starr et Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MTV*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 212. « Parmi les nombreux éléments

autour de 170 BPM, comme *Too Much Monkey Business* ou *Sweet Little Sixteen*, Dixon par contre s'appuie sur le modèle de la « walking bass », dont lui-même a été l'un des précurseurs dans le domaine du blues. Si *Roll Over Beethoven* relève d'une exception, car le modèle de deux blanches y est cette fois-ci privilégié bien qu'il s'agisse d'un tempo moyen, c'est que la contrebasse de *Johnny B. Goode* ne s'y borne pas au modèle de quatre noires, mais, ici et là, le remplace par des croches, comme par exemple dans les 5^e et 6^e mesures (voir **figure 21**, ci-dessus), à savoir dans les deux premières mesures de l'apparition de cet instrument et les 11^e et 12^e mesures, c'est-à-dire les deux dernières mesures juste avant l'apparition du premier couplet (**figure 23**, ci-dessous⁶²). Pareil jeu rapide, voire virtuose, qui comporte beaucoup de notes, n'était apparu que rarement dans les enregistrements précédents des morceaux de Berry où Dixon jouait de la basse⁶³.

Figure 23 : Les 9^e – 12^e mesures de Johnny B. Goode (contrebasse)



La ligne mélodique, ou le groupe de notes jouées par de la contrebasse, forme une unité de temps qui est différente de celle de la guitare rythmique et de la batterie. La phrase « courbe » de seize doubles croches, comme celle des 5^e et 6^e mesures, est quatre fois plus longue, les quasi-arpèges, comme ceux des 7^e et 8^e mesures, peuvent aussi être considérés comme étant quatre fois plus longs que l'unité des deux autres instruments, puisque, bien que ces arpèges ne se jouent guère sous une forme courbe ou cohérente (par exemple ascendante puis descendante, ou vice versa), deux arpèges voisins s'y jouent dans tous les cas dans une paire de deux mesures qui partagent un même accord.

Si l'unité de temps de la contrebasse est jusqu'à quatre fois plus longue que celle de la guitare rythmique et de la batterie, la ligne de la contrebasse finit par rejoindre, à la fin de chaque unité de deux mesures, le cycle rythmique de la batterie et de la guitare rythmique. Au fur et à mesure que se répète, s'accumule ce procédé temporel, avec son effet d'accumulation,

empruntés au rhythm & blues et à l'urban blues, nous pouvons entendre dans *Maybellene* une ligne de basse importante, très régulière et non syncopée, alternant entre deux notes sur les première et troisième pulsations de chaque mesure. L'impression rythmique de cette ligne de basse est stylistiquement beaucoup plus suggestive de la country music que de quoi que ce soit trouvable typiquement dans le rythme and blues. »

⁶² La transcription de la contrebasse dans *Johnny B. Goode* se réfère à une vidéo Youtube de Tom Bornemann <https://www.youtube.com/watch?v=AAjr3OFxMAA>. Consulté le 22 février 2022.

⁶³ Le débit de ces parties est le même que celui de la guitare rythmique, ce qui relève d'une combinaison exceptionnelle qui engendre une texture sonore telle qu'elle nous renvoie à un aspect essentiel du hard rock, et puis du metal, en matière de relation entre basse et guitare rythmique.

l'alternance de séparations et de retrouvailles entre le jeu des instruments à unité de courte durée, ici la batterie et la guitare rythmique, et celui des instruments à unité de durée relativement longue, ici la contrebasse, fait que cette contrebasse en vient à jouer une fonction particulière : celle de donner à l'auditeur la possibilité de percevoir un autre cycle temporel dans cette chanson, à savoir un cycle qui est plus long que celui présenté par la guitare rythmique et la batterie. En d'autres termes, cela revient à dire que le geste cyclique de la contrebasse évoque, toutes les deux mesures, un retour au point de départ, comme si l'on s'était éloigné du corps de la musique, dirigé par guitare et batterie, mais pour d'autant mieux y revenir, ou bien encore, comme si une *promesse* dont on ne se souviendrait qu'après quelques temps fixés d'avance, à savoir dans un avenir proche, était finalement toujours tenue fidèlement périodiquement, si bien que tout le processus donne l'impression que, tout au long du déroulement de la chanson, c'est une sorte de *confiance* qui s'exprime.

La deuxième phrase (entre les 5^e et 8^e mesures) de *Johnny B. Goode*, où figurent les deux reprises de la formule polyrythmique, constitue aussi un lien avec la première phrase en matière de figure clave *son* (3-3-2). En effet, les deux phrases ont ceci en commun que la figure clave *son* opère comme base rythmique pour la guitare mélodique dans les première et troisième mesures ; qui plus est, les trois glissandos courts de la première mesure, qui servent d'introducteurs et mettent l'accent sur les trois moments des notes à doubles cordes, répondent aux trois bends de la cinquième mesure, qui mettent, eux aussi, trois accents sur les moments équivalents. À la différence d'*Ain't That Just Like A Woman* de Louis Jordan, où le *solo* de guitare dans les quatre premières mesures (la première phrase) n'a aucune connexion morphologique, ni syntaxico-harmonique au sens proprement musical, avec les quatre mesures suivantes, la deuxième phrase de *Johnny B. Goode* participe d'une *variation* de la première phrase : avec l'apparition de la deuxième phrase, il s'avère que la première n'était pas de forme complète et qu'elle n'était censée être *complétée* qu'à la deuxième phrase par l'ajout de différents matériaux musicaux qui n'étaient pas, ou que partiellement, apparus dans la partie précédente : *bends*, *backbeat*, *walking bass* et grille harmonique de blues.

Suivant la convention harmonique du jeu du blues, à laquelle sont fort habitués les musiciens comme les auditeurs, une première phrase qui a été jouée sur le degré I, qu'il s'agisse de paroles chantées ou de la mélodie d'un instrument, est censée, après ces quatre mesures, passer à la deuxième phrase sur le degré IV. Ainsi, grâce à la puissance de conditionnement de la tradition, la présence du degré IV des 5^e et 6^e mesures de *Johnny B. Goode* exerce d'autant plus de puissance « magnétique » : c'est ainsi que les quatre premières mesures de l'intro de guitare solo, qui sont pour ainsi dire la manifestation symbolique de

l'autonomie de la guitare électrique, ne vont pas au-delà de la syntaxe de toute la chanson, mais plutôt se développent par étapes de sorte à établir, certes, *la prédominance de la guitare elle-même mais en restant à l'intérieur de la logique de la composition musicale*. Cette fonction de la grille harmonique du blues et du degré IV de sa deuxième phrase s'avère plus évidente si l'on compare cela avec *Roll Over Beethoven*, où le degré IV, qui est censé s'établir avec l'adjonction du reste des instruments, est en effet remplacé par le degré I, ou par sa continuation depuis la phrase précédente, la contrebasse jouant ici de l'alternance de *mi bémol*² et *si bémol*¹, fondamentale et quinte du degré I.

D'ailleurs, cette puissance de *prévisibilité*, la forme blues l'exerce sur tout le morceau. Si la périodicité de cette forme fonctionne avec un intervalle plus long que, par exemple, celui du *walking bass*, plus court que celui de la répétition du couplet-refrain, elle est bien le plus stable et le plus immuable des matériaux musicaux périodiques. Une puissance périodique qui repose sur une sorte de tradition n'est pas de même sorte qu'une puissance périodique qui est engendrée par la répétition simple de certains enchaînements d'accords, ou bien du riff dans plusieurs styles de rock, y compris le punk rock : car cette répétition-ci relève seulement de l'individualité de chacun des morceaux. Cette individualité suggère que la périodicité de tel enchaînement d'accord, si forte et nette soit-elle, peut être, sinon bouleversée, du moins ébranlée à n'importe quel moment du reste du morceau.

7. Prospérité économique et « confiance musicale »

C'est un fait reconnu que l'émergence du rock and roll fut tributaire de la prospérité économique que les États-Unis connurent alors, à l'échelle nationale aussi bien que familiale, après la Seconde Guerre mondiale. Une grande partie des Américains partageaient une grande confiance en l'avenir et ce sentiment s'incarnait sous la forme d'accession à la propriété mobilière et immobilière, voire parfois avec le désir d'en imposer grâce à celle-ci :

There was a new confidence apparent in the nation. This gave rise to an unprecedented boom in new buildings, transforming the appearance of the cities. Sales of new cars, bigger and more showy than ever before, increased greatly, as did the passion for household gadgetry and the newly developed colour televisions⁶⁴.

Berry avait, lui aussi, une passion pour l'immobilier, d'autant plus qu'il avait hérité d'une compétence en tant que charpentier et électricien ; cependant il a fini par choisir la musique, qui était le centre d'intérêt majeur des adolescents, *teenagers*, "newly liberated, with a weekly allowance and the key to the car" qui alors "emerge as a commercial force", au détriment de sa véritable passion, l'immobilier⁶⁵.

Par ailleurs, Berry a toujours cru qu'il avait surtout un talent pour écrire des paroles plutôt que pour écrire de la musique⁶⁶. Ses paroles, pleines d'esprit, clairement énoncées et conçues pour plaire au style de vie et aux aspirations de ce jeune public, en s'éloignant de la façon typique d'évoquer quelques images abstraites et allusives, conforme à la tradition de la composition des chansons de blues, font en effet une bonne part de la force de son premier single, *Maybellene* (1955), single dans lequel, selon Larry Starr et Christopher Waterman, se trouvent réunis tous les ingrédients de base qui pourront former la plupart de ses disques de succès à suivre, y compris cet "arresting instrumental introduction for unaccompanied electric guitar⁶⁷," dont nous avons analysé en détail les deux exemples les plus élaborés. De même que *Roll Over Beethoven* et *Johnny B. Goode*, *Maybellene* est systématiquement fondée sur la forme blues à douze mesures, sauf les couplets où les paroles, très longues, doivent donc être énoncées de façon ultra-rapide sur seulement l'accord du degré I. Cette pratique particulière

⁶⁴ Collis, *op. cit.*, p. 5. « Il était évident qu'une grande confiance en l'avenir se répandait dans le pays. L'immobilier connut alors une vague de prospérité sans précédent, qui transforma le paysage urbain. Les ventes de voitures (plus grosses et plus tape-à-l'œil que jamais) connurent une forte augmentation – tout comme celles des articles ménagers et de cette nouveauté qu'était alors la télévision en couleur. », Collis [édition française], *op. cit.*, p. 23. Voir aussi Serge Berstein et Pierre Milza, éd., *Histoire du vingtième siècle : de 1953 à nos jours : 3. La croissance et la crise*, nouvelle édition, Paris, Hatier, 1991, p. 99.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 4. « [...] qui venaient d'obtenir la liberté, de l'argent de poche et la clé de la voiture de leurs parents », « émerge comme un véritable potentiel commercial », *ibid* [édition française], p. 22.

⁶⁶ Hackford, *op. cit.*

⁶⁷ Starr et Waterman, *op. cit.*, p. 211. « introduction instrumentale saisissante pour guitare électrique non accompagnée »

dans les couplets a pour effet, selon Starr et Waterman, de créer une grosse tension avant chacun des refrains, ce qui donne à son tour “a feeling of release and expansion” grâce à un simple changement d’accords, qui est tout à fait prévisible et préétabli selon la grille du blues. D’ailleurs, c’est même la structure des phrases du refrain, qui sont très courtes par rapport à celles du couplet, qui suit catégoriquement le modèle standard du blues à trois lignes, à savoir une deuxième ligne qui se fait la répétition de la première⁶⁸.

Ce n’est pas par hasard que l’énonciation « expressive » du nom “Maybellene”, telle que la décrivent Starr et Waterman, qui peut être réalisée dans le refrain grâce à cette « *release and expansion* », tombe également sur l’accord du degré IV, soit sur le début de la deuxième phrase de la grille de blues, que nous avons caractérisé comme un espace de *confiance*. Telle est la structure, simple mais assez dynamique, de cette chanson rock and roll, bien propre à fournir un moyen d’expression adéquat pour cet optimisme qui a prévalu aux États-Unis jusqu’aux années 1960⁶⁹ (voir aussi **Chapitre I**). Or la culture des adolescents (« teenagers »), dont la musique de Berry fournit ainsi un des fondements dans les années 1950, n’est-elle pas historiquement liée, d’une manière ou d’une autre, à la culture punk américaine des années 1970 ? Écoutons l’explication de Bill Osgerby :

The mythology of a prosperous, teenage America exaggerated and distorted social reality—large sections of the youth population always being excluded from the affluent ‘teenage’ lifestyle. Yet, during the late 50s and 60s the figure of the affluent and carefree ‘teenager’ stood as a powerful image of American confidence and prosperity. Moreover, like all mythologies, notions of ‘teenage affluence’ contained a kernel of truth. The growing prosperity of white suburbia sustained not only a flourishing commercial youth market, but also a range of new youth cultures and subcultures—in particular, a wide array of grassroots music-making cultures that were the progenitors of 70s punk⁷⁰.

Si le sol à partir duquel a germé la culture punk américaine s’est formée dans les conditions économiques et culturelles des années 1950-60, en quoi cela a-t-il à voir avec l’attitude de ses musiciens envers la création musicale ?

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Cf. Berstein et Milza, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁰ Bill Osgerby, « ‘Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum’: The teenage aesthetic and genealogies of American punk », in Roger Sabin (ed.), *Punk Rock: So What?: the cultural legacy of punk*, Londres/New York, Routledge, 1999, p. 158. « Le mythe d’une Amérique adolescente prospère a exagéré et déformé la réalité sociale — de larges sections de la population jeune étant toujours exclus du mode de vie aisé des « adolescents ». Pourtant, à la fin des années 50 et 60, la figure de « l’adolescent » aisé et insouciant se dressait comme une image puissante de la confiance et de la prospérité américaines. De plus, comme tous les mythes, cette notion d’« aisance des adolescents » contenait un noyau de vérité. La croissance de la banlieue blanche soutenait non seulement un marché commercial florissant pour les jeunes, mais aussi une gamme de nouvelles cultures et sous-cultures de jeunes, en particulier un large éventail de cultures musicales populaires qui furent les géniteurs du punk des années 70. »

8. Entre rock and roll et punk rock

Dans une interview donnée en 1980 au magazine *Jet Lag* (aujourd'hui disparu), Berry, à la demande de l'interviewer, fait quelques petites remarques après avoir écouté quelques morceaux qualifiés alors de « musique nouvelle », en particulier celle produite par certains représentants du punk rock, comme les Sex Pistols, les Clash et les Ramones, morceaux que, apparemment, il n'avait jamais entendus, le fait étant qu'à vrai dire il ne suivait guère la musique contemporaine. Ce qui nous intéresse ici surtout, est qu'il a trouvé un parallèle, comme le remarque d'ailleurs Dale Eisinger, entre cette « nouvelle » musique et sa propre musique, en particulier dans le fait que les jeux de la guitare y restent limités à quelques accords : “These guys remind me of myself when I first started, I only knew three chords too.”, dit-il à propos de *Sheena Is A Punk Rocker* (1977) des Ramones⁷¹ (voir aussi **Chapitre VIII**).

Avant tout, après avoir rappelé l'attitude aussi cynique qu'« indifférente » de Berry envers la « création pure » et l'« originalité absolue », ce qu'il nous faut retenir du passage de son interview présenté au début de ce chapitre, c'est qu'il partait seul, sans son propre groupe, dans ses tournées depuis le milieu de sa carrière, et qu'à chaque fois les organisateurs de concert devaient chercher et embaucher un groupe d'accompagnement local ; qu'il était bien connu pour ses erreurs assez fréquentes dans son jeu et d'ailleurs pour son insouciance quant à la qualité de son jeu ou à des problèmes éventuels de son⁷². Comme nous l'avons souligné précédemment (**Chapitre II**), le nombre des accords utilisés n'est pas le plus important. Ce qu'il ne nous faut pas manquer de remarquer, c'est l'attitude caractéristique de Berry, celle de ne pas s'embarrasser d'ignorer des choses qui étaient censées être indispensables et dont il n'était pas encore muni, préférant se jeter sans réserve dans l'*action* (donc la création), bref une attitude particulière qui alliait « mépris », « indifférence » et « persévérance ».

⁷¹ Dale Eisinger, « Read Chuck Berry's Reviews of The Clash, The Sex Pistols, The Ramones, and More », mars 2017, <https://www.spin.com/2017/03/read-chuck-berrys-reviews-of-the-clash-the-sex-pistols-the-ramones-and-more/>. « Ces gars-là me font penser à moi à mes débuts : je ne connaissais que trois accords, moi aussi. » Du reste, Berry dit à propos de *God Save The Queen* (1977) des Sex Pistols, “What's this guy so angry about anyway? Guitar work and progression is like mine. Good backbeat. Can't understand most of the vocals. If you're going to be mad at least let the people know what you're mad about.”, de *Complete Control* (1977) des Clash, “Sounds like the first one. The rhythm and chording work well together. Did this guy have a sore throat when he sang the vocals?” [traduction :] « Contre quoi ce type est-il si en colère, d'ailleurs ? Le travail de la guitare et sa progression sont comme les miens. Bon backbeat. Peux pas comprendre la plupart des paroles. Si vous êtes en train de devenir fou, au moins faites savoir aux gens ce qui vous rend fou. » ; « Ça sonne comme la première. Le rythme et les accords vont bien ensemble. Le type avait mal à la gorge quand il chantait les paroles ? »

⁷² Hackford, *op. cit.*

Lorsque Starr et Waterman concluent leur analyse de la forme de *Maybellene* en déclarant : “The manipulation of a limited set of musical materials to achieve maximal results of variety, novelty, and excitement is the essence of effective rock’n’roll⁷³”, cela évoque une affinité créative entre le punk rock des années 1970 et le rock and roll des années 1950, dans la mesure où il s’agit dans les deux cas d’un style de musique dans lequel on peut se lancer sans être forcément parvenu à un grand niveau de compétence musicale, et où il peut suffire de s’approprier quelques matériaux musicaux existants, pour peu qu’on ait une astuce ou un motif pertinent pour les modifier, pour en créer un original.

Cela ne signifie pas que les deux styles de musique reposent sur des conditions socioculturelles homogènes ou même analogues, mais plutôt qu’un certain type d’approche de la composition et de la pratique musicale reste susceptible d’être utilisé, cela quels qu’en soient, derrière, les motivations, ou, devant, les objectifs, et quelles que soient les conditions historiques où l’on se trouve placé. Finissons ce chapitre en citant Greil Marcus, encore une fois :

As John Peel said, it was like the 1950, when surprise after surprise came off the radio—but with a difference. If the singers who made fifteen thousand doo-wop records were amateurs, the musicians who backed them were professionals; if they had no idea what social facts the records might dissolve, they knew which chords came next. The punks who made records in 1977 didn’t know what chords came next—and they hurled themselves at social facts. The sense that a social fact could be addressed by a broken chord produced music that changed one’s sense of what music could be, and thus changed one’s sense of the social fact: it could be destroyed. That was what was new: there was no sense of the end of the world in 1950s rock ‘n’ roll⁷⁴.

⁷³ Starr et Waterman, *op. cit.*, p. 212. « La manipulation d’un ensemble limité de matériaux musicaux pour parvenir à des résultats maximaux de variété, de nouveauté, et de stimulation, est l’essence du rock and roll efficace. »

⁷⁴ Marcus, *op. cit.*, p. 76. « Comme le dit John Peel, c’était comme dans les années cinquante, quand les surprises se succédaient à la radio — mais avec une différence. Si les chanteurs qui ont enregistré quinze mille disques de doo-wop étaient des amateurs, les musiciens qui les accompagnaient étaient, eux, des professionnels. S’ils n’avaient aucune idée quant aux faits sociaux que leurs disques pourraient dissoudre, ils savaient quel accord allait suivre. Les punks qui faisaient des disques en 1977 ne savaient pas quel était l’accord suivant — et ils se propulsaient comme des faits sociaux. Le sentiment qu’on pouvait, par un accord cassé, s’attaquer à un fait social produisit une musique qui changea l’idée qu’on se faisait de ce qui pouvait être la musique et changea ainsi l’idée que qu’on se faisait d’un fait social : il pouvait être détruit. La nouveauté était là : il n’y avait pas le sentiment de la fin du monde dans le rock and roll des années cinquante. », Marcus [édition française], *op. cit.*, p. 108. Traduction modifiée par nous. Voir aussi André Kaspi, *Les Américains : 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 240-246, « la crise de confiance ».

CHAPITRE VI

POWER CHORD, LOUIE LOUIE, ET YOU REALLY GOT ME

A. La notion de “power chord”

Comme nous l’avons dit dans le précédent chapitre, le “double stop” (ou doubles cordes) a été utilisé par Chuck Berry de façons diverses, ce qui se voit si l’on confronte l’introduction de *Roll Over Beethoven*, où il configure, avec ces notes sur des doubles cordes, des figures rythmiques différentes, et cela qui plus est sur des registres très variés, avec l’introduction de *Johnny B. Goode*, qui montre que cette technique peut être combinée avec d’autres dispositifs comme la *clave son* et le glissando ascendant, bref et introducteur, afin de façonner une forme thématique encore plus puissante, au point qu’elle est capable d’orienter la direction du reste de la chanson. Ce *double stop à la Berry* s’est ainsi établi de cette manière comme *matériau musical* à part entière, en ce sens que s’il a été modelé par ce contexte historique particulier, comme nous l’avons montré dans le chapitre précédent, il a été ensuite adopté et adapté par toutes sortes d’autres guitaristes, qui relèvent de genres différents et d’autres styles de musique, c’est-à-dire qu’il est devenu un élément à la fois transmissible et modifiable. Andrew L. Cope illustre ainsi l’influence historique des doubles cordes de Berry :

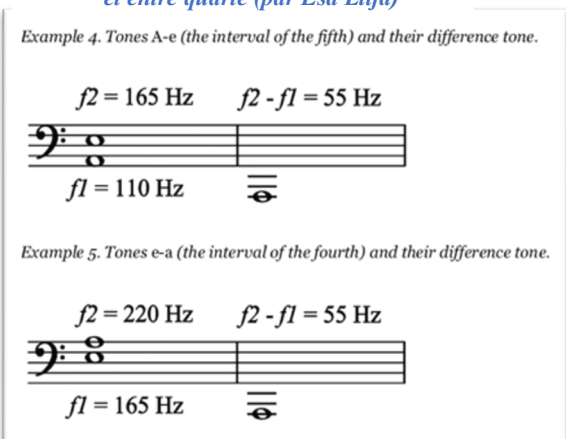
Double-stopping (within a rock and roll/blues guitar context) is an idiomatic feature that seemed to influence further evolutionary developments in rock music. For example, the vocal harmonies of rock and roll, which are often based on 3rds and 6ths, are transformed in their instrumental version into 4ths because of the natural string spacing/tuning of the guitar. This had a significant implication for subsequent rock styles where riffs are based on 4ths and 5ths (which are inverted 4ths)¹.

¹ Andrew L. Cope, *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010, p. 12-13. « Le double stop (en contexte de guitare rock and roll/blues) est une figure idiomatique qui semble avoir influencé durablement la musique rock. Par exemple, les harmonies vocales du rock, qui souvent sont basées sur des tierces ou des sixtes, sont transformées dans leur version instrumentale en quarts à cause de l’espacement/accordage naturel des cordes de la guitare. Ceci aura une influence significative sur les différents styles de rock subséquents, où les riffs sont basés sur des quarts et des quintes (qui sont des quarts renversées). »

Le surgissement des doubles cordes en tant que figure principale dans la panoplie des outils du jeu de la guitare électrique a entraîné, selon Cope, un changement déterminant du fait qu'il a persisté dans la dimension harmonique du rock dans la mesure où, dès lors, devenait dominant l'intervalle de quarte, dû largement aux écarts intervalliques entre les cordes de la guitare elle-même. La quinte, renversement de la quarte, est en effet l'intervalle des power chords. Jan-Peter Herbst, lui aussi, dans son analyse du spectrogramme, et plus précisément lors de l'analyse comparative entre des notes non saturées et des notes saturées jouées par l'auteur lui-même, fait remarquer que la qualité sonore des doubles cordes à intervalle de quarte correspond à celle du power chord inversé, composé de la fondamentale et de la quinte².

L'affinité, ou la compatibilité, entre la quarte et la quinte dans le jeu de la guitare électrique n'est pas due seulement à l'inversion en soi, c'est-à-dire au simple fait que si l'on baisse la quarte d'une octave on obtient la fondamentale, une octave plus bas, et la quinte. Comme l'observe Esa Lilja en citant le riff célèbre de *Smoke On The Water* (1972) de Deep Purple comme exemple³, si la quarte de ce riff donne une sonorité aussi similaire à la quinte, c'est que la quinte et la quarte génèrent le même « son différentiel (ou son combinatoire) », dont la fréquence égale aussi bien la fréquence de la quarte moins la fréquence de la fondamentale que la fréquence de la quinte moins la fréquence de la fondamentale une octave plus bas. D'ailleurs, le plus important ici est que c'est bien la *distorsion* qui permet à ce son différentiel de surgir au point qu'on peut le percevoir à ce niveau (**figure 1**⁴).

Figure 1 : le son différentiel entre quinte et entre quarte (par Esa Lilja)



En effet, les notes à double cordes de la première mesure de *Johnny B. Goode* n'étaient, relativement, que peu amplifiées, et leur niveau de distorsion n'était donc pas en mesure de générer un son différentiel aussi audible. Il en allait de même pour les notes à doubles cordes de registre grave de *Roll Over Beethoven*. Qu'en est-il de la guitare rythmique de *Johnny B.*

Andrew L. Cope, *Black Sabbath : L'essor de la musique Heavy Metal*, trad. par Jean-Marc Fouques, Paris, Camion Blanc, 2013, p. 38. Traduction modifiée par nous.

² Jan-Peter Herbst, *Die Gitarrenverzerrung in der Rockmusik: Studien zu Spielweise und Ästhetik*, Münster, LIT, 2016, p. 151.

³ Esa Lilja, « Dealing with the 3rd: Anatomy of Distorted Chords and Subsequent Compositional Features of Classic Heavy Metal », *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, 2015, p. 394-395.

⁴ *Ibid.*, p. 395.

Goode, qui présente partiellement la même forme que le power chord, au niveau du doigté et de l'intervalle ? Convient-il de la considérer comme un power chord ? Mais qu'est-ce à vrai dire que le "power chord" (littéralement, l'« accord de puissance » en français) ? Wayne Eagles offre cette définition, à l'occasion d'un grand projet encyclopédique en 2003 :

A power chord is not really a chord, since chords contain three or more notes; it is a two-note interval of a perfect fifth, which consists of a root note and the fifth note of the major scale: do and sol in solfège. The root note is often doubled one octave higher in pitch. Generally played on an electric guitar with a distorted amplifier, the perfect fifth is a powerful sound – hence the term 'power chord'⁵.

En d'autres termes, le power chord peut être considéré comme un « accord » qui est exceptionnel en raison de son manque d'au moins une note, ou bien plutôt comme un intervalle entre deux notes différentes, selon cette définition encyclopédique, qui met l'accent surtout sur la relation intervallique. Eagles écrit après : "The widespread use of the power chord can be traced to the use of distortion effects; elaborate chord voicings do not necessarily translate well in distorted sound [...]"⁶.

Telle est en effet la notion complète du power chord, où l'on pourrait avoir tendance à postuler deux domaines séparés, power chord *et* distorsion, comme on le constate dans différentes recherches en France sur la musique metal ou rock and roll, le power chord y étant seulement associé à la distorsion et étant donc caractérisé de façon duelle : « L'accord de puissance *et* la distorsion constituent ainsi deux techniques complémentaires⁷. » ; « le fait de jouer un power-chord *avec* une distorsion importante donne une sonorité pleine [...] », « le power-chord *allié* à la distorsion insuffle une véritable énergie [...] »⁸ ; « l'innovation harmonique dudit power chord est la résultante directe de l'utilisation du son saturé⁹. »

Reste à noter que cette dernière explication apportée par Guillaume Gilles afin de compléter la définition donnée par Eagles a pour conséquence, que l'auteur l'ait voulue ou non, que la

⁵ Wayne Eagles, "Power Chord", in John Shepherd et al. (éd.), *Continuum Encyclopedia Of Popular Music Of The World: Volume II: Performance And Production*, Londres/New York, Continuum, 2003, p. 149. « Un power chord n'est pas vraiment un accord, car les accords contiennent trois notes ou plus; c'est un intervalle de deux notes d'une quinte parfaite, qui se compose d'une note fondamentale et de la cinquième note de la gamme majeure : *do* et *sol* en solfège. La note fondamentale est souvent doublée une octave plus haut. Généralement jouée sur une guitare électrique avec un amplificateur déformé, la quinte parfaite est un son puissant – d'où le terme « power chord ».

⁶ *Ibid.*, p. 150. « L'usage répandue du power chord peut être fait remonter à l'usage des effets de la distorsion ; les combinaisons élaborées de notes d'accords ne se traduisent pas nécessairement d'une façon satisfaisante dans un son distordu. »

⁷ Matthieu Metzger, *Meshuggah : Une formation de Métal atypique : Esthétique et technique de composition*, mémoire de Master, Poitiers, Université de Poitiers, 2003, p. 22. Nous soulignons.

⁸ David Mousson, *Le Metal : Étude d'un genre ambigu, extrême et protéiforme*, mémoire de DEA, Université Paris VIII, 2004, p. 121. Nous soulignons.

⁹ Guillaume Gilles, *Les représentations de la sauvagerie dans le rock'n'roll américain des années 1950, entre mythes et réalités*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-La-Vallée, 2012, p. 377.

notion de power chord et celle de distorsion doivent en être rapprochées encore davantage. En effet, la conclusion que Gilles tirait de l'hypothèse d'un processus d'utilisation du power chord faite par Link Wray, dans son œuvre emblématique, *Rumble* (1958), évoque un rapport plus qu'étroit entre dimensions mélodique, harmonique et sonore, au point qu'on peut se représenter cela comme « un tout homogène¹⁰ ». Même lors de la première période de l'évolution du power chord s'y enchevêtraient déjà relation intervallique et sonorité réelle, celle-là étant fondée sur les cordes de la guitare, celle-ci sur le haut-parleur de l'amplificateur.

En ce sens, la thèse soutenue par Lilja dans son « anatomie » du power chord réalisée au moyen de l'analyse fréquentielle de ses partiels a eu en fait plus de retentissement, finalement, qu'à première vue : « A power chord is a distorted interval of the fifth¹¹. » C'est que le musicologue finlandais a en fait fini par *inclure* la notion de distorsion dans la définition même du power chord. Eu égard à l'analyse fréquentielle réalisée par Lilja, on constate qu'à la différence d'un intervalle de quinte sans distorsion, la définition du power chord doit contenir le processus de la distorsion lui-même, étant donné qu'il contient pour l'essentiel quantité de partiels de ses notes constituantes, partiels qui eux ne se dessinent qu'à condition que le son soit suffisamment saturé. L'argumentation de Lilja est essentiellement fondée sur l'existence des sons différentiels.

Comme Ulrich Dieter Eindrodt l'avait déjà fait remarquer, s'il y a une polyphonie („Mehrstimmigkeit“) dans le son de la guitare électrique, à savoir ici dans celui d'un power chord à deux notes, doublées à l'octave ou non, polyphonie entre le fondamental d'une note et le fondamental ou l'un de ses partiels harmoniques de l'autre, ou même entre les partiels harmoniques de notes différentes, c'est là que se produisent les sons combinatoires (aussi nommés sons résultants ou différentiels) à partir de leur différence ou de leur somme. Les sons combinatoires sont encore intensifiés par la distorsion, au point d'être comparables quant à leur intensité aux partiels principaux, voire aux fondamentaux, des notes pratiquement jouées¹².

Qui plus est, on peut dire que c'est l'intensification des partiels dans le power chord lui-même qui conduit à un nouveau phénomène virtuel d'harmonie. Citons un exemple de power chord composé d'une quinte entre mi^1 et si^1 . le premier son différentiel correspond au mi^0 , résultat de la différence des fréquences entre les fondamentaux de ces deux notes ; ensuite viennent le deuxième, soit sol dièse², dû à leur somme ; le troisième, $ré^3$, somme de si^1 et mi^2 ;

¹⁰ *Ibid.*, p. 379. « Le power chord suggère que la mélodie, l'harmonie, et le son forment un tout homogène, capable de soutenir l'expression d'un *feeling* agressif et menaçant exprimé par l'utilisation du son sale de la distorsion. »

¹¹ Lilja, *op. cit.*, p. 395. « Un power chord est un intervalle distordu de quinte. »

¹² Ulrich Dieter Einbrodt, *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*, Francfort/Berlin, Peter Lang, 1997, p. 160.

le quatrième, *fa* dièse³, somme de *mi*¹ et *si*³, ainsi de suite¹³. Compte tenu des partiels qui sont propres à chacune des deux notes originales, il en résulte une nouvelle série harmonique que l'on peut établir à partir du *mi*⁰, c'est-à-dire du premier son différentiel, du moins c'est là une possibilité d'interprétation.

En outre, abstraction faite des quatrièmes sons différentiels et au-delà, qui sont naturellement plus faibles que les précédents, ce nouveau rang de partiels pourrait aussi être considéré comme un équivalent de l'accord de neuvième de *mi*, et Lilja insiste d'ailleurs dans son article sur l'acceptation de la qualité de majeur substantielle dans le power chord — parce qu'il comporte les partiels correspondant à la septième mineure et à la neuvième majeure — en y ajoutant la notation classique d'accord de neuvième¹⁴. Tandis qu'Eindrodt arrête son argumentation en concluant que l'intervalle de quinte donne l'impression, de par l'intensification du son différentiel *mi*⁰, qu'un *mi*⁰ est joué ici, en considérant toutefois que le bruit d'attaque des deux cordes rabaisse un peu cette impression¹⁵, Lilja va jusqu'à proposer un nouveau terme pour ce premier son différentiel du power chord : “a *distortion fundamental*”, littéralement « un fondamental de distorsion¹⁶ ».

B. L'aspect corporel du power chord

Le power chord est défini selon des critères très limités, non seulement quant au type d'instrument concerné selon ses caractéristiques intervalliques et sonores, mais aussi du point de vue de la méthode pour son jeu, à savoir de son doigté. Dans la plupart des cas, la formation d'un power chord sur la touche de la guitare électrique est orientée par l'index, le doigt qui appuie sur la touche, le plus souvent celle d'une des deux cordes les plus basses, ou plus rarement celle de la quatrième corde, ce qui donne la fondamentale du power chord ; la seule exception réside dans l'utilisation d'une corde à vide sur laquelle jouer la fondamentale, l'index servant dans ce cas à jouer d'autres notes. La quinte, qui est indispensable pour la formation du power chord, ainsi que la fondamentale à l'octave, qui est en option en quelque sorte selon le choix de sonorité, sont jouées toutes les deux sur la touche d'un ton plus haut, à savoir deux touches plus proches du micro ou de la caisse de la guitare, mais sur la corde voisine d'après, plus fine et plus aiguë, ou bien sur la corde d'encore après, respectivement. Le doigté de la

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 163.

¹⁴ Lilja, *op. cit.*, p. 395-396.

¹⁵ Einbrodt, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶ Lilja, *ibid.*, p. 395 ; voir aussi Lilja, *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, Helsinki, IAML Finland, 2009, p. 112-115.

quinte et de la fondamentale à l'octave est donc relativement flexible, parce que l'écart de deux cases peut être couvert par n'importe quel doigt parmi les trois autres disponibles (bien que le majeur ne soit pas utilisé aussi fréquemment que les deux autres). Le choix du doigté, en l'occurrence, ne dépend pas seulement de l'habitude ou de la préférence du guitariste, mais aussi, ce qui est à noter absolument, de l'éventuel ajout d'une note, sur-le-champ ou bien à la suite. En fin de compte, c'est l'emplacement de l'index qui fournit donc le repère à tous les guitaristes pour faciliter la mise en place de la plupart des power chords¹⁷.

Si l'annulaire est posé sur la touche de la quinte, c'est que le ou la guitariste va aussi appuyer sur l'octave avec le même doigt grâce au petit barré, mais aussi qu'il pourra y remplacer à tout moment la quinte par la sixte sur la même corde, comme dans la guitare rythmique de *Johnny B. Goode* de Chuck Berry (**Chapitre V**), ou bien y ajouter d'autres notes, comme la neuvième sur la corde où est jouée l'octave. De plus, on peut aussi jouer ici l'octave avec l'auriculaire, dans la mesure où cela impose moins de tension musculaire à la main, d'autant moins sur la touche basse, mais d'autre part il devient alors compliqué de jouer tout en serrant les doigts lorsqu'on arrive à la touche haute.

Un des facteurs importants dans le choix du doigté d'un power chord consiste dans l'efficacité du « mute » (parfois nommé « muting ») opéré par la main qui appuie sur les touches : étouffer certaines cordes qui ne doivent pas sonner pour éviter le bruit indésirable qui pourrait résulter de l'attaque, usuellement très vive et forte dans ce type de musique. Le mute par un seul doigt risque de ne pas pouvoir complètement empêcher la génération d'une harmonique non voulue et incontrôlable sur la corde concernée. En ce sens, la forme à trois doigts, à savoir l'index sur la fondamentale, l'annulaire sur la quinte et l'auriculaire sur l'octave, est généralement efficace lorsqu'elle est jouée sur les trois cordes les plus basses, dans la mesure où naturellement la partie intérieure inférieure de l'index et le bout du majeur étouffent la vibration de la troisième corde. En revanche, si ce doigté s'applique de la troisième à la cinquième corde, sur laquelle se situe donc la fondamentale, la deuxième corde est mise en silence par la collaboration de la partie *intérieure* de l'auriculaire et l'index, alors que le seul majeur ne parvient pas à éviter complètement l'incidence de l'harmonique sur la sixième corde. C'est pourquoi certains guitaristes appliquent différents doigtés selon la position du power chord sur les cordes, c'est-à-dire qu'ils n'utilisent pas la forme à trois doigts sur la position de la troisième à la cinquième corde, comme on peut le constater par exemple chez Steve Jones

¹⁷ Le power chord avec la fondamentale sur la corde à vide offre aussi une possibilité d'extension, parce qu'on peut utiliser trois autres doigts de façon plutôt libre. Le riff principal de *Rock and Roll* (1971) de Led Zeppelin (joué par Jimmy Page) en est l'un des meilleurs exemples.

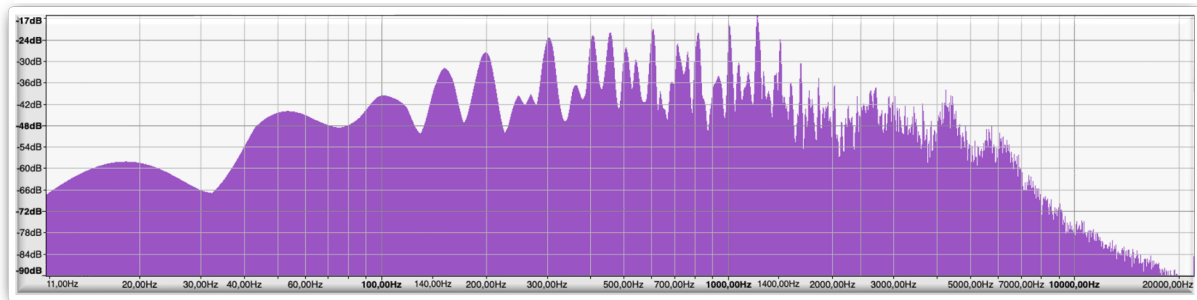
des Sex Pistols (**Chapitre IX**) mais ils jouent à la fois la quinte et l'octave avec le barré de l'auriculaire, si bien que le majeur et l'annulaire peuvent s'occuper ensemble du mute de la sixième corde. Après des guitaristes de la musique de *thrash metal* et ses variantes, dont l'esthétique exige pour l'essentiel une distinction nette et précise entre les différents power chords afin d'en obtenir une dynamique particulière, on peut souvent constater que ce doigté, l'annulaire sur la quinte, et de plus sur l'octave (petit barré), est employé à tout moment, quelle que soient les cordes sur lesquelles est joué le power chord : James Hetfield de Metallica s'impose comme le meilleur exemple, voire comme le pionnier.

Il n'en reste pas moins que la dernière forme à trois doigts, à savoir l'index sur la fondamentale, l'annulaire sur la quinte et l'auriculaire sur l'octave, est privilégiée par de nombreux guitaristes pour cette raison particulière : la possibilité d'ajouter une tierce majeure. Le majeur de la forme à trois doigts sur les cordes les plus basses, lequel joue ici le rôle d'étouffer la troisième corde, se situe en effet naturellement sur la touche de tierce majeure (ou dixième majeur) juste en frottant la corde. Cela revient à dire que le guitariste peut opter pour le jeu de cette note à tout moment spontanément : nous observerons plus loin comment peut être réalisée la transition du power chord à l'accord majeur dans un morceau grâce à cette forme à trois doigts, par exemple dans *You Really Got Me* des Kinks ou *Nervous Breakdown* de Black Flag, notables à cet égard. Quant à la position de la troisième à la cinquième corde, c'est le doigté avec le barré de l'annulaire qui opère la même fonction : le barré de l'annulaire joue à la fois la quinte et l'octave, et en même temps sa partie antérieure sert à étouffer la deuxième corde, ce qui fait que ce barré peut appuyer à n'importe quel moment sur la tierce majeure, puisqu'il suffit au guitariste d'étendre le même barré en aplatissant un peu plus son annulaire, sans avoir besoin de modifier l'emplacement du bout du doigt. La nécessité de pouvoir ajouter la tierce majeure, autrement dit de pouvoir transformer le power chord en accord majeur à sa volonté, justifie le choix de ce doigté, comme dans cette même introduction de Jones, aussi bien que dans la plupart des jeux de Johnny Ramone, le guitariste des Ramones. Dans le punk rock, à la différence du metal qui, lui, met en valeur une distorsion plus dure et plus solide, l'effet qui est généré à partir de la différence sonore entre le power chord et l'accord majeur distordu est manifeste, les deux partageant la même fondamentale, et il est incontestable que profitent consciemment de cela beaucoup de guitaristes punk.

C. *You Really Got Me* (1964), des Kinks

Robert Walser a déclaré : “The Kinks released the first hit song built around power chords in 1964, “You Really Got Me”¹⁸.” dans l’introduction de son ouvrage pionnier de recherche sur la musique et la culture (heavy) metal, *Running With The Devil* (1992). Le groupe serait en effet ici le premier « candidat », pour ainsi dire, à incarner le véritable point de départ de la musique metal, qui fut suivi par autres « événements », comme on dit usuellement, tels que *Purple Haze* (1967) de Jimi Hendrix, *Summertime Blues* (1968), de Blue Cheer, et *Born To Be Wild* (1968) de Steppenwolf. L’influence de cette remarque a été telle que la mention de *You Really Got Me* des Kinks est devenue indispensable à l’introduction de la plupart des recherches sur l’origine du metal.

Figure 2 : Spectrogramme du power chord de sol dans l’intro de *You Really Got Me*



C’est qu’en effet, le riff de guitare de *You Really Got Me* est composé de seulement deux alternances de deux power chords à trois notes (avec l’octave), dont les fondamentales, fa^1 et sol^1 , sont jouées sur la corde la plus basse, dans une mesure à quatre temps. Comme le visualise le spectrogramme (**figure 2**) du premier power chord de sol , sur le premier temps de la première mesure), les trois fondamentaux de ces trois notes, sol^1 , $ré^2$ et sol^2 , sont distinctement moins forts que beaucoup d’autres harmoniques, parmi lesquelles ce sont en particulier sol^4 (0,8 kHz), si^4 (1 kHz) et $ré^5$ (1,2 kHz) qui sont les plus fortes, tandis que le premier son différentiel, qui est généré par la différence entre sol^1 (103 Hz) et $ré^2$ (151 Hz), est audible à 56 Hz (approximativement, équivalent de sol^0), ce qui répond au son « sale » de la guitare.

La distorsion du son de la guitare électrique dans ce morceau est tributaire d’une expérimentation spontanée et peu ordinaire de Dave Davies, le guitariste du groupe : « Pour obtenir un effet de distorsion, il avait un petit ampli de 8 watts et il enfonçait dans le haut-

¹⁸ Robert Walser, *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, nouvelle éd., Middletown CT, Wesleyan university press, 2014, p. 9. « Ce sont les Kinks qui ont sorti le premier hit construit autour des power chords en 1964, *You Really Got Me*. »

parleur des aiguilles à tricoter, puis on le lacérait avec des lames de rasoir pour que ça vibre davantage¹⁹ », se rappelle Ray Davies, le chanteur du groupe et frère du guitariste.

Par ailleurs, cette remarque de Walser mérite en effet toujours d'être appréciée, malgré sa simplicité ou simplification, en ce sens que l'auteur met à juste titre en valeur ici le rôle du power chord comme véritable tournant de l'histoire du rock, pas seulement la présence du power chord en soi. En d'autres termes, il s'agit pour nous de mesurer l'importance et l'influence du power chord en tant qu'il est à l'origine du principe même sur lequel sera bâtie la composition d'une chanson rock. Il s'agit donc de son importance du point de vue horizontal pour cette composition des Kinks.

You Really Got Me est aussi souvent considérée comme l'une des principales influences qui se sont exercées sur les "garage band²⁰". Mais, à proprement parler, il s'agit d'une interaction, après tout : côté vertical, si la distorsion unique de la guitare de Dave Davies a bien influé sur le son des garage bands en général, la structure elle-même de ce riff emblématique, côté horizontal, est bien en revanche tributaire du riff de *Louie Louie*, si important pour les garage bands, et en particulier de la version (1963) des Kingsmen. Ceux-ci avaient connu un succès immédiat avec elle en atteignant la deuxième place au Billboard Hot 100. Et il ne faut pas oublier que la *Louie Louie* des Kingsmen était elle-même tributaire de l'original (1957) de Richard Berry, musicien afro-américain rhythm and blues et doo-wop, et que c'est une interprétation enregistrée un an avant par Rockin' Robin Roberts avec les (Fabulous) Wailers, qui a servi de modèle déterminant pour cette version des Kingsmen (ainsi d'ailleurs que pour celle de Paul Revere and the Raiders, ces deux reprises ayant été enregistrées à seulement quelques jours d'écart). Roberts et les Wailers sont originaires de Tacoma, Washington, les Kingsmen, de Portland, Oregon, et Paul Revere and the Raiders, de Boise, Idaho, c'est-à-dire que ce sont tous des groupes locaux des États du Nord-Ouest Pacifique. Par conséquent, tout bien considéré, *You Really Got Me* représente très bien l'interaction transatlantique qui régnait aux débuts de l'évolution des garage bands, de même que sont exemplaires de cette interaction certains morceaux des Who, contemporains, même si cette chanson représente plus particulièrement l'interaction qui a régné dans l'évolution du rock de la côte nord-ouest américaine.

¹⁹ Christophe Delbrouck, *British Rock : 1956-1964 : Le Temps des pionniers*, Bègles, Le Castor Astral, 2013, p. 392.

²⁰ Ray Davies : « Quand j'ai écrit ça, je voulais faire un truc qui sonne complètement différemment de tout ce qui avait existé jusqu'alors. Était-ce le début des garage bands ? Je ne sais pas, mais en tout cas... on l'a travaillé dans un garage. », cité par *ibid.*

D. *Louie Louie* et l'émergence des « garage bands » au Nord-Ouest des États-Unis

*The teenage rock bands of the Pacific Northwest built a great lost rock'n'roll scene in those years when the Big Beat wandered in the wilderness and, not only that, without the help of a single Brit, they created one of the first great modern rock scenes, one in which spirit and community were central for both musicians and audiences*²¹.

Bien que nous nous proposons ici d'envisager la tendance générale qui pénètre le mouvement rock garage des années 1960, nous n'avons pas l'intention d'y traiter du maximum de morceaux représentatifs mais voulons plutôt nous concentrer sur une enquête assez précise concernant certaines versions de *Louie Louie*, notamment celle des Kinks, pour y comparer de près *You Really Got Me*. Écoutons d'abord ce que déclare Dave Marsh dans son introduction à une monographie qu'il a consacrée avec zèle tout entière à *Louie Louie*, quand il parle de la continuité historique que connut cette chanson, et de la transmission de certains des matériaux musicaux qui la composent. Cette déclaration est faite sans aucun doute avec ce même enthousiasme, qui est tel qu'il lui fait tenter de contextualiser dans son ouvrage des sources innombrables — notamment la série infinie des reprises et des emprunts (ou des morceaux inspirés par cette chanson), en retraçant à chaque fois leur contexte historique, et même géographique :

“*Louie Louie*” entered the annals of rock'n'roll mythology accidentally in the summer of 1963, when a quintet of Portland teenagers assayed a demo studio version that stumbled into public display by a weird series of chance developments.

But “*Louie*,” the song, and its place in those teenagers' repertoire, was anything but a product of happenstance. In 1963 “*Louie Louie*” was already seven years old. It had been a regional hit not once but twice. The Kingsmen may not even have been the first group to record the song that week.

Furthermore, “*Louie*” certainly wasn't born in Portland, nor even in Seattle among the white garage rockers of the Pacific Northwest. The mystery of “*Louie Louie*” came to life in the imagination of Richard Berry, a twenty-one-year-old black man, already a recording studio and songmill veteran, who happened to be sitting in the dressing room of the Harmony Park Ballroom in Anaheim, California, on a Sunday night in 1956, when a group called Ricky Rillera and the Rhythm Rockers went into a cha-cha whose opening riff cried out duh duh duh. duh duh²².

²¹ Dave Marsh, *Louie Louie: The History and Mythology of the World's Most Famous Rock “n” roll Song*, Ann Arbor MI, The University of Michigan Press, 2004, p. 60. « Ce sont les groupes teenagers de rock du Nord-Ouest Pacifique qui ont construit une grande scène perdue de rock and roll dans ces années-là, quand le Big Beat errait dans le désert, et pas seulement ça : c'est sans l'aide d'aucun Britannique qu'ils ont créé l'une des premières grandes scènes modernes de rock, une scène dans laquelle c'était l'esprit et la communauté qui étaient au centre, aussi bien pour les musiciens que pour l'auditoire. »

²² *Ibid.*, p. 10. « *Louie Louie* entra dans les annales de la mythologie du rock and roll accidentellement, durant l'été de 1963, lorsqu'un quintette de teenagers de Portland testa une version studio de démonstration, qui était tombée dans l'affichage public par un étrange concours de circonstances liées au hasard. »

Nous avons mentionné brièvement au **Chapitre IV** cette tendance, largement répandue aux États-Unis dès le début des années 1960, à former des groupes de rock instrumentaux, amateurs ou semi-professionnels, à l'image notamment des Ventures ou des Shadows, leur homologue anglais, ainsi qu'à l'image de guitaristes aussi influents que Duane Eddy, Dick Dale ou Link Wray, tendance qui s'intensifia définitivement avec le grand succès du style surf rock conditionné par le climat sud-californien. Il est donc logique que Tacoma, ville côtière de la banlieue sud de Seattle, dans l'État de Washington, qui avait déjà vu naître les Ventures, ait vu aussi la formation de ces Wailers (ou « les Fabulous Wailers »), parmi d'autres, qui étaient pour l'essentiel un groupe instrumental (batterie, basse, piano, guitare, saxophone). Il basait sa musique sur le surf et le rock and roll, mais il comportait un chanteur, ou une chanteuse, pour une partie de son répertoire. Ils avaient déjà connu un succès à l'échelle nationale avec un morceau instrumental, *Tall Cool One*, Top 40 hit en mai 1959. Peu après avoir terminé leur tournée dans la partie est du pays, les Wailers, à la suite de cet exploit, furent rejoints par un jeune chanteur qui s'était déjà fait une réputation exceptionnelle dans leur région grâce à sa voix unique et à une prestation, énergique voire explosive : "Rockin' Robin" Roberts.

Lawrence Fewell Roberts II, né en 1940 à New York mais réinstallé à Tacoma dès son enfance, était à peine adolescent qu'il était déjà passionné, et même expert, en rhythm and blues, et il fut bientôt remarqué pour sa voix dans son quartier, puis aussitôt invité à chanter dans un groupe d'autres adolescents, les Blues Notes. Sa version de *Louie Louie*, composée par Ricard Berry, avait donc été développée et raffinée depuis des années quand Roberts fut recruté par les Wailers, et, d'après l'expression de Peter Blecha, "He took "Louie Louie" with him"²³."

1. Richard Berry : *Louie Louie*

Richard Berry, qui était né 1935 à Extension, en Louisiana, mais qui s'était installé peu après à Los Angeles, en Californie, avec sa famille, faisait partie de cette vaste migration des gens du Sud qui a transformé toute l'Amérique, et en particulier sa musique, dans les décennies

Mais *Louie*, la chanson, et sa place dans le répertoire de ces teenagers-là était tout sauf un produit du hasard. En 1963 *Louie Louie* avait déjà sept ans. Ç'avait été un hit régional, non pas une fois mais deux. Les Kingmen peuvent même très bien n'avoir pas été le premier groupe à enregistrer la chanson cette semaine-là.

En outre, *Louie*, certainement, n'était pas née à Portland ni même à Seattle au milieu des rockers de garage blancs du Nord-Ouest Pacifique. Le mystère de *Louie Louie* vit le jour dans l'imagination de Richard Berry, un homme noir de vingt et un ans, déjà vétéran des studios d'enregistrement et des moulins à chanson, qui se trouvait être assis dans le vestiaire de la salle de bal de Harmony Park à Anaheim, Californie, une nuit de l'été 1956, lorsqu'un groupe du nom de Ricky Rillera and the Rhythm Rockers entama un cha-cha-cha dont le riff d'ouverture criait duh duh duh. duh duh. »

²³ Peter Blecha, « Roberts, "Rockin' Robin" (1940-1967) », History Link, 29 novembre 2009. <https://www.historylink.org/File/9217>. « Il prit *Louie Louie* avec lui. »

qui ont suivi la Première Guerre mondiale²⁴. Il avait déjà chanté avec une dizaine de groupes doo-wop et pour plusieurs labels de rhythm and blues à Los Angeles avant de pouvoir composer *Louie Louie*, en 1956. Il fut inspiré par une des figures rythmiques d'*El Loco Cha Cha*, une chanson cubaine enregistrée l'année précédente par René Touzet (1916-2003), cette figure y étant alors jouée principalement par le piano et la contrebasse. Berry et les Pharoahs, son groupe vocal, décidèrent alors de procéder sans délai à l'enregistrement de cette nouvelle chanson en s'adjoignant un groupe instrumental²⁵.

Dans la version enregistrée, le riff principal de cinq notes est joué dès le début par différents instruments et voix, qui interviennent chacun à différents moments de la chanson : “duh duh duh. duh duh.” Toutes les reprises qui ont suivi se sont fondées principalement sur cette figure rythmique mais de manière plus simplifiée, le nombre des registres étant nettement réduit : “duh duh duh. duh duh”. À noter que si Marsh écrit spécialement un point après les trois premiers “duh” c’est sans doute afin de souligner l’existence d’un silence²⁶ entre les deux parties, silence qui constitue en fait, selon l’auteur, l’élément déterminant de tout ce riff, ayant un effet tel que c’est sur sa base que la plupart se sont décidés à emprunter ce riff.

Figure 3 : Le motif principal de Louie Louie



Le riff en question (**figure 3**), qui était joué à ce moment précis par un groupe instrumental local dans le concert de dancing (*dance hall*) d’Anaheim (Californie du Sud) — où se produisaient les Rhythm Rockers, auxquels Berry contribuait de sa voix depuis un an —, avait fait énormément d’impression à ce jeune compositeur alors qu’il attendait son intervention dans le vestiaire. Obsédé aussitôt par ce riff, Berry s’était aussitôt mis à le fredonner, allant jusqu’à griffonner sur-le-champ quelques lignes de base pour les futures paroles de *Louie Louie*. Dès

²⁴ Marsh, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁵ “After Richard finished writing “Louie” in April 1956, he and the Pharoahs, with Gloria Jones adding the feminine touch, immediately recorded it at Hollywood Recorders on Santa Monica Boulevard, using a band led by pianist/arranger Ernie Freeman. The band also included drummer Ray Martinez, Irving Ashby on guitar, Red Callender on bass, and a horn section featuring Plas Johnson, Jewel Grant, and John Anderson.”, *ibid.*, 33. « Dès que Richard eut fini d’écrire *Louie* en avril 1956, lui et les Pharoahs, avec Gloria Jones ajoutant la touche féminine, l’enregistrèrent immédiatement à Hollywood Recorders, Santa Monica Boulevard, employant un groupe dirigé par le pianiste/arranger Ernie Freeman. Le groupe comprenait le batteur Ray Martinez, Irving Ashby à la guitare, Red Callender à la basse, et une section de cuivres avec Plas Johnson, Jewel Grant, and John Anderson. »

²⁶ “[...] that tense silence, so characteristic of Cuban music, between the DOT-Dot-Dot and the Dot-dot”, Ned Sublette, « The Kingsmen and the Cha-Cha-Cha », in Eric Weisbard (éd.), *Listening Again: A Momentary History Of Pop Music*, Durham/Londres, Duke University Press, 2007, p. 72.

le lendemain, ce “duh duh duh. duh duh” n’ayant pas cessé de se répéter obsessionnellement dans son esprit, Berry avait dû courir, sitôt réveillé, chez un disquaire pour pouvoir y acheter le disque de Touzet, l’original²⁷. L’ensemble du riff se compose de deux répétitions du “duh duh duh. duh duh”, tandis que, sur le plan mélodique et harmonique, l’enchaînement du *do* (la tonique) et du *fa* (4^e degré) dans la première mesure est suivi du *sol* (5^e degré) et du *fa* (4^e degré), formule de deux mesures qui se répètent. Ce riff n’apparaît que dans l’introduction instrumentale, bien qu’elle soit assez longue, et dans la coda d’*El Loco Cha Cha*, contrairement à *Louie Louie*, où il s’impose à toutes les sections hormis les refrains. En effet, *El Loco Cha Cha* était elle-même aussi la version arrangée d’une chanson signée par le chef d’orchestre cubain Rosendo Ruiz Quevedo (1885-1983), *Amarren Al Loco*. On peut donc dire qu’aux États-Unis cette chanson n’était connue du public qu’au travers de la version de Touzet, qu’on pensait être l’original ; l’arrangement avait été fait en 1948²⁸. Le « corps » de la chanson, hormis donc l’introduction et la coda qui comportent ce motif “Louie Louie”, présente peu de différence avec *Amarren Al Loco* (y compris quant aux paroles).

Selon l’expression de Barry Rillera, l’un des leaders du groupe, The Rhythm Rockers²⁹, qui jouaient *El Loco Cha Cha* ce soir-là, bien évidemment à leur propre manière, le compositeur et arrangeur américain d’origine cubaine avait fourni à cette chanson cha-cha conventionnelle un beat cha-cha “smooth, but real solid³⁰.” L’un des facteurs qui apportent cette *solidité* à ce riff est à chercher dans ses endroits d’intonation : la clave jouant toutes les noires de la mesure de 4/4, les première et troisième notes (croches) du riff sont marquées par les notes du piano et de la contrebasse ; la cinquième note (noire) tombe de la même manière sur le quatrième temps, avec le son de la clave. Idem pour la deuxième mesure. Richard Berry reprit cette ossature sans modification spécifique, à l’exception de la tonalité, à savoir que la hauteur des notes du riff fut remplacée à la quarte inférieure, modulation de *do* majeur à *sol* majeur.

Du point de vue du morceau entier, la forme horizontale de la *Louie Louie* de Berry est très simple, cadrée et serrée, et même cyclique. Chacune des sections, notamment les couplets et les refrains, fait son apparition, avec toutes les parties réunies, les voix et les instruments, « verticalement », sur le premier temps de la section. Il n’y a aucune note liée entre deux sections tout au long du morceau. Le couplet et le refrain, les deux de même longueur (huit

²⁷ Marsh, *op. cit.*, p. 33.

²⁸ Peter Wicke, “Louie Louie”, in Michael Fischer, Fernand Hörner, et Christof Jost (éd.), *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. <https://songlexikon.de/songs/louielouiekingsmen>. Consulté le 22 mars 2022.

²⁹ Les Rhythm Rockers, un groupe de dix musiciens dirigés par Bobby et Barry Rillera, frères philippins-américains du comté d’Orange. Cf. Marsh, *op. cit.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 13. « lisse mais vraiment solide ».

mesures), alternent entre deux sections relativement courtes situées au début et à la fin (introduction et coda). Le refrain apparaît d’abord après l’introduction et c’est aussi lui qui termine les trois alternances du couple couplet-refrain. Il existe peu de procédés d’augmentation de tension tout au long du morceau : à titre d’exemple, tous les quatre refrains se déroulent identiquement en matière d’arrangement, d’intensité, de ligne mélodique. Le pont ou le solo instrumental (ou l’interlude, tel qu’il apparaîtra à partir de la version de Rockin’ Robin Roberts) n’existe pas. De plus, l’introduction et la coda sont basées harmoniquement sur le même enchaînement d’accords, à savoir celui du riff (I-IV / IV-Vm) comme tous les couplets et refrains. Elles ont aussi presque la même durée, quoique la coda fasse fade-out jusqu’à sa cinquième mesure. On pourrait schématiser ce déroulement horizontal comme ceci : Intro (4) / R (8) / C (8) / R (8) / C (8) / R (8) / C (8) / R (8) / D (4-5, *fade out*). Du point de vue global, à proprement parler, d’une représentation spatialisée de l’écoulement temporel de tout le morceau, il s’agit donc d’une symétrie presque complète, le deuxième couplet étant placé au centre.

Il y a tout de même quelques moments exceptionnels : à partir du deuxième refrain, Berry ajoute entre les deux phrases (“Louie Louie” et “Me gotta go”) un court mot de connexion, “well”, dont l’énonciation a d’ailleurs tendance à s’allonger petit à petit, ce qui est cependant peu remarquable. On pourra aussi noter ce moment lapidaire, dans la dernière phrase du troisième et dernier couplet, où Berry met un accent léger d’une voix aiguë et stridente sur le deuxième “I” (“I tell her I never leave again”). Car, selon les paroles, le marin, qui est en train de parler à Louie, barman, de sa fiancée, fiancée qu’il devrait retrouver un jour en traversant la mer, au bout de trois jours et nuits de mer (deuxième couplet), pour finir par arriver à la Jamaïque et la prendre dans ses bras, si son rêve s’accomplit, déclare qu’alors il ne la quittera plus jamais³¹. Mais même cela aussi ne fait qu’une nuance.

L’une des conséquences d’une forme globale aussi simple et aussi régulière est l’omniprésence, la *dominance* du riff en question, sur tout l’espace temporel du morceau. Dans chacun des couplets, qui plus est, la forme appel-réponse s’installe très nettement, et comme les paroles chantées, les *appels*, ne dépassent pas la mesure d’où elles commencent, la voix basse s’impose d’autant plus, comme les *réponses*, au niveau supérieur de la sphère sonore globale. Pour conclure, *Louie Louie* de Berry fournit le modèle de la composition d’une chanson construite autour d’un riff principal, riff qui reste encore cependant à incarner par un instrument émergeant, ce qui lui permettra de disposer alors de plus de puissance, de présence, de vigueur,

³¹ L’influence déterminante sur les paroles de *Louie Louie* était *Havana Moon*, composition de Chuck Berry, dont l’enregistrement avait été sorti en 1955 comme face B de *You Can’t Catch Me*.

d'audace et de potentiel. Et cet instrument-là, aucun autre n'aura jamais eu autant de puissance, dans ces conditions.

Figure 4 : L'appel-réponse entre le chant et la guitare dans *Louie Louie* de Berry

The musical score for Figure 4 is in 4/4 time with a tempo of 122. It features three staves: Voix (voice), Basse (voix) (bass voice), and Guitare (électrique) (electric guitar). The voice part starts with the lyrics 'Lou-ie Lou-ie'. The electric guitar part plays a rhythmic pattern of chords in the second and fourth measures, which serves as a response to the vocal line.

Figure 5 : Extrait du couplet de *Louie Louie* (chant, saxophone baryton et chœur)

The musical score for Figure 5 is in 4/4 time with a tempo of 122. It features three staves: Vx. (voice), Sx. (Ba.) (baritone saxophone), and Ch. (choir). The voice part has the lyrics 'I sail the ship - all - a-lone I ne'. The baritone saxophone and choir parts provide accompaniment and rhythmic support to the vocal line.

Par ailleurs, et en un sens presque opposé à cette dominance d'un riff principal et à la simplicité de la forme globale, on peut observer une complexité particulière, surtout rythmique, dans une optique plus précise et plus limitée. Le couplet et le refrain de *Louie Louie*, qui sont au demeurant les deux seules sections qui composent cette chanson, sont chacun constitués par la répétition de différents éléments brefs joués par différents instruments et les voix. N'en citons que trois. Tout d'abord, dans tous les refrains, à la deuxième moitié du riff principal se superposent les fragments (croche / croche / demi-soupir / croche) de la guitare électrique rythmique en staccato, en même temps qu'ils forment une « réponse » à l'appel du chant (**figure 4**). Deuxièmement, les fragments de saxophone baryton, dans le couplet, mettent un accent supplémentaire sur les premier et troisième temps de toutes les mesures en jouant les fondamentales des accords qui s'enchaînent aux mêmes intervalles, tous les deux temps, en une accentuation encore renforcée par le glissando d'une note ascendante à partir de la croche d'avant, ce qui évoque comme le balancement régulier d'un navire sur la mer (**figure 5**). Tous ces fragments de saxophone, enfin, sont suivis de fragments de chœur qui, eux, fournissent aussi régulièrement des notes supplémentaires pour les trois accords concernés, *ré* (dominante

du degré I), *mi* (tierce du degré IV) et *fa* (tierce du degré V) (**figure 5**).

Cette complexité rythmique se situe cependant toujours à l'intérieur du cadre formé d'un côté par la forme globale de niveau supérieur mentionnée ci-dessus et de l'autre par des *backbeats* marqués nettement par la batterie. Il n'en demeure pas moins que c'est bien cette complexité qui distinguera toujours l'original de Berry d'avec toutes les multiples reprises qualifiées de *rock garage* ou de *punk rock* ; et inversement : c'est le *manque*, ou plutôt le refus de cette complexité qui caractérise le style de musique de celles-ci, exemplifié en particulier par la version de *Rockin' Robin* Roberts.

2. La *Louie Louie* de *Rockin' Robin* Roberts et les *Wailers*

Le disque de Richard Berry, qui comportait en face A une reprise de *You Are My Sunshine*, chanson country signée par Jimmie Davis et Charles Mitchell en 1940, *Louie Louie* étant seulement la face B, sortit en avril 1957 et il connut un succès local, autour de L.A. C'est vraisemblablement peu après la sortie de ce disque, d'après Peter Blecha, que "Rockin'" Robin Roberts, né Lawrence Fewell Roberts II, a pu en obtenir un exemplaire dans sa banlieue de Seattle³². Sa passion pour cette chanson, chez lui aussi, l'a amené à insister pour l'ajouter au répertoire de son groupe, et les Blue Notes ont ainsi commencé à présenter cette chanson aux habitants de Tacoma lors des nombreuses soirées dansantes de week-end pour adolescents³³. Au bout de plusieurs années d'adaptations et d'appropriations du matériau original de Richard Berry, joué d'ailleurs avec différents groupes, Roberts enregistre son *Louie Louie* avec les *Wailers*. Le disque sort en mars 1961 sur le label Etiquette Records, fondé en fait par deux membres des *Wailers* et un ancien membre des Blue Notes (donc du "do-it-yourself"³⁴). C'est alors ce premier disque d'un label local débutant devient un hit dans tout le nord-ouest des États-Unis. Il va faire désormais partie du répertoire standard des "school bands" qui surgissent à l'époque comme des champignons, à la manière d'ailleurs des groupes "beat" britanniques de l'époque³⁵.

³² Blecha déclare que c'est à peu près au même moment où Roberts rejoignait les Blue Notes qu'il a acquis une copie du single *Louie Louie*. C'est en septembre 1957 que des membres du groupe avait croisé Roberts, à une foire de campagne : lui "bravely stood up on a bench and without any instrumental accompaniment suddenly began loudly singing a Little Richard song for passersby", et "After the crowd dispersed they invited Roberts to join the Blue Notes". Blecha, « Roberts, "Rockin' Robin" (1940-1967) ». « [II] se tenait courageusement debout sur un banc, et sans aucun accompagnement musical se mit soudain à chanter fort une chanson de Little Richard pour les passants » ; « Après que la foule se fut dispersée, ils invitèrent Roberts à rejoindre les Blue Notes. »

³³ Blecha, *ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Wicke, « *Louie Louie* », *op. cit.*

Quant à la version de Roberts et des Wailers, on remarque que sa tonalité a été augmentée d'une note : de *sol* majeur à *la* majeur. Le nombre des parties comme des musiciens a été réduit de presque la moitié : il n'y pas de piano, pas de chœur, pas de section de cuivre, mais un seul saxophone ténor (joué par Mark Marush), celui-ci partageant le rôle principal avec la guitare électrique. Le riff en question n'est joué que par ces deux instruments, en général de manière parallèle et à l'unisson. À proprement parler, la guitare y ajoute la quinte, ce qui constitue les mêmes intervalle et doigté que, notamment, ceux de la guitare rythmique de type Chuck Berry, voire même de ce qui va évoluer pour devenir le power chord. En outre, il faut noter aussi qu'à partir du deuxième refrain les notes jouées par la guitare commencent à comporter des tierces, à savoir *do* dièse, *fa* dièse (les tierces majeures de l'accord de *la* et de *ré*, respectivement) et *sol* (la tierce mineure de celui de *mi*), ce qui a pour résultat une structure harmonique I-IV-Vm-IV. Comme nous l'avons vu précédemment, dans le jeu de la guitare le power chord et l'accord majeur/mineur se rapprochent en matière de doigté : ils sont remplaçables l'un par l'autre avec peu d'effort en fonction de la nécessité d'un changement de qualité sonore. Le guitariste des Wailers se sert de cette possibilité pour rendre son expression musicale plus effective et efficace.

Figure 6 : Le nouveau riff du couplet de Louie Louie des Wailers (guitare)



Le son de la guitare, dont le registre moyen a été mis en relief pour cet enregistrement, est remarquablement proche de celui du saxophone ténor, si bien que dans l'introduction quelques-unes des premières *single notes* de la guitare sont fort difficiles à distinguer des notes du saxophone, d'ailleurs, on l'a dit, jouées à l'unisson. La seule différence caractéristique, qui permette d'isoler le son de la guitare, réside dans sa « raideur », qui est due, d'une part, à la courte durée de son « corps » — plus précisément, et théoriquement, durée du maintien/entretien de l'enveloppe du son —, qui est bien plus court que celle de son rival, et, d'autre part, à la quantité des partiels harmoniques et inharmoniques, y compris le bruit de fond, qui se trouvent essentiellement multipliés par l'ajout d'une autre note, la quinte, mais aussi par l'utilisation du médiator. Par ailleurs, le son de la guitare, dont l'intensité était à peu près la même que celle du saxophone au début de la chanson, devance son rival au fil du temps et finit par l'éclipser quasiment dans la dernière partie.

Cette raideur de la guitare se distingue tout particulièrement dans les couplets où figure un riff nouveau, qui est toujours joué par le couple guitare électrique-saxophone ténor, inventé par Roberts et Rich Dangel, le guitariste des Wailers, riff qui sera reproduit dans la version des Kingsmen et qui même fournira le modèle décisif pour, notamment, la composition de *All Day And All Of The Night* des Kinks (**figure 6**). À la superposition des multiples couches rythmiques et harmoniques qui figuraient, comme nous l'avons dit précédemment, dans les couplets de l'original, s'est substitué ce riff qui n'omet pas l'enchaînement des accords, en même temps qu'est maintenu le *silence* caractéristique du riff principal (entre le *duh duh duh* et le *duh duh*), maintenu à un timing décalé vers l'avant. C'est sur la deuxième moitié de la deuxième mesure que la densité sonore particulière, générée par les doubles croches de la guitare électrique, est mariée avec une accélération légère (par amateurisme) du jeu et un timbre grossier qui provoque une impression de « raideur ». Ce changement de densité rythmique dans le jeu du couple guitare-saxo se prolonge jusqu'à la section suivante, le deuxième refrain, où les deux premiers temps du riff principal, les trois croches et le demi-soupir (*duh duh duh.*), basculent vers quatre croches (*duh duh duh duh*), ce qui a pour résultat une augmentation légère mais pourtant considérable de la dominance de la guitare, qui occupe toute la moitié de la mesure concernée, ainsi qu'une mise en relief de sa rigidité sonore, avec pour effet de faire mieux distinguer son son de celui du saxophone, d'autant plus qu'elle le dépasse en volume. Ce riff modifié se présente dans tout le reste du morceau. Sans doute est-ce à propos de cela que Marsh déclare :

Their new arrangement toughened the song, stiffened the rhythm, attacked every beat. The languid Latinisms of Berry and Holden vanished, and "Louie" immediately felt faster (though it wasn't) and harder. In short, it rocked more³⁶.

Cette remarque ne renvoie au fond à rien d'autre qu'à l'image qu'on se fait d'une chanson qui apparemment voudrait tenter d'enlever les aspects fluides, flexibles et même sophistiqués, surtout dus aux éléments rythmiques de l'original ou du style en vigueur — dans la plupart des cas d'origine afro-américaine ou latino-américaine —, pour y mettre à la place, notamment, des attaques rythmiquement très régulières³⁷, voire monotones, exécutées par tel ou tel instrument typique, en particulier en rendant ainsi certains moments temporels, en nombre limité, plus saillants que les autres, en une sorte de *polarisation* rythmique, afin de procurer un effet rigide et carré au niveau de tout le morceau, qu'on qualifie cet effet de « rock garage » ou de

³⁶ Marsh, *op. cit.*, p. 66. « Leur nouvel arrangement durcit la chanson, raidit le rythme, et attaque chaque battement. Les latinismes langoureux de Berry et Holden s'évanouirent, et *Louie* immédiatement en fut ressentie comme plus rapide (alors que ce n'était pas le cas), et plus dure. Bref, elle rockait plus. »

³⁷ Voir Cope et Headlam (Chapitre I)

« précurseur du punk rock », ou bien tout simplement de rock. N’y aurait-il pas cependant une certaine tendance à une généralisation hâtive et quelque peu exagérée chez le critique américain (même s’il ne s’agit pourtant pas que de lui), à la base de la déclaration citée ci-dessus ?

Comme nous l’avons dit, du point de vue de la structure horizontale, l’original *Louie Louie* de Berry est une succession d’unités, à une, deux ou quatre mesures, qui sont strictement organisées dans l’ordre d’apparition de chacune des parties, instruments ou voix. Tous ces événements s’enchaînent en outre sur un fondement rythmique plus que solide, basé sur le modèle standard *backbeat*, sans être remplacé à un seul moment par de quelconques *fills*, modèle où notamment toutes les croches sont jouées par le charleston à la même intensité, les deuxième et quatrième pulsations étant nettement marquées par la caisse claire avec la même uniformité ; d’ailleurs, il n’y a plus de cha-ba-da ni de *shuffle*. La version arrangée par Roberts et les Wailers reprend ce mode de batterie sans y rien toucher, à une seule exception négligeable à la fin du solo de guitare, où sont ajoutées deux frappes du tom basse : on est donc loin d’« attaquer toutes les pulsations ». Par ailleurs, le “languid Latinism” relève seulement du préjugé, sans doute sur la base de certaines associations particulières produites par le riff en question, gros d’influence afro-cubaine, ou encore d’associations produites par ces paroles qui parlent d’un marin voyageant sur la mer. Bref, il s’agit d’une conception formée en faisant *abstraction* des autres constituants de cette musique. Et on peut contester que la version de Roberts ait l’air plus rapide que celle de Berry, d’autant plus qu’elle ne l’est pas³⁸ ! En outre, le son de la batterie était même plus clair et plus saillant dans l’enregistrement de l’original de Berry que dans celui de la reprise de Roberts.

Ce qui distingue le fondement rythmique de cette prise est l’utilisation du tambourin, élément dispensable dans l’évolution du rock garage, ainsi que dans certains autres genres des années 1960, selon le commentaire de Christophe Brault :

Enfin, le tambourin est un élément rythmique constitutif du chanteur non-guitariste, primordial pour l’apparence et l’attitude scénique du combo. Il donne une prestance au leader comme un prolongement naturel et amplifié de battements de mains. Une idée en provenance du label Motown à Détroit qui l’utilise souvent lors d’enregistrements de ses artistes. Les Funk Brothers, notamment Jack Ashford, leur percussionniste, symbolisent ce *shuffle* supplémentaire, marque unique du son Motown. Le groove des disques de la Tamla influence largement les groupes comme les Rolling Stones, les Who, les Yardbirds ou les Pretty Things et par ricochet les américains Standells, Chocolate Watch Band ou Music Machine³⁹.

³⁸ En fait, la version de Roberts (d’à peu près 114 BPM) est même un peu plus lente que celle de Berry (de 122 BPM).

³⁹ Christophe Brault, *Rock Garage: Fuzz, Farfisa & Distorsions*, Paris, Le mot et le reste, 2016, p. 17.

Le tambourin est frappé sans exception sur tous les deuxième et quatrième temps d'une mesure, c'est-à-dire en parallèle avec la caisse claire tout au long du morceau. Bien que l'on ne sache pas si c'est le chanteur lui-même, Roberts, ou non, qui en jouait lors de l'enregistrement, ce jeu de tambourin est très lâche, voire relâché, en particulier en comparaison avec celui, si net, de la caisse claire, à tel point que parfois il retarde remarquablement par rapport à celui-ci, ce qui donne une impression qui va en fait plutôt en sens contraire à la direction générale de l'arrangement qui, selon Marsh, "toughened the song, stiffened the rhythm, attacked every beat"⁴⁰.

La version de Roberts manifeste malgré tout en effet globalement cette tendance, et cela dès son début où la première note du saxophone se présente en anacrouse, en tempo libero (sans pulsation régulière). Cet ajout de l'anacrouse avec un instrument solo, à la différence de l'original qu'entamait instantanément l'ensemble des différentes parties sans aucun geste préparatoire, va être repris dans les versions qui suivent, entre autres, dans celles des Kingmens (1963), de Paul Revere & The Raiders (1963), des Kinks (1964) et des Sonics (1966). Chez ces groupes ce rôle solo sera tenu par différents instruments, respectivement, clavier électrique, saxophone ténor, guitare électrique, idem, sans écarter le riff de *You Really Got Me* des Kinks. La présentation du riff par le saxophone, deux mesures, puis encore la reprise de celui-ci rejoint par la guitare, encore deux mesures, cette introduction de quatre mesures n'est pas suivie directement par le premier refrain comme dans l'original, mais d'encore quatre mesures de répétition du riff, cette fois accompagné par la batterie, la basse et le tambourin, avant qu'apparaisse la voix. Tandis que la version des Kingsmen réduira ce modèle, à savoir celui de la transition de l'instrument solo à l'ensemble en quatre mesures, comme dans l'original de Berry, la version de Paul Revere & The Raiders soulignera encore, en l'accroissant, cet « étalement » temporel, notamment en prolongeant l'anacrouse du saxo (Mark Lindsay) de façon délibérément exagérée, mais aussi en doublant la durée de la partie du saxo et celle de la reprise avec la guitare, ce qui a pour résultat douze mesures d'introduction. À cette structure étendue s'ajoutent des slogans ou des signaux énoncés par le batteur, Mike Smith, ainsi que des cris de réaction, tout cela ayant un air relâché, improvisé, voire « languissant », ce qui cultive et développe davantage ce qui était l'idée originale de la version de Roberts.

Cet aspect « relâché » de la version de Roberts se manifeste là plus clairement, plus clairement que dans les autres parties, dans le chant de Roberts lui-même. Tandis que Berry accordait de l'importance à l'interaction avec les autres voix, à savoir au plan aussi bien vertical,

⁴⁰ Marsh, *op. cit.*, p. 66. « [...] raidissait la chanson, durcissait le rythme, attaquait à chaque battement. »

de l'harmonie, qu'horizontal, de la forme appel-réponse, ce qui exigeait logiquement un énoncé court et tranchant des paroles originales, la voix de Roberts est la seule partie à les exprimer tout au long de cette reprise, en s'appuyant donc sur différentes manières de chanter. Le chant s'impose dès le départ par la forte puissance de la voix en elle-même, qui tantôt se traîne avec une certaine flexibilité temporelle (comme en tempo rubato), tantôt supplie, d'un timbre souvent nasillard parfois même criard, tout en étant pénétré souvent de "shout" de type blues, à savoir de cris ou d'éclats de voix, et jalonné de mélismes, pas très longs mais de forme très variée, variant en fonction d'où ils se situent.

Au fur et à mesure du déroulement de la chanson, l'équilibre entre le saxo et la guitare va être ébranlé et, au terme du troisième refrain (deuxième couplet-couplet-refrain), c'est un appel criard du chanteur, invention originale de Roberts qui deviendra légendaire, "Let's give it to 'em, right now!" (« Donnons-le leur, maintenant ! »), qui va déclencher le solo de la guitare, solo qui n'existait pas non plus dans l'original, provoquant donc la domination de la guitare dans cette reprise. Lors de la réapparition du riff après ce solo de la guitare, le son de la guitare rythmique va devenir encore plus imposant et lourd, et ensuite la sphère sonore du dernier couplet sera toute dominée par le chant et par la guitare, alors que le saxo devient ici peu audible. Marsh décrit cette partie comme suit : "Give 'em what? Rich Dangel knew and he gave it to 'em before Rockin' Robin's yelp had faded: a guitar solo that raced pulses in its simple emblematic urgency, ripping the cover off that cool chalypto before returning to the glories of duh duh duh. duh duh⁴¹."

3. La *Louie Louie* des Kingsmen

La reprise de Roberts et des Wailers est sortie en 1961, connaissant un succès régional, et même quasiment deux, à un an d'écart. De toute évidence, c'est la version de Roberts qui s'est imposée comme le modèle pour les productions « rock garage » comme celles des Kingsmen, de Paul Revere & The Raiders, des Sonics, et de beaucoup d'autres. D'après Jack Ely, né à Portland, Oregon, en 1943, le guitariste et chanteur des Kingsmen, la *Louie Louie* des Wailers était très prisée par les adolescents, notamment sur la plage de Seaside, ville portuaire de

⁴¹ Marsh, *op. cit.*, p. 68 ; Peter Blecha, *Sonic Boom: The History Of Northwest Rock, From "Louie Louie" To "Smells Like Teen Spirit"*, New York, Backbeat Books, 2009, p. 134. « Donnons-leur quoi ? Rich Dangel le savait et il le leur donnait avant que le jappement de Rockin' Robin s'évanouisse : un solo de guitare qui faisait s'emballer les pulsations dans sa simple urgence emblématique, déchirant la couverture de cette calme danse chalypto avant de s'en retourner aux gloires du *duh duh duh. duh duh.* »

l'Oregon, état voisin du sud de l'état de Washington, durant l'été 1961⁴² ; d'ailleurs, Ely, déjà admirateur des Wailers, qui venaient d'une des banlieues de Seattle⁴³, avait vite convaincu les autres membres de son groupe d'apprendre la chanson⁴⁴.

Bien évidemment, ce ne sont pas seulement de tels récits, fournis par des musiciens trop concernés, qui peuvent prouver l'influence décisive qu'eut la version de Roberts et ses Wailers sur celle des Kingsmen. Mais c'est bien son enregistrement en soi, à lui seul, qui pourra témoigner de cette influence. Les Kingsmen avaient joué *Louie Louie* régulièrement jusqu'en avril 1963, où ils avaient fini par être estimés prêts à l'enregistrer par celui qui venait de devenir leur manager, Ken Chase, le directeur musical de la station de radio locale, KISN, qui disposait d'ailleurs d'un club de danse réservé aux adolescents. Le 5 avril, ils y avaient joué cette seule chanson pendant une heure et demie, à tel point que Chase décida de réserver pour le groupe une session d'une heure au studio local, Northwestern Inc., pour le lendemain matin⁴⁵. Dans l'enregistrement effectué le 6 avril 1963, on peut percevoir la structure approximative sur laquelle avait été développée la version des Kingsmen, quelle que soit la qualité du jeu enregistré.

Tout d'abord, on note que le chant d'Ely reproduit le contour mélodique de celui de Roberts, en particulier les fragments que ce dernier ajoutait après chacune des phrases du refrain ("Louie Louie", "Me gotta go"), tels que "Oh no", "Oh baby" et "Yeah, yeah, yeah..." et, plus décisivement, jusqu'au cri d'appel "Let's give it to 'em right now", placé juste avant le solo de guitare de Mike Mitchell, guitariste des Kingsmen. Ce dernier aussi suit fidèlement les matériaux musicaux utilisés par Rich Dangel (des Wailers) : entre autres, la gamme sur laquelle se jouaient les notes, certains modes de jeu, ainsi que la structure horizontale. En fin de compte,

⁴² March, *op. cit.*, p. 81 ; Blecha, *op. cit.* p. 134-135.

⁴³ "To me, they were men. There was a huge age difference—when you're that age, a couple of years is big. And when I was 16, the guys in the Wailers were in college. I used to go to their shows and stare at Robin Roberts, Kent Morrill, and all those guys.", cité par Marsh, p. 81-82 ; "Portland and Seattle are separated by only a couple hours' drive, but the two towns are very different—and in the late Fifties the discrepancy was greater. Seattle was a rising industrial city with a seaport and military bases. Although it also had an active port, Portland was a river city and, thus, a comparatively sleepy regional center.", *ibid.*, p. 84. « Pour moi, c'étaient des *hommes*. Il y avait une énorme différence d'âge—quand vous avez cet âge-là, quelques années c'est beaucoup. Et quand j'avais 16 ans, les gars des Wailers étaient à l'université. J'allais à leur concert pour contempler Robin Roberts, Kent Morrill et tous ces gars. » ; « Portland et Seattle ne sont séparés que par quelques heures de route, mais les deux villes sont très différentes—et à la fin des années '50 l'écart était plus grand. Seattle était une ville industrielle en plein essor avec un port et une base militaire. Bien qu'elle ait eu un port actif, Portland était une ville fluviale, et en comparaison un centre régional assoupi. »

⁴⁴ Les membres des Kingsmen étaient eux aussi des fans des Ventures, ayant quelques morceaux de ceux-ci dans leur répertoire, et ils eurent même l'honneur de jouer sur la même scène qu'eux dans une grande présentation de mode à Portland en 1962, ce qui est resté dans les mémoires comme leur prestation la plus prestigieuse de tous les temps. Blecha, *ibid.*, p. 134.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 137.

la *Louie Louie* des Kingsmen, hormis une réduction de l'introduction, comme nous l'avons dit précédemment, ainsi qu'une extension du dernier refrain de quatre mesures, avant que toutes les parties terminent ensemble sur l'appel de la voix ("Let's go"), et non par le fade-out du refrain comme dans la version des Wailers et même celle de Berry, maintient donc la forme horizontale de son modèle, les Wailers, et ce à plusieurs niveaux.

Mais par ailleurs, c'est maintenant le clavier électronique, joué par Don Gallucci⁴⁶, qui donne le riff principal et le riff du couplet. Aux trois notes fondamentales du riff, la, *ré* et *mi*, Gallucci ajoute le *mi* (dominante), le *fa dièse* (tierce majeure) et le *sol* (tierce mineure, septième mineure de la tonique), à la seule exception du début de son apparition, plus précisément de la première moitié de la première mesure, où le claviériste ne joue que la fondamentale, tandis que c'était pendant toute l'introduction que le saxophone et la guitare le faisaient note à note dans la version des Wailers. Le clavier des Kingsmen utilise ces mêmes éléments harmoniques qui existaient déjà dans les versions précédentes, mais cette fois de manière explicite et formulée. Ainsi, le son du riff principal de la version des Kingsmen, qui est généré sur un registre relativement élevé, et d'ailleurs plus ou moins harmonisé, marque une rupture considérable avec la quinte de registre grave qui caractérisait le son de la guitare rythmique de Dangel (Wailers). Il faut noter aussi que le départ en anacrouse de la version des Wailers, qui est donc lui aussi encore reproduit par le clavier de Gallucci, n'est plus effectué en tempo libre, comme il l'était par le saxophone ténor de Marush (Wailers), mais exactement en un temps, sur la note dominante, le *mi*, avant de tomber sur la fondamentale au début de la première mesure, ce qui prépare en effet la structure « carrée » de cette nouvelle version, carrée, en effet, comparée à la tendance plutôt relâchée de la version précédente. Cette direction particulière qu'on peut constater chez les Kingsmen devient encore plus claire si on la compare à la version de Paul Revere et les Raiders.

Il convient de noter aussi un changement dans le nombre des notes du riff principal : le « retour » vers trois croches au départ ("duh duh duh.") à la place des quatre croches, ce qu'Ely jugeait dans son interview en 1981 être à l'origine du tempo plus rapide de leur version, comparée à celle des Wailers⁴⁷. En fait, comme nous l'avons constaté précédemment, la version des Wailers ne changeait le nombre des "duh" en question qu'à partir du deuxième refrain. Néanmoins, il se peut que les membres des Kingsmen aient pensé qu'il s'agissait de quatre "duh" pour la version des Wailers, et que c'est eux qui supprimaient la quatrième note, ou bien

⁴⁶ Gallucci est le dernier membre à rejoindre The Kingsmen, assez tardivement. Il deviendra producteur, en particulier pour Fun House (1970) d'Iggy Pop & The Stooges.

⁴⁷ Marsh, *op. cit.*, p. 83

qu'ils retournaient à l'original (quant à la version de Paul Revere, enregistrée à quelques jours d'écart de celle des Kingsmen, si c'est le riff initié par trois notes qui était utilisé dans l'introduction, le reste du morceau ne répétait cependant que le riff du couplet inventé par Roberts, avec les Wailers, même dans les refrains). Quoi qu'il en soit, le tempo de la version des Kingsmen oscille légèrement vers 126 BPM, et il est donc en effet un peu plus rapide que le tempo de l'original de Berry, 122 BPM, et bien plus rapide que celui de la version des Wailers, 115 BPM.

D'après la description qu'en fait Marsh, l'ambiance dans le studio ce jour-là était loin d'être professionnelle⁴⁸. Les équipements du studio, dont la qualité est déjà jugée « primitive » par l'ingénieur du son, Bob Lindahl, mais dans une optique qui est rétrospective, ne purent en outre pas même être utilisés au niveau normal, ceci surtout à cause de la précipitation, voire du « despotisme » du manager du groupe⁴⁹. Cela ne doit pas masquer pourtant ce fait que le groupe avait pu déjà façonner pendant des mois son morceau, sa version de Roberts et les Wailers si fréquemment. Le fait que le disque des Kingsmen ait été fait en une seule prise, même s'il comporte tant de fautes, ne peut s'expliquer seulement par ce qui deviendra la marque du rock garage, et même du punk rock, à savoir manque d'exigence, simplicité, aspect grossier, à peu près, amateurisme, voire une incompetence plus ou moins assumée. Au contraire, cette prise dans son unicité témoigne plutôt de la compétence certaine de ces musiciens dans l'assimilation de la version précédente, celle des Wailers, avant de témoigner de leur propre compétence dans leur reformulation personnelle de la composition, et l'on peut tenter d'apprécier comment leur propre version a pu se refaçonner au travers d'un si grand nombre de répétitions et de prestations en public. Marsh a certes raison de dire que le solo de guitare de Mitchell est inspiré par celui de Dangel, le guitariste des Wailers, mais il va pourtant trop loin quand il déclare que "Mike Mitchell fumbled his way through his Rich Dangel-inspired solo as if he'd never heard of the song before"⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 97

⁴⁹ Ely va jusqu'à dire que Chase força Lindahl à sortir de la cabine de contrôle, à la suite d'une dispute avec lui. "We started into 'Louie Louie,' and we'd gotten probably sixty bars into the song and he said, 'Stop, stop!' And we could see there was this huge argument going on in the control room, and suddenly Ken pushed the engineer out of the booth and shut the door. And he must have locked it, 'cause the guy couldn't get back in.", Blecha, *op. cit.*, p. 137. « Nous avons entamé Louie Louie et nous en étions probablement à soixante mesures dans la chanson quand il a dit « Stop, stop ! » Et on pouvait voir qu'il y avait cette énorme dispute dans la salle de contrôle, et tout à coup Ken a poussé l'ingénieur hors de la cabine et a fermé la porte. Et il a dû la verrouiller, car le type ne pouvait plus rentrer. »

⁵⁰ Marsh, *op. cit.*, p. 97. « Mike Mitchell tâtonnait pour son chemin dans son solo inspiré de celui de Rich Dangel, comme s'il n'avait jamais entendu la chanson auparavant. »

À plusieurs égards, Mitchell suit, il est vrai, le modèle de Dangel : le solo de guitare de ce dernier était basé essentiellement sur la gamme pentatonique mineure de *la*, et d'ailleurs sur une seule position sur le manche, celle entre les 5^e et 8^e cases, en y ajoutant souvent la quarte augmentée, sur la troisième corde, et la tierce majeure, sur la première corde, obtenues à travers le *bend* d'un demi-ton, soit d'une case, à la quarte et à la tierce mineure, respectivement. Le jeu du solo, autrement dit la ligne mélodie de la guitare, se termine sur la 14^e mesure, et la guitare revient ensuite au riff principal dans les 15^e et 16^e mesures, et enfin à l'autre riff dans le troisième et dernier couplet qui suit. En outre, Mitchell imite précisément les éléments principaux ou clés pour pouvoir développer toute la structure horizontale du solo de Dangel. Cela ne signifie pas cependant que le guitariste des Kingsmen ne dépasse pas le niveau d'un amateur ni qu'il soit inférieur au guitariste des Wailers en compétence technique⁵¹. Tout au contraire : malgré une vitesse plus élevée, Mitchell réussit à saisir toutes les notes avec une précision et une clarté remarquables. Il faut faire remarquer aussi l'utilisation du double stop, en particulier dans la dernière partie du solo, qui n'existait pas dans le solo de Dangel.

C'est plutôt la batterie, pas la guitare, qui donne l'impression d'une incompétence, par son approximation grossière dans cet enregistrement : d'où le concept de rock garage. Contrairement à la batterie de la version des Wailers, et même de celle de Richard Berry, Lynn Easton, le batteur, a essayé beaucoup de *fills*, qui d'ailleurs dans la plupart des cas tendent à s'accélérer légèrement. Ce n'est donc pas par hasard si on peut entendre Easton, au milieu du morceau, proférer un juron spontané aussitôt après avoir fait tomber ses baguettes⁵².

Le livre de Marsh fait preuve souvent d'une certaine tendance à interpréter ce qui se passe dans le jeu des musiciens conformément à cette idée d'incompétence, idée qui s'est cristallisée après coup au travers d'un processus qui a fait abstraction des éléments contradictoires à cette thèse, à savoir ceux qui s'opposaient à une identification, identification qui était en fait fondée sur un préjugé quant au rock garage. D'autres ouvrages, qui ont pris sans doute ce livre exceptionnel de Marsh comme référence, manifestent souvent pareille *simplification*. L'ouvrage vaste et unique sur l'histoire musicale du rock de Christophe Pirenne n'aura peut-être pas su éviter totalement ce piège. Pour mieux insister sur ce caractère inexpérimenté des Kingsmen, qui n'auraient pas même su gérer une forme pourtant extraordinairement simple, Pirenne va jusqu'à déclarer : « Le guitariste s'empêtre dans la structure à la fin d'un solo

⁵¹ Selon Marsh, son père étant un guitariste country et western, Mitchell jouait de la guitare depuis son enfance. *Ibid.*

⁵² *Ibid.* ; Blecha, *op. cit.*, p. 138.

pathétique, fait douter le chanteur qui, à moitié confiant, entre deux mesures trop tôt⁵³. » En fait, ce n'est peut-être pas la guitare, qui joue son solo plutôt impeccablement et qui sait le terminer au moment exact où elle est censé le terminer pour passer ensuite au riff principal, exactement à la façon des Wailers dans leur version, mais ce serait plutôt la *structure* du morceau elle-même qui engendre une certaine confusion, et sans doute chez tout le monde : ne pas formuler le solo normalement, de sorte qu'il finisse sur la dernière mesure de la formule à seize mesures, soit huit répétitions de ce riff dont l'unité de temps est de deux mesures, cela n'est pas un procédé régulier. Mais Dangel des Wailers avait ainsi créé son solo sous cette forme, à quatorze mesures, la structure horizontale de ce solo étant malgré tout plus claire, et bien organisée. Le retour du riff principal sur ces deux mesures, qui ne sont plus occupées par le solo de la guitare, ne peut se comprendre autrement que comme le geste de vouloir finaliser cette section de seize mesures et, à la fois, comme un signal pour l'apparition du dernier couplet ou de la dernière partie de la chanson ; en revanche, Roberts et les membres des Wailers n'avaient pas placé à sa suite le dernier couplet avec des paroles chantées, mais ils y avaient mis seulement le riff du couplet, sans chant, c'est-à-dire qu'ils le concevaient comme une sorte de petite introduction au dernier couplet.

Il est donc plutôt naturel qu'il arriva, finalement, à Ely d'oublier cette entente, pourtant convenue auparavant entre les membres du groupe, et ce d'ailleurs vers la fin du morceau, et cela d'autant plus facilement que c'est au cours d'une prestation dont aucun membre du groupe ne se doutait qu'elle serait la dernière, et donc la prise définitive⁵⁴. Ces membres d'ailleurs auraient été convoqués à dix heures du matin au studio, sur une décision tout à fait impromptue de leur manager, et ils se trouvèrent dans une situation où tout l'équipement venait juste d'être préparé, aussi hâtivement que possible, sous le prétexte de réduire la dépense. Ou bien peut-être d'obtenir ainsi un certain effet spécifique... Écoutons Ely :

Anyway, Ken Chase had in his mind that he wanted us to sound the same as we sounded in his club. Because he thought that the sound there had something to do with how the song affected people. Which was not true. So when he brought me in to sing, he took a Telefunken microphone and hung it from a soundstage boom right up near the ceiling. He stood me in the center of the circle under the microphone and had me lean back and sing up toward that microphone. It was more like yelling than singing, 'cause I was trying to be heard over all the instruments⁵⁵.

⁵³ Christophe Pirene, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 151.

⁵⁴ Blecha, *op. cit.*, p. 137-138.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 137. « De toute façon, Ken Chase avait à l'esprit de vouloir qu'on sonne de la même manière que dans son club. Parce qu'il pensait que le son de là-bas avait quelque chose à voir avec la façon dont la chanson affectait les gens. Ce qui n'était pas vrai. Alors, quand il m'a fait venir chanter, il a pris un microphone Telefunken et l'a accroché à une perche de scène sonore tout près du plafond. Il m'a placé au centre du cercle sous le micro et m'a

C'est aussi après tout leur manager, Chase, qui dans la régie, c'est-à-dire la cabine de « contrôle », a poussé les musiciens qui étaient dans le local d'enregistrement à passer directement à l'autre morceau, celui pour la face B, alors que ceux-ci se demandaient encore si l'on ne ferait pas mieux de la rejouer une nouvelle fois, après tant de fautes si flagrantes⁵⁶.

4. L'influence de *Louie Louie* sur les groupes britanniques : The Who et The Kinks

La *Louie Louie* des Kingsmen sortit au Royaume-Uni au début de 1964. Si son succès (n°17, *NME* Top 30 ; n°27, *Record Mirror*) ne fut pas comparable à celui obtenu aux États-Unis (n°2, *Billboard* Hot 100, 1963), son impact sur les musiciens britanniques, comme le remarque Marsh, fut en fait plus vif et plus durable que le hit-parade ne le laisse supposer, et ce hit-parade n'est donc pas significatif, ici⁵⁷. Marsh va jusqu'à affirmer qu'au moins deux des groupes britanniques les plus importants de ce qu'on appelle la *British Invasion* ont en fait ouvertement basé leurs meilleurs premiers succès sur le riff en question de *Louie Louie* : les Kinks et les Who. Par ailleurs, ce n'est pas pure coïncidence si les premiers succès de ces deux groupes ont été produits, l'un après l'autre, sous l'égide de Shel Talmy, né en 1937 et alors jeune producteur américain. Son séjour en Angleterre avait en fait commencé en 1962, et ce qui ne devait être que quelques jours de congé, finalement, par son travail avec les Kinks durant l'été 1964, a fini par orienter sa carrière définitivement :

Prior to *You Really Got Me* his only previous commercial success had been an Irish singing group, the Bachelors. *You Really Got Me* was his first rock 'n' roll success and solidified his position as a producer in demand. Talmy not only established his influence with the Kinks, but quickly went on to build his reputation with the very early work of the Who, and later with Manfred Mann and the Easybeats, among others⁵⁸.

fait me pencher en arrière et chanter vers ce micro. C'était plus comme crier que chanter, parce que j'essayais d'être entendu au-dessus de tous les instruments. » N.B. L'ingénieur, Bob Lindahl, déclare au contraire que c'est Ely lui-même qui insistait pour se tenir à l'écart par rapport au reste du groupe, ce qui nécessitait l'utilisation d'un microphone à perche. Marsh, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97-98.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 142-143.

⁵⁸ Doug Hinman et Jason Brabazon, *The Kinks: Part One: You Really Got Me: An Illustrated World Discography of the Kinks, 1964-1993*, Rumford, Douglas E. Hinman, 1994, p. 13. « Avant *You Really Got Me* son seul succès commercial avait été un groupe de chanteurs irlandais, les Bachelors. *You Really Got Me* fut son premier succès en rock and roll et cela raffermi sa situation de producteur demandé. Talmy, non seulement établit avec les Kinks son influence, mais continua avec rapidité de construire sa réputation grâce aux toutes premières œuvres des Whos, et plus tard grâce à Manfred Mann et aux Easybeats, entre autres. »

- *I Can't Explain* des Who

Figure 7 : Le riff d'intro de *I Can't Explain*

En effet, *I Can't Explain*, qui va être le premier single des Who (si l'on met de côté un single qui était sorti sous leur ancien nom, *Zoot Suit/I'm The Face* des High Numbers), a été écrit par Pete Townshend, le guitariste du groupe, à l'image de *You Really Got Me* : en vue de pouvoir attirer l'attention de celui-là même qui avait produit ce succès. *I Can't Explain*, qui va aussi être leur premier succès en Angleterre (n°8, avril 1965), commence par une intro de guitare en solo, qui donne un riff principal de deux mesures, suivi de deux reprises de celui-ci avec alors la batterie (Keith Moon) et la basse (John Entwistle) pour former six mesures d'introduction, avant que Roger Daltrey vienne chanter le premier couplet sur ce modèle établi. Le riff enchaîne simplement deux parties semblables, chacune d'une mesure de 4/4, qui partagent le même rythme avec un léger changement d'accords — *mi – ré – la – mi* (I – vii bémol – IV – I) —, chaque accord occupant donc une demi-mesure, soit deux temps (**figure 7**). Si les quatre accords sont majeurs, du point de vue de la position des notes sur le manche de la guitare (comme nous l'avons vu précédemment) ils fonctionnent comme des power chords. Ainsi, la forme du riff et son application à travers le morceau des Who correspond entièrement au principe posé dans *Louie Louie*, suivi ensuite dans toutes les versions, principe qui avait eu pour héritier le riff de *You Really Got Me* des Kinks.

Plus importante est la présence des « silences », dont Marsh estime qu'ils relient directement *You Really Got Me* au riff de *Louie Louie*⁵⁹, ou des soupirs, qui caractérisent aussi le riff d'*I Can't Explain*. Du côté du rythme, fondé sur cette forte présence des silences, ainsi que de l'enchaînement d'accords, on peut dire que ce riff suit même plus fidèlement le modèle de *Louie Louie* que ne le faisait le riff de *You Really Got Me*. Autrement dit, ce dernier relève d'une version qui est même encore simplifiée au regard des accords, puisque les deux mesures, ou les deux parties du riff, sont identiques, sans changement d'accords.

⁵⁹ Marsh, *op. cit.*, p. 143.

- *Louie Louie* et les Kinks

La ressemblance, voire l'attribution de l'origine du riff de *You Really Got Me* à celui de *Louie Louie*, n'a pas été remarquée seulement rétrospectivement, par certains critiques comme Marsh. Andrew Weiner avait déjà dit dans un numéro du *New Musical Express* du 10 novembre 1973, à propos des groupes qui basent leur son sur *Louie Louie*, que "no one got more mileage out of that riff than the Kinks⁶⁰." C'est le cas aussi pour le single suivant des Kinks, *All Day And All Of The Night*, enregistré en septembre 1964 (n°2 au Royaume-Uni et n°7 aux États-Unis en 1965), ainsi que pour *I Need You*, enregistré en 1965, qui étaient encore aussi basés, à la vérité, sur ce riff de *Louie Louie*, plus précisément sur le riff du couplet, qui avait été inséré par les Wailers et préservé par les Kingsmen, ou bien sur un style que les Kinks avaient cristallisé au travers de l'appropriation de ces éléments en tant que matériaux musicaux hérités puis développés historiquement. Christophe Delbrouck décrit ainsi la nature du lien entre les riffs de *You Really Got Me* et de *Louie Louie* :

Le groupe répète ce titre dans le garage des parents. L'ossature rythmique de ce morceau — proche de « Louie Louie », le hit américain des Kingsmen — repose avant tout sur les assauts de Dave qui martèle le riff sur les deux premiers temps de chaque mesure. L'espace créé favorise l'ondulation paresseuse et le ton sardonique du chant⁶¹.

S'agissant du riff du couplet, on peut dire que ce martèlement sur les première et troisième pulsations de chaque mesure concerne aussi, en fait, le riff de *I Can't Explain* des Who. Cependant, ce processus d'appropriation n'était pas aussi simple que selon les descriptions de critiques comme Marsh ou Weiner. Que l'on en croie ou non le témoignage de Larry Page, alors manager des Kinks, selon qui c'est plutôt Page lui-même qui aurait poussé le groupe à composer un morceau qui aurait ressemblé à la chanson du groupe américain⁶², qui avait du succès à ce moment-là, on ne peut nier qu'il a dû falloir tout un processus assez complexe, une sorte de dialectique, pour conduire à la composition de la nouvelle chanson, et encore plus pour aboutir jusqu'à son enregistrement en studio. Ne terminons pas sans examiner cette hypothèse : selon les témoignages d'Allan Ballard, photographe du groupe, et de Ray Davies, le chanteur et compositeur lui-même du groupe, ce serait ce dernier qui aurait commencé à élaborer ce riff en essayant de composer une chanson de blues sur son piano⁶³. C'est cette hypothèse que nous allons examiner à présent.

⁶⁰ Steve Sullivan, *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013, p. 858. « [...] personne n'a plus tiré parti de ce riff que les Kinks ».

⁶¹ Delbrouck, *op. cit.*, p. 392.

⁶² Nick Hasted, *The Story of the Kinks: you really got me*, Londres, Omnibus Press, 2013, p. 28.

⁶³ Rob Jovanovic, *God Save The Kinks: A Biography*, Londres, Aurum Press, 2013, p. 64.

Il restera sans doute toujours difficile de dire à partir de quel moment la *Louie Louie* des Kingsmen, ou même, bien que ce soit peu probable, la version des Wailers, a influencé la composition de *You Really Got Me*. Cependant, il ne fait aucun doute que c'est le processus de conversion de ce riff du piano à la guitare qui a été le point le plus décisif pour déterminer le caractère global de cette chanson, comme le décrit Jovanovic :

Ray also played the basic chords to Dave, initially thinking the song could be arranged as a more laid-back number. But after the younger brother heard it he immediately realized how powerful it would sound on an electric guitar. From the chords Ray tapped out on that beer-stained out-of-tune upright piano would emerge a genre-busting guitar tune that would break boundaries⁶⁴.

À quoi la composition initiale à laquelle songeait Ray Davies aurait-elle ressemblé, celle qu'il avait voulu écrire, comme lui-même l'avoue rétrospectivement en 1998, en hommage aux musiciens blues qu'il aimait, comme Lead Belly ou Big Bill Broonzy⁶⁵ ? À quel point le jeu de la guitare électrique de son frère, qui commençait à jouer sur le riff que Davies tapait de sa main gauche sur le piano de la salle de séjour de la maison de l'une de ses sœurs ce soir-là, au milieu de toute sa famille, comme il se le rappelait devant l'auditoire en 1996⁶⁶, à quel point ce riff, dont le son amplifié et même distordu, selon lui, mais qu'il trouvait merveilleux, se rapprochait-il encore de ce riff original au piano ou bien ressemblait déjà à ce qui serait enregistré en studio quelques mois plus tard comme introduction de leur troisième single, qui peut le dire ? Par ailleurs, à quel moment cette expérimentation sonore, si rudimentaire mais si efficace, du guitariste muni de son amplificateur, à quel moment cette expérience qui allait devenir un mythe de l'histoire du rock, s'est-elle fixée définitivement dans cette forme-là, sinon ce soir-là ? Et ce caractère expérimental n'aura-t-il pas influé sur la forme même de ce riff ? Et jusqu'où allait la différence entre le son des premiers demos de *You Really Got Me*, qui se conformait à la demande de leur label, Pye, et le son de ces premières prestations en public qui révélèrent une « énergie crue », avant qu'ils finissent par entrer dans le studio du label en juin 1964 ? Si ces questions, auxquelles on ne pourra jamais répondre vraiment d'une façon nette, se posent assez naturellement, c'est au fond à cause de la forme même de ce riff, joué par la guitare électrique et enregistré en studio. Car si c'est le seul indice qui permette de deviner l'original, pareil indice laisse toujours aussi difficile à imaginer que pareil riff ait en vérité pu être créé sur un piano,

⁶⁴ *Ibid.* « Ray jouait aussi les accords de base à Dave, pensant au début que la chanson pourrait être arrangée en un morceau plus décontracté. Mais quand le frère le plus jeune l'eut entendu, il réalisa aussitôt combien cela sonnerait puissant à la guitare électrique. Des accords que Ray plaquait sur le piano désaccordé taché de bière allait émerger un air de guitare destructeur de genres qui briserait les frontières. »

⁶⁵ Ray Davies, *The Storyteller*, Guardian Records, 1998.

⁶⁶ "Ray Davies - VH1 Storytellers series premiere 1996", <https://youtu.be/cILBX86mKf0>.

comme le remarque fort justement James E. Perone :

This riff does not as easily translate to keyboard. So, just as rural blues seems to represent a harmonic practice based on the guitar as a performing medium, the extensive use of power chords moving in completely parallel motion on “You Really Got Me” also suggests a guitar-specific approach to composition. Incidentally, credit for this probably should go to guitarist Dave Davies; the song’s composer, his brother Ray, is said to have written the music at the piano. This is where “You Really Got Me” fundamentally differs from “Louie Louie” and other earlier riff pieces with which it sometimes is compared. The harmonic ostinato of “Louie Louie” is not necessarily guitar specific—it can be played on the piano just as easily as on guitar. Likewise, riff-based pieces from the boogie-woogie repertoire do not necessarily suggest a guitar-specific technique (those riffs can be played just as effectively on, say, piano)—“You Really Got Me” (as it was eventually arranged and recorded), with its sliding parallel motion, is a guitar-based piece⁶⁷.

Figure 8 : Le riff d'intro de You Really Got Me

Guitare

T
A
B

3 3 1 5 5 3 5 3 3 1 3 3 1

Indépendamment de ce à quoi pouvait ressembler le riff initial au piano, qui aurait été créé par Ray Davies, le produit final, à savoir le riff typiquement de guitare joué par Dave Davies dans l’enregistrement officiel, manifeste une différence certaine d’avec le riff de *Louie Louie*, à plus d’un égard. Pour commencer, il conviendrait de parler du caractère « concentré » du riff à la guitare des Kinks. Le riff de *Louie Louie*, quelle qu’en soit la version, est composé de deux parties brèves, harmoniquement parlant la partie de I-IV et celle de V-IV, séparées par un silence caractéristique, qui permet d’illustrer la continuité de son influence. Quant à *You Really Got Me*, la partie pratiquement jouée n’est que la première partie, à savoir l’alternance de deux power chords, *fa* (VII bémol) et *sol* (I)⁶⁸, le silence étant étendu jusqu’à la réapparition de cette

⁶⁷ James E. Perone, *Mods, Rockers, And The Music Of The British Invasion*, Westport/Londres, Praeger, 2009, p. 107. « Ce riff ne se laisse pas si aisément traduire au clavier. Ainsi, de même que le blues rural semble représenter une pratique harmonique basée sur la guitare comme médium d’exécution, l’usage extensif de power chords se mouvant d’un mouvement complètement parallèle sur *You Really Got Me* suggère de même, pour sa composition, une approche spécifiquement liée à la guitare. Incidemment, le crédit semble devoir en aller au guitariste Dave Davies ; le compositeur de la chanson, son frère Ray, est dit avoir écrit la musique au piano. C’est là que *You Really Got Me* diffère fondamentalement de *Louie Louie* et d’autres morceaux antérieurs à riff, avec lesquels on la compare parfois. L’ostinato harmonique de *Louie Louie* n’est pas forcément spécifiquement lié à la guitare – on peut le jouer au piano tout aussi facilement qu’à la guitare. De même, les morceaux basés sur un riff du répertoire boogie-woogie ne suggèrent pas nécessairement une technique spécifiquement liée à la guitare (ces riffs-là peuvent être joués avec tout autant d’efficacité, disons, au piano) —*You Really Got Me* (tel qu’il fut finalement arrangé et enregistré), avec son mouvement parallèle coulissant, est un morceau fondé sur la guitare. »

⁶⁸ Perone a raison de faire remarquer que la hauteur de la tonalité de la version enregistrée de *You Really Got Me* (y compris le riff de guitare) est légèrement plus élevée que la hauteur standard ($la^3 = 440$ Hz) du *sol*, entre le *sol* et le *la* bémol. Il en soupçonne comme raison, soit que les Kinks auraient désaccordé volontairement leurs

même partie. Il s'agit donc d'une « concentration » du riff (**figure 8**).

Par ailleurs, ce qui injecte une certaine dynamique dans cette partie de la guitare, c'est le mouvement d'ascension d'un ton, soit de deux cases, qui s'effectue à partir du power chord de *fa* (la fondamentale se situe sur la 1^{re} touche) en anacrouse vers celui de *sol* (sur la 3^e) sur le premier temps de la première mesure. Comme nous l'avons vu précédemment, le clavier des Kingsmen avait déjà réduit la note introductrice en anacrouse, jouée en tempo libre dans la version des Wailers, à la durée fixe d'une noire. Or la guitare des Kinks réduit encore cette note à une croche dans *You Really Got Me* ; les deux power chords, chacun d'une croche, échangent leurs places à leur retour : celui de *fa* sur le deuxième temps, celui de *sol* sur le deuxième contre-temps. Ainsi, la note en anacrouse, qui était un simple geste préparatoire, accessoire, dans le riff de *Louie Louie*, en passant à présent par la réduction des Kingsmen, prend part à la structure elle-même du riff.

Les quatre croches en power chord dans les deux premiers temps d'une mesure, dans *You Really Got Me*, marquent une forte ressemblance avec celles de la guitare rythmique dans la *Louie Louie* des Wailers, qui entre en jeu à partir du deuxième refrain (voir la **figure 6**). Si l'on peut parler de la singularité du riff de *You Really Got Me*, elle ne réside pas seulement dans le fait que, fort saturée, la guitare des Kinks relève ainsi du power chord au sens strict du terme, mais aussi dans le fait qu'il s'agit de l'alternance de deux power chords, autrement dit de l'intervention d'un élément d'une note plus bas. Qui plus est, comme la deuxième apparition du power chord de *fa* se situe sur la partie forte, cela donne l'impression que cet événement arrive un peu plus tôt que « prévu », autrement dit avec hâte, précipitation. Si cet enregistrement a réussi à renforcer la « sexual urgency⁶⁹ », selon les mots de Jovanovic, que les paroles suggèrent (« Girl, you really got me now, you got me so I can't sleep at night »), c'est donc aussi ce riff de guitare qui l'aura modifié en ce sens d'urgence. En revanche, cette urgence n'existait sans doute pas lors de la première session d'enregistrement, d'après ce que nous allons voir.

La session d'enregistrement de *You Really Got Me* eut lieu au studio de Pye (leur label) en juin 1964. Cependant, les membres du groupe, et en particulier Ray Davies, n'auraient pas aimé

instruments de la sorte, soit que le tempo d'enregistrement aurait été modifié pour la sortie du disque. Puisque l'accordage de l'ensemble du groupe aurait dû comporter celui du piano dans cet enregistrement, accordage qui est beaucoup plus long et délicat que celui d'une guitare ou d'une basse, c'est donc probablement le second cas, plutôt que le premier. Cependant, il est exagéré de considérer sa tonalité elle-même comme un *la* bémol. À titre d'exemple, on peut constater, dans une émission télévisée de 1965, que Dave Davies jouait le riff sur les positions des 1^{re} et 3^e touches, en accordage normal. Considérant que dans le jeu de la guitare la position du doigté sur le manche est souvent plus importante que la hauteur elle-même des notes, il serait raisonnable de définir la tonalité conformément à cette position, à moins que l'on ait effectivement l'intention d'effectuer un accordage anormal. https://youtu.be/Eq_KQYVPadQ.

⁶⁹ Jovanovic, *op. cit.*, p. 66.

le résultat produit par Talmy, se plaignant surtout qu’il y avait beaucoup trop d’écho, et que la guitare sonnait « enterrée » dans le mixage⁷⁰. Le producteur lui-même admet qu’il s’agissait d’une version plus lente et plus “bluesy” — et là il faut sans doute tenir compte du fait que la composition initiale de Ray Davies se voulait bel et bien “bluesy” —, mais il ajoute que malgré tout “but it was an extremely good recording.” En fin de compte, une deuxième session, qui aura bien lieu en juillet aux IBC Studios à Portland Place, en dépit du refus du label et de la réticence du producteur, sera essentiellement le processus d’une mise en valeur de la guitare électrique.

Que la mise en anacrouse de notes constitue un matériau important pour la composition et l’arrangement chez les Kinks, cela peut être vérifié aussi dans leur propre reprise de *Louie Louie*, qui fut enregistrée quelques mois plus tard, le 18 octobre 1964, en tonalité de *la* bémol, donc un demi-ton plus bas que la version des Kingsmen. Au début, Dave Davies reproduit la note en anacrouse de la version des Kingsmen, à savoir à durée d’une noire, semblant vouloir la suivre fidèlement. Mais quelque chose de plus remarquable arrive avec le refrain. Les Kinks commencent en effet le premier fragment du refrain (“*Louie Louie*”) une croche en avance, c’est-à-dire que le refrain de la version du groupe anglais met la première note en anacrouse ! (figure 9) La conséquence en est que cette figure de quatre notes s’apparente bien au riff de *You Really Got Me*, sur le plan rythmique, et même mélodique.

Figure 9 : Début du refrain de *Louie Louie* des Kinks



Outre le fait que le riff d’ouverture de *You Really Got Me* accompagnait le chant tout au long du couplet, un mouvement d’ascension d’un ton apparaissait dans le déroulement du couplet au « pre-refrain » : à mesure que la hauteur du riff de la guitare montait d’un ton, à savoir vers l’alternance des power chords de *sol* et de *la*, avec la fondamentale ou l’index sur les 3^e et 5^e cases, sur les mêmes cordes, et c’est toute la chanson qui opérait une *ascension*. Dans cette progression d’accords, Perone voit un aspect « moderne » :

Ray Davies did not invent modulation by ascending whole step [sic]. That tonal relationship is unusual enough in pop music, though, that it adds to the feeling of novelty of “You Really Got Me.” It should be noted that unusual and somewhat unpredictable modulations, which were written both by Davies and by Pete Townshend in some of the most overtly Mod songs of 1964–1965, were one of the signifiers of “Mod-ness.”⁷¹

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁷¹ Perone, *op. cit.*, p. 107. « Ray Davies n’a pas inventé la modulation en faisant monter d’un ton entier. Cette relation tonale est tout de même suffisamment inhabituelle dans la musique pop pour ajouter à l’impression de nouveauté de *You Really Got Me*. Il convient de noter que des modulations inhabituelles et quelque peu

Dans la deuxième moitié du pre-chorus l'ensemble des instruments et des voix monte encore d'une étape, cette fois de deux tons et demi, c'est-à-dire que l'accord de la chanson en arrive à la dominante (*ré* majeur). Ce modèle d'alternance de deux power chords à un ton d'écart se poursuit dans le chorus ("You really got me, you really got me"), toujours sur *do* et *ré*, sur les 8^e et 10^e cases et les mêmes cordes de la guitare. Après trois répétitions du titre de la chanson, lorsqu'on arrive à la septième mesure, les voix s'arrêtent d'un coup, et le guitariste et le bassiste frappent une longue note, *do*, avec pour fondement rythmique la batterie seulement. Quant à la guitare, la main du guitariste se place naturellement sur la position du power chord de *do*, puisqu'elle suit le modèle d'alternance, mais ce qu'il joue en pratique est l'accord de *do* majeur en ne faisant bouger que le majeur vers la troisième corde. Moyennant les mêmes conditions que les power chords c'est ainsi un son d'un autre couleur qui est produit pour signaler la fin d'une section et le départ de la section suivante.

5. La *Louie Louie* des Sonics (1966) et le déclin du rock garage

Bien qu'il y ait eu des groupes américains dont on ne peut ignorer l'importance au début des années 1960, dont les Wailers et les Kingsmen (nous avons envisagé les caractéristiques de ceux-ci à propos de la reprise de *Louie Louie*), mais aussi d'autres, on ne peut nier l'influence, en 1964, des groupes britanniques sur le déclenchement véritable du rock garage. Cependant c'est la période suivante, entre 1964 et 1966, qui va voir le sommet du rock garage américain. Pour le dire autrement, en citant Bill Osgerby :

By the mid-60s the tide of surf music was ebbing as Beatlemania and the British invasion swept through the tastes of young America. Yet the grassroots music traditions of surf lived on in the garage, fuzz and 'frat rock' bands of the mid-60s⁷².

Il existe une opinion selon laquelle l'une des raisons pour lesquelles la *Louie Louie* des Kingsmen n'a pas fait aussi bonne figure dans les hit-parades britanniques qu'aux États-Unis aurait été les Beatles. Selon Jerry Dennon, président du label Jermen Records et qui était chargé des disques des Kingsmen, "just as the Kingsmen appeared set to also conquer the United

imprévisibles, comme en écrivirent et Davies et Pete Townsend dans les chansons les plus ouvertement Mod de 1964-1965, étaient l'un des signifiants de la « *Mod-ness* » (« Modité »).

⁷² Bill Osgerby, « 'Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum': The teenage aesthetic and genealogies of American punk », in Roger Sabin (éd.), *Punk Rock : So What ? : the cultural legacy of punk*, Londres/New York, Routledge, 1999, p. 159. « Vers le milieu des années '60 la marée de la surf music était descendante, au moment où la Beatlemania et l'invasion britannique balayaient les goûts des jeunes Américains. Cependant les traditions de base de la surf continuèrent de vivre dans les groupes garage, fuzz et 'frat rock' du milieu des années '60. »

Kingdom... they were bumped aside by a band that few in the Northwest had even heard of⁷³». En effet, la tournée des Kingsmen au Royaume-Uni, prévue pour mars 1964, a bel et bien fini par être annulée en raison de l'explosion soudaine de la popularité des Beatles, des deux côtés de l'Atlantique⁷⁴.

Cependant d'autre part, d'après Blecha, l'avancée des Beatles dans cette région du Nord-Ouest a été plus lente que dans d'autres régions des États-Unis. Il en va de même pour la surf pop vocale des Beach Boys, qui alors qu'elle était déjà en plein essor en Californie à la même époque, restait encore ignorée dans le Nord-Ouest. Les auditeurs des radios locales et les clients des clubs étaient encore tellement habitués au style rhythm and blues des groupes locaux («a hard-hitting, R&B tinged Northwest sound⁷⁵»). Certes, il était évidemment clair que la barrière allait bientôt tomber, que ce n'était qu'une question de temps⁷⁶. Il ne faut pas oublier pourtant que la tendance musicale rhythm and blues du Nord-Ouest des États-Unis continuait de se frayer son propre chemin, en dépit ou grâce à l'influence du style britannique.

As 1964 edged toward '65, the Northwest Sound was about to take a surprise sharp turn toward a radically harsher direction. That was the time frame within which nearly all of the Northwest's top bands took on a rougher garage rock aesthetic that would eventually be credited with fueling the '70s punk rock movement⁷⁷.

C'est Etiquette Records, le label établi par certains des membres des Wailers, en particulier sous la conduite de Buck Ormsby, le bassiste, qui joua le rôle central de leader de ce changement. Grâce au succès commercial des deux disques des Wailers — *Louie Louie*, le single enregistré avec « Rockin' » Robin Roberts, et l'album live *The Fabulous Wailers At the Castle* (1962), le label avait alors pu produire une série de nouveaux disques d'autres groupes, outre les Wailers. Le plus remarquable est surtout sa découverte des Sonics, un groupe fondé dans la même ville que ces derniers, Tacoma, une banlieue de Seattle : sa musique sera globalement considérée par certains comme pas moins que «some of the rawest and most savage rock ever achieved by humankind⁷⁸».

⁷³ Blecha, *op. cit.*, p. 159. « juste au moment où les Kingsmen semblaient prêts à conquérir également le Royaume-Uni... ils furent écartés par un groupe dont peu dans le Nord-Ouest avaient seulement entendu parler. »

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.* « le son cogne-dur teinté de R&B du Nord-Ouest ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 159-160.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 169. « Au tournant 1964-65, le Son du Nord-Ouest était sur le point d'opérer un virage surprise serré dans une direction radicalement plus rude. C'est le cadre temporel durant lequel presque tous les groupes dominants du Nord-Ouest optèrent pour une esthétique garage-rock plus « rugueuse », dont on estimait finalement qu'elle a alimenté le nouveau punk rock des '70. »

⁷⁸ *Ibid.*, p. 170. « l'un des plus crus et des plus sauvages rocks jamais accomplis par l'espèce humaine ».

Le véritable décollage des Sonics eut lieu à la fin de 1963, quand trois membres d'un autre groupe, les Searchers — Bob Bennett (batterie), Rob Lind (Saxophone) et Gerry Roslie (voix et clavier) — rejoignirent l'un après l'autre ce groupe. Les Sonics avaient été fondés originellement par les frères Parypa, Andy à la basse et Larry à la guitare, en 1960 ou 1961, avec pour modeste objectif de tenter de jouer la *Louie Louie* de Roberts et les Wailers⁷⁹. La fascination que tous les membres originaux des Sonics, au témoignage d'Andy Parypa, avaient pour les Wailers, qui étaient de même origine qu'eux, semble plus profonde, extraordinaire et sans pareille, bien au-delà de celle du chanteur des Kingsmen :

The Wailers were the first rock and roll band that ever got me into a riotous mood. All of us were in total awe of the Wailers. I mean, they were the band from Tacoma—and the band that I and Larry had seen the most, and who had the most influence on us. All of us had a real reverence for the Wailers: This was pre-Beatles, and instrumental music was the thing⁸⁰.”

La question peut donc se poser de savoir de quelle manière a pu évoluer l'héritage des Wailers sans écarter Roberts, au travers de la musique des Sonics. Le nom du groupe lui-même, en fait, semblait prédire la direction vers laquelle il se dirigerait, car il tire son origine de « sonic booms », le bruit de détonation lors de leur franchissement du mur du son que génèrent les avions de chasse, avions qui effectivement volaient fréquemment autour de la base militaire de Tacoma⁸¹.

En un mot, on peut caractériser la musique des Sonics de cette époque comme une saturation du son de toutes les parties, même du saxophone. Cela a pour effet de donner une direction assez particulière aux matériaux musicaux hérités du rhythm and blues des Wailers : selon les mots de Blecha, “Though the individual Sonics had been weaned on fairly sophisticated R&B music, their own sound was one that simply rocked on a new scale of barbaric savagery⁸².” Dès que l'on eut fait signer leur contrat aux Sonics, en juillet 1964, Ormsby eut tôt fait de réserver un studio à Seattle, où fut enregistré leur premier single en tant que tel, *The Witch*, signé par Roslie, le chanteur, avec la reprise d'une chanson de Little Richard,

⁷⁹ Brault, *op. cit.*, p. 44 ; Blecha, *op. cit.*, p. 172.

⁸⁰ Blecha, *ibid.*, p. 170. « Les Wailers ont été le premier groupe de rock and roll à me mettre dans un état d'esprit délirant. Nous étions tous en admiration devant les Wailers. Je veux dire qu'ils étaient le groupe de Tacoma—et le groupe que Larry et moi nous avons vu le plus, et qui a eu le plus d'influence sur nous. On vénérât tous vraiment les Wailers : c'était pré-Beatles, et la musique instrumentale était le truc. »

⁸¹ *Ibid.*, p. 171-172.

⁸² *Ibid.*, p. 173. « Bien que les Sonics, individuellement, aient été nourris d'une musique R&B assez sophistiquée, leur propre son en était un qui rockait simplement sur une nouvelle échelle de sauvagerie barbare. » Greg Shaw, historien de rock garage et de power pop, dit : “maybe it was the presence since the late '50s of such regional instrumental giants as the Raiders, Wailers, Ventures and others that had taught area kids respect for a raunchy sax and powerous rhythm.”, cite *in ibid.* « peut-être était-ce la présence, depuis la fin des années 50, de géants instrumentaux régionaux tels que les Raiders, les Wailers, les Ventures, et d'autres, qui avaient enseigné aux enfants de la région un respect pour un saxo torride et un rythme puissant. »

Keep A Knockin', pour la face B, en dépit d'une interminable lutte de territoire entre eux et l'ingénieur du son du studio au sujet du volume sonore, qui ne cessait d'atteindre le pic du VU-mètre. Roslie, selon les mots de Stan Cuesta, « c'est effectivement un véritable hurleur (*screamer*), au chant sauvage, généralement saturé, ponctué de cris déments. Le son du groupe est à la hauteur, brut et réellement torride⁸³. » En effet, Keany Barton, le producteur de leur deuxième session à l'Audio Recording pour *Psycho* (1965), face B d'une autre version du single *The Witch*, confirmera plus tard : « Si l'aiguille ne dépassait pas la limite, quelque chose n'allait pas⁸⁴. »

Figure 10 : Les quatre premières mesures du couplet de *The Witch* des *Sonics* (voix et guitare)

The musical score for 'The Witch' by The Sonics is presented in three staves. The top staff is for the voice, the middle for the guitar, and the bottom for the guitar tablature. The tempo is marked as 164. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are 'Say you know that little girl' and 'Who's new in town'. The guitar part features a rhythmic pattern of chords and single notes.

Hormis ce son fortement et uniformément saturé, les morceaux du premier single des *Sonics* manifestent des traits qui restent caractéristiques du rhythm and blues à plus d'un égard : concernant *The Witch*, on peut relever, entre autres, une forme horizontale strictement fondée sur la grille harmonique du blues à douze mesures (I – I – IV- I – V – I) et une forme appel-réponse établie en particulier entre la guitare et le chant (**figure 10**).

Figure 11 : Les quatre premières mesures du couplet de *Psycho* des *Sonics* (voix, saxo et guitare)

The musical score for 'Psycho' by The Sonics is presented in three staves. The top staff is for the voice, the middle for the saxophone (Alto), and the bottom for the guitar. The tempo is marked as 142. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The lyrics are 'Ba - by', 'I'm gon-na be', and 'Cra - zy'. The saxophone part features a chromatic line, and the guitar part features a rhythmic pattern of chords.

Cet appel-réponse entre guitare et voix se forme aussi dans *Psycho* (**figure 11**), où le déroulement chromatique du saxophone alto se joint à la guitare rythmique, dont le jeu est

⁸³ Stan Cuesta, *Raw Power : Une histoire du punk américain*, Paris, Le Castor Astral, 2015, p. 20-21.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

relativement simple, pour établir une courbe mélodique qui se croise avec les fragments de la voix principale. Ce geste chromatique apparaît aussi dans le riff de guitare de *The Witch*, qui s'applique d'ailleurs à tous les trois accords de la forme blues.

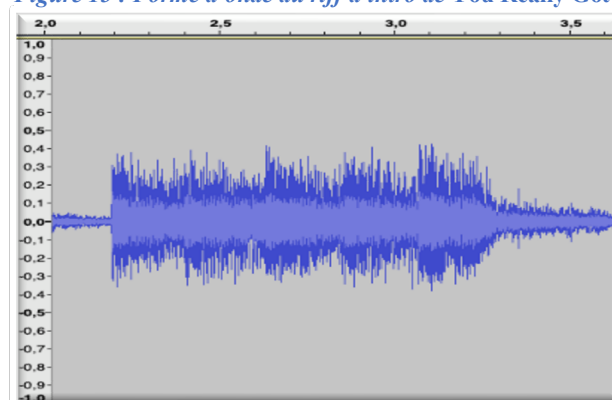
La forme variable d'appel-réponse, qui caractérisait d'ailleurs toutes les versions de *Louie Louie*, relève de facteurs cruciaux. Ils opposent dans ces chansons l'héritage de la forme rythme and blues à la forme de *You Really Got Me*. Dans la chanson des Kinks, le riff de guitare et la voix principale se « superposent » plutôt qu'ils se succèdent (**figure 12**) :

Figure 12 : Les quatre premières mesures du couplet de *You Really Got Me* des Kinks (voix et guitare)

The figure shows a musical score for the first four measures of the chorus of 'You Really Got Me' by The Kinks. It includes a vocal line and a guitar accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 144. The lyrics are: 'Girl You real-ly got me now - you got me so I don't know what I'm do - in' - now'. The guitar part consists of a rhythmic pattern of power chords.

Il n'en reste pas moins qu'il y a lieu de considérer ensemble ces riffs de *You Really Got Me* et de *The Witch* : ils sont très révélateurs d'une tendance nouvelle, à savoir la concentration d'éléments puissants sur une portion de la durée du riff. Bien évidemment, les deux riffs obtiennent cette concentration de façon différente. Le riff de Dave Davies façonne deux moments de concentration en martelant un power chord (de *sol*) sur le premier temps fort puis sur le deuxième contretemps (**figure 12**). Chacune de ces attaques est soulignée par un geste « préparatoire », à savoir un autre power chord (de *fa*), qui est placé une croche avant celui-ci, puis la guitariste remonte d'un ton par glissando. Sous l'effet de compression due à la forte distorsion sonore (**figure 13**), les quatre attaques sont plus ou moins égalisées. Ainsi cette accentuation ne peut plus être catégorisée comme un accent d'intensité, mais, plutôt comme, à la fois et de trois points de vue, un accent de *longueur* (le premier power chord de *sol* est deux

Figure 13 : Forme d'onde du riff d'intro de *You Really Got Me*



fois plus long que les deux power chords de *fa* voisins), un accent de *phrasé* (qui se distingue par les gestes immédiatement antérieur et postérieur à lui) et un accent *mélodique*⁸⁵. En outre, d'un point de vue plus global, cette alternance des deux power chords est mise en relief par un silence de presque la même longueur, d'où résulte une autre alternance, entre deux éléments qui présentent des contrastes beaucoup plus marquants, voire extrêmes.

Le riff des Sonics dans *The Witch* est tout d'abord plus long que celui des Kinks si l'on tient compte du fait que le tempo de ce morceau est considérablement plus élevé (164-170 BPM) que celui de *You Really Got Me* (144 BPM). La longueur d'une séquence, qui peut être divisée en deux parties, celle de la guitare et du silence, est de deux mesures, tandis qu'on n'avait qu'une mesure dans le morceau du groupe anglais. La partie pratiquement jouée par la guitare est composée de cinq coups de power chords qui sont martelés avec une régularité absolue sur chacun des temps d'une mesure puis sur le premier temps de la mesure suivante. Chacun des cinq power chords est joué en ménageant une séparation entre eux, comme dans un staccato. Il faut noter aussi une mesure d'intro par la batterie jouant en solo, courte mais étonnamment puissante, avant l'apparition du riff. Sept coups de caisse claire, arrangés très régulièrement en triolet et qui occupent les deux premiers temps et le début du troisième temps, préparent le riff principal de la guitare, avec une similarité avec celui-ci en matière de caractère sonore, à savoir de verticalité, mais aussi de déroulement horizontal. La régularité, ou l'uniformité, y est de nature *verticale*, tout d'abord en ce sens que l'intensité des notes y est identique, ce qui est dû aussi bien au mode de jeu de la main (droite) du guitariste qu'à la compression de la distorsion, et en ce sens aussi que même la différence de leur hauteur est rendue moins manifeste à cause du bruit de fond engendré également par cette distorsion ; horizontalement, l'intervalle temporel de ces notes est identique.

Cette prédominance d'une guitare électrique très saturée, qui doit une bonne partie de sa puissance à la forme même d'un riff qui se caractérise par son martèlement régulier, horizontalement et verticalement, peut être retrouvée dans une autre reprise de *Louie Louie* enregistrée par les Sonics en 1966. À tous les instruments comme à la voix est appliquée la distorsion, une distorsion qui caractérise bien toute la musique du groupe, si bien que c'est de là qu'ils vont tirer aussi l'originalité de leur reprise de la *Louie Louie* des Wailers. Il convient de noter spécialement un changement dans la batterie : tout au long du morceau est martelée la grosse caisse, sur tous les temps sans exception, et avec la même intensité, ce qui correspond

⁸⁵ Cf. Sur la définition de l'accent et de l'accentuation, Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd., Paris, Outre Mesure, 2006, p. 25.

bien, et le batteur en aura effectivement eu l'intention, à la direction générale de cette reprise, qui est toute dirigée par le riff de la guitare. Mais en fin de compte, le fait que le solo de guitare soit joué de manière plus relâchée que dans la version des Wailers ou des Kingsmen, et qu'il soit basé sur un enchaînement de notes relativement longues et sur des liaisons entre les mesures, ne contrarie pas tant la tendance de cette reprise qu'elle participe d'une mise en *équilibre*⁸⁶ de ses constituants polarisés, ou concentrés, sur le martèlement régulier, et donc, au contraire, on a là comme une preuve ultime de la tendance générale décidée par cette *Louie Louie* des Sonics.

En fait, un autre facteur important définit la *Louie Louie* des Sonics. Sur le plan rythmique, la forme du riff principal, mais aussi celle du riff du couplet, prouve la fidélité du groupe envers les Wailers, y compris dans l'anacrouse du début du morceau. Par contre, les Sonics ne se contentent pas de mettre les power chords au premier plan mais ils changent les degrés des accords eux-mêmes : les degrés IV et V(m) deviennent III et IV, respectivement, dans leur riff. Blecha fait cette estimation de ce changement d'accords par les Sonics :

Whereas other teen combos had cut renditions of the tune that ranged from soulful (Wailers) to funky (Little Bill) to sloppy (Kingsmen) to electrifying (Raiders), it was the Sonics who had the punky temerity to actually alter the standard chord progression from a friendly I-IV-Vm to the sinister-sounding I-III-IV—to lay down a version that can only be described as fierce and threatening⁸⁷.

De plus, la réduction des intervalles entre les accords permet de jouer ces trois power chords sur les mêmes cordes de la guitare, comme le riff de *You Really Got Me*. Comme on n'a alors pas besoin de changer de corde, le son du riff peut devenir encore plus uniforme⁸⁸. À ce propos, la *Louie Louie* de Black Flag, enregistrée en 1981, qui ressemble à la version des Sonics en matière de sonorité, ne reprend pas le changement d'accords mais suit l'enchaînement d'accords de l'original. La *Louie Louie* des Sonics et de leur label Etiquette, qui sortit en 1966, présente le paroxysme de l'aspect « crude » du rock garage, et cela symbolise aussi,

⁸⁶ Est-ce qu'on peut trouver ce genre d'équilibre dans le punk hardcore des années 1980, notamment dans le premier EP (1982) des D.R.I. ? Voir Chapitre XII.

⁸⁷ Blecha, *op. cit.*, p. 183-184. « Tandis que d'autres combos d'adolescents avaient gravé des interprétations de cette chanson qui allaient de l'émouvant (Wailers) au funky (Little Bill), au débrayé (Kingsmen) à l'électrifiant (Raiders), ce furent les Sonics qui eurent la témérité punky de réellement altérer la progression des accords, d'un amical I-IV-Vm à un sinistre I-III-IV pour poser une version qui ne peut être décrite que comme virulente et menaçante. »

⁸⁸ Par ailleurs, dans leur concert en 2012, on peut voir Larry Parypa, guitariste du groupe, jouer ce riff sur les 5^e et 6^e cordes seulement en appuyant d'ailleurs sur elles d'un doigt en barré, grâce à l'accordage inhabituel, mais très courant, dit "Drop D", où la 6^e corde (*mi* grave) est baissée d'un ton. <https://youtu.be/xOqni9eArSM>.

paradoxalement, la baisse d'énergie qui avait poussé ce mouvement. Christophe Brault décrit le moment qui est à la fois l'apogée et le déclin du rock garage, en 1966, comme suit :

L'année 1966 est le pinacle du son garage. Beaucoup sortent leur meilleur album et, dans de nombreux cas, le seul disque de leur carrière. « Carrière » est sans doute un mot trop fort pour la plupart de ces formations qui n'atteignent presque jamais le stade du 33-tours. L'immense majorité s'arrête à la case 45-tours, faute d'idées, de chance et surtout de moyens. Les combos américains *sixties* réussissant à sortir trois albums sont ultra-minoritaires et ceux qui parviennent à cet exploit le font bien souvent avec des *line-ups* remaniés dans une production très éloignée de celle qui les a révélés⁸⁹.

Comme « Rockin' » Robin Roberts, qui peu de temps après la sortie de sa *Louie Louie* a choisi sans aucun regret de s'engager dans des études universitaires au détriment de sa « carrière » musicale⁹⁰, les musiciens du rock garage des années 60 maintenaient à l'égard de la musique comme carrière sérieuse de l'« indifférence ». C'est une attitude que l'on retrouvera également souvent chez les musiciens punk des années 70 et punk hardcore des années 80. Effectivement, de ces nombreux garage bands des années 1960 qui émergeaient des deux côtés de l'Atlantique, aucun n'ont connu, à l'exception de *Louie Louie* des Kingsmen, chez les Britanniques, et de *Wild Thing* des Troggs, chez les Américains, de réussite dans un autre pays : David Laing écrit, “hardly any of the groups had more than local success, and those that continued into the late 1960s undertook a mutation in style which led them towards the excesses of ‘psychedelic’ music⁹¹.”

Si les garage bands des années 60 ont bien failli disparaître en quelques années, soit repoussés, soit absorbés par l'engouement pour le rock progressif et les musiques psychédéliquies de la fin des années 60, soit enfin tout simplement par abandon de toute carrière, cette culture d'adolescents si particulière qui en était le point de départ — plus précisément une culture de consommation centrée sur les adolescents, établie pendant la période de prospérité économique des États-Unis —, s'est poursuivie sous forme de nostalgie et de rêve, quelle qu'ait été la réalité sociale ultérieure. Comme nous aborderons en détail le point de connexion entre cette « fantasy » et le punk rock, en prenant la musique des Ramones comme exemple, nous finirons ce chapitre en citant une remarque d'Osgerby :

⁸⁹ Brault, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁰ Après avoir servi dans l'armée, Roberts, maintenant jeune professeur d'université, a eu tout de même quelques rares occasions de se produire et d'enregistrer, avant de se tuer en 1967 dans un accident de voiture, à l'âge de 27 ans.

⁹¹ David Laing, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, Oakland, PM Press, 2015 [1985], p. 22. « c'est à peine si l'un quelconque de ces groupes a eu plus qu'un succès local, et ceux qui continuèrent jusqu'à la fin des années 1960 entreprirent une mutation dans leur style qui les mena aux excès de la musique “psychédélique”. »

By 1966/67 the exuberant fervour of the garage scene was still maintained in the ‘garage psych’ rawness of bands such as the Seeds—but overall the slide into progressive rock saw the rise of a more self-conscious, indulgent (even pretentious) style of performance. However, at the same time as psychedelia and countercultural protest took hold of college campuses, the teen-fantasy of innocent good-times remained alive and well as ‘bubble-gum’ pop funsters took up where the likes of the Trashmen had left off⁹².

⁹² Osgerby, *op. cit.*, p. 159. « Vers 1966/67 l’exubérante ferveur de la scène garage était encore maintenue par la crudité du « garage psych » de groupes tels que les Seeds — mais dans l’ensemble le glissement vers le rock progressif vit la montée d’un style de performance narcissique, complaisant (et même prétentieux). Cependant, au même moment où cette protestation de psychédéisme et de contre-culture s’emparait des campus universitaires, la fantaisie teenager de bons vivants restait vivante et en bonne santé tandis que les *funsters pop* reprenaient là où les Trashmen et leurs semblables avaient laissé. »

CHAPITRE VII

LA « GRADATION » COMME FORME D'INTRODUCTION ET LA TENDANCE *METAL*

Nervous Breakdown est le seul des quatre morceaux du disque EP du même nom de Black Flag et l'un des deux morceaux (avec *White Minority*) sur les huit morceaux enregistrés lors de la même session, à avoir une introduction relativement longue, de huit et douze mesures, respectivement. Cette introduction peut être divisée horizontalement, autrement dit elle revêt une progression « par étapes ». Tout au plus deux ou trois étapes seulement, certes, mais si l'on considère que dans la plupart des cas les premiers morceaux que composèrent Black Flag ont une introduction plus courte, et indivisible, ou bien aucune, il convient d'envisager plus en détail la structure de cette section, si exceptionnelle. D'ailleurs, l'étude de cette forme de *gradation*, en tant que matériau musical, nous permettra d'apprécier la continuité historique entre différents morceaux de différentes périodes, et nous pourrons en outre découvrir ainsi comment ce concept formel de base, la forme en gradation, s'est modifié selon le contexte.

Dans l'introduction de *Nervous Breakdown*, il y a une *première subdivision*, qui est de quatre mesures, et seul y apparaît, mais à deux reprises, un riff de guitare, riff qui dure deux mesures (4/4, environ 176 BPM), cela à deux reprises. Ensuite vient une *deuxième subdivision* de quatre autres mesures, où ne change pas la partie de guitare elle-même mais où elle est rejointe par le reste des instruments, la basse et la batterie : la basse électrique, dont le son semble être fortement amplifié au point d'être distordu, joue alors des croches rapides, donc avec la même densité que la guitare, tandis que la batterie ne fournit pas encore ici de fondement rythmique (*backbeat*) mais seulement des roulements de caisse claire et des frappes régulières de grosse caisse sur tous les temps, comme en un geste de préparation. Ce riff de la guitare va être joué de la même façon dans tous les couplets qui suivront : il s'agit donc ici d'une présentation du riff du couplet.

L'introduction de *White Minority*, quant à elle, autre exemple de la forme *gradation*, est susceptible d'une division en trois subdivisions, chacune durant quatre mesures. De même que dans *Nervous Breakdown*, la guitare, seule, joue un riff de deux mesures deux fois sur sa deuxième mesure (la deuxième moitié du riff), riff qui est caractérisé par une sorte de rythme *clave son* (ou 3 : 3 : 2). Vient ensuite le même riff, encore deux fois, avec l'intervention de la

basse et de la batterie, intervention pourtant très limitée pour les deux, qui sonne surtout comme une accentuation du début du riff de la guitare. Si on compare cela à *Nervous Breakdown*, on peut dire que cela signifie qu'il va y avoir une *troisième subdivision* avant l'apparition du corps principal de la chanson. Un nouveau riff de la guitare, qui commence par une modulation descendante par rapport au premier riff (du *fa dièse* au *si*) et qui comporte moins de mouvements que celui-ci, dirige cette troisième subdivision, en même temps que la basse et la batterie jouent selon le modèle standard, c'est-à-dire des croches rapides et régulières sur un fondement rythmique basé sur un *backbeat*, respectivement. À la différence de *Nervous Breakdown*, le couplet de *White Minority* ne se déroule pas sur l'un des deux riffs, mais sur un autre riff de la guitare de deux mesures, avec accompagnement de la basse et la batterie qui changent alors leur jeu pour se conformer à ce troisième riff. Celui-ci revêt l'aspect d'une fusion des deux riffs précédents : sa première moitié suit la hauteur du deuxième riff (en *si*), sa deuxième comportant le rythme *clave* comme le premier riff. Le fait que la basse et la batterie se mettent à jouer à un rythme qui se conforme au changement rythmique de la guitare, témoigne du rôle que prend la guitare dans cette composition, le rôle de diriger son déroulement, au niveau aussi bien vertical qu'horizontal.

A. Sur la gradation dans l'introduction d'une chanson rock : analyse comparative entre Black Sabbath et Black Flag

Nombreuses sont les chansons rock, en particulier celles qui sont relativement courtes et basées sur le jeu de la guitare, qui ont une introduction qui se déroule en fonction d'une gradation systématique, souvent effectuée grâce à un certain ordre dans l'apparition des instruments : en règle générale, le riff de la guitare solo se manifeste d'abord, le plus habituellement sur quatre mesures, mais parfois sur deux mesures ; vient ensuite ce même riff de la guitare, dans la plupart des cas sur la même durée, mais qui est cette fois accompagné par la basse et la batterie. Enfin, cette introduction est suivie directement par l'apparition de la voix principale, c'est-à-dire du couplet et de ses paroles, sur l'instrumentation qui a été établie dans la deuxième partie de l'introduction. Il semble que ce type d'introduction graduelle relève d'un modèle trop courant (voire standard), pour nécessiter une analyse plus approfondie et plus détaillée. Et pourtant, entreprendre une telle analyse est possible et se révèle instructif. C'est l'analyse des différentes manières d'organiser cet espace de temps d'une dizaine de secondes

par l'utilisation des différents types de son que les différents instruments peuvent produire, en particulier quand ils sont amplifiés.

Parmi d'innombrables cas, nous nous proposons de commencer par certains morceaux de Black Sabbath, où nous observons plus précisément certaines manières que les membres du groupe de rock anglais adoptèrent et développèrent pour finalement créer et déployer un type d'introduction qui devint le modèle de la chanson rock, et plus particulièrement de ce type de rock centré sur la recherche de la production du maximum de puissance sonore et d'agressivité. Fondé en 1968 à Birmingham, Black Sabbath sortit son premier album en 1970. Sans négliger la prise en compte de la vénération qu'ont pour ce groupe aussi bien musiciens que critiques, presque à l'unanimité pour ses « exploits » et son influence, influence non seulement sur la naissance du heavy metal mais aussi sur celle de plusieurs styles dérivés de celui-ci, encore plus agressifs et plus sombres, portant, notamment, les noms de *death metal*, *black metal*, *doom metal* et *stoner rock*, — sans négliger tout cela, on doit aussi pour notre propos reconnaître que la musique de Black Sabbath est aussi l'une des rares références qui sont très souvent citées quand on recherche quelles sont les influences musicales qui s'exercèrent sur l'émergence du punk hardcore et du *grunge*.

1. Black Sabbath pour Black Flag

Ainsi, dans son texte de type biographique sur Black Flag (et d'autres), Michael Azerrad désigne Black Sabbath comme l'un des trois groupes, avec les Stooges et les MC5 (ces deux derniers passant pour être des précurseurs du punk rock avec leurs sons si typiquement agressifs), qui ont pu fournir la source d'inspiration essentielle pour que démarre le groupe californien : “There was precious little punk rock to emulate at the time, so the band picked up the aggressive sounds they heard in Black Sabbath, the Stooges, and the MC5, only faster¹.” Simon Reynolds, dans son histoire du *post-punk* très appréciée, a consacré plusieurs pages pour souligner les « valeurs » reconnues par Black Flag dans ce qui avait précédé le punk, représentées surtout par la musique de Black Sabbath : “They kept those pre-punk values and combined them with punk's negativity, which they rooted in the heavy, despair-laden vision of

¹ Michael Azerrad, *One Band Could Be Your Life: Scenes From The American Indie Underground 1981-1991*, New York/Boston/Londres, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001, p. 17. « Il y avait à ce moment-là du rare et précieux punk rock à essayer d'imiter, alors le groupe reprit les sons agressifs qu'ils entendaient chez Black Sabbath, les Stooges et les MC5, mais seulement plus vite. »

Black Sabbath songs like 'War Pigs' as much as The Stooges' 'No Fun²'."

Par ailleurs, Azerrad va jusqu'à déclarer entre autres choses que le fait que Black Sabbath ait été « un de leurs héros », même si on peut juger que ce commentaire est un peu exagéré, avait contribué à décider du nouveau nom du groupe, Black Flag, à la lumière de la similarité entre leurs noms : "[...] it sounded a bit like their heroes Black Sabbath as well³." D'ailleurs, son explication et ses illustrations de l'évolution musicale de Black Flag, notamment celle de leurs deux premiers albums, *Damaged* et *My War*, sortis en 1981 et en 1984, respectivement, est faite essentiellement en référence au caractère de la musique de Black Sabbath. Ce serait donc selon lui à la fois le ralentissement du tempo et l'alourdissement du son, caractéristiques qu'on attribue à la musique de Black Sabbath, donc en d'autres termes, une libération de l'obsession que le punk hardcore avait à l'égard d'une vitesse extrême obligatoire pour la chanson, qui pourrait expliquer le changement de direction qui devait prendre la musique de Black Flag, étape par étape :

[Sur l'album *Damaged*] all against a savage, brutal backdrop that welded apoplectic punk rock to the anomie of dark Seventies metal like Black Sabbath. [...] Black Flag's post-*Damaged* music was devoted to charting a course out of that stylistic cul-de-sac. This meant going back to bands like the Stooges, the MC5, and especially Black Sabbath for ways to convey aggression and power without resorting to the cheap trick of velocity (although the band stuck with the even cheaper trick of volume). So Ginn slowed down the new Black Flag music, reasoning that although a speeding bullet can pierce a wall, a slow-rolling tank does more damage. [...] *My War* inverts the punk-to-Black Sabbath ratio of *Damaged* — this time Sabbath's leaden gloom and doom predominates, albeit pumped up with a powerful shot of punk vitriol and testosterone⁴.

Cela ne veut pas dire cependant que la première période de Black Flag, représentée par *Nervous Breakdown*, n'entretenait encore à ce moment aucun lien avec la musique de Black Sabbath, comme précurseur du *metal*. Car la particularité de la musique de Black Flag, quelle qu'en soit la période, ne peut pas être expliquée si l'on ne tient compte pas de certains aspects

² Simon Reynolds, *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, paperback, Londres, Farber and Farber, 2006 [2005], p. 459. « Ils ont gardé ces valeurs pré-punk et les ont combinées avec la négativité du punk, qu'ils ont enracinée dans la vision lourde et désespérée des chansons de Black Sabbath comme *War Pigs* tout autant que la *No Fun* des Stooges. », Simon Reynolds, *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, trad. Aude De Hesdin et Etienne Menu, Paris, Allia, 2007, p. 557. Traduction modifiée par nous.

³ Azerrad, *op. cit.*, p. 19. « [...] cela sonnait aussi un peu comme leurs héros Black Sabbath. »

⁴ *Ibid.*, p. 33, 40 et 43. « Le tout sur une toile de fond sauvage et brutale qui a soudé le punk rock apoplectique à l'anomie du sombre metal des '70 comme Black Sabbath. [...] La musique de Black Flag post *Damaged* se consacra à tracer une voie hors de ce cul-de-sac stylistique. Cela voulait dire revenir à des groupes comme les Stooges, les MC5 et plus particulièrement Black Sabbath pour trouver des moyens de transmettre l'agressivité et la puissance sans recourir à l'astuce bon marché de la vélocité (bien que le groupe restât attaché à l'astuce encore meilleur marché du volume). Donc Ginn ralentit la nouvelle musique de Black Flag, faisant ce calcul que bien qu'une balle rapide perce un mur, un tank roulant lentement cause davantage de dégâts. [...] *My War* inverse le ratio punk/Black Sabbath de *Damaged* — cette fois la tristesse-et-ruine de plomb de Black Sabbath prédomine, quoique gonflé par une puissante injection de vitriol et de testostérone. »

du metal. De cela témoigneront plusieurs éléments et matériaux musicaux que nous découvrirons par la seule analyse des introductions, exemplaires, de quelques morceaux. On parlera, entre autres, du son de la guitare en lui-même ou des traits caractéristiques des partiels du son, du rôle prédominant de la guitare, avec la fonction inédite de la basse qui en résulte, ainsi que de l'organisation spécifique des notes dans le riff de guitare.

Certes, il y a désormais un déroulement lent mais lourd, comme le mouvement d'un blindé selon les mots de Azerrad cités ci-dessus, et il y a une structure horizontale assez complexe et longue, telle d'ailleurs qu'on peut la retrouver souvent dans un grand nombre de groupes à la fin des années 1960, caractéristiques qui permettent d'y reconnaître certains aspects importants de la musique de Black Sabbath ; mais il ne faut pas oublier que l'une des chansons les plus influentes de Black Sabbath était assez loin de ces caractéristiques, tout en disposant déjà de la couleur typique des chansons qui suivent. En effet, *Paranoid*, enregistré et sorti en 1970 dans le cadre du deuxième album éponyme de Black Sabbath⁵, est une chanson qui se caractérise par sa durée courte et par sa vitesse, et dont d'ailleurs l'introduction se développe de façon graduelle et sous la houlette de la guitare, comme celle de *Nervous Breakdown* de Black Flag.

2. *Paranoid* (1970) et sa brièveté

La simplicité exceptionnelle de *Paranoid*, l'une des chansons les plus connues du groupe et qui a fait beaucoup pour la naissance du genre musical "heavy metal", est en fait due à une nécessité pratique, celle à laquelle dut faire face le producteur Rodger Bain à l'issue de l'enregistrement de toutes les chansons, à savoir la nécessité de remplir la capacité du disque, un LP, en le complétant à l'aide d'un petit morceau, tandis que les morceaux précédents occupaient chacun au moins cinq minutes :

After we recorded all the tracks, Rodger said: 'We don't have enough. Can you come up with another song? Just a short track?' / 'Oh? Yeah, I suppose.' [...] All our tracks were five minutes-plus. We had never done a three-minute track, so 'Paranoid' was like a throwaway: 'This will fill the gap⁶.'

⁵ Aux États-Unis, l'album *Paranoid* sortit en janvier 1971.

⁶ Tony Iommi et TJ Lammers, *Iron Mann: My journey through heaven and hell with Black Sabbath*, paperback, Londres, Simon & Schuster, 2012, p. 73-74. « Quand on a eu enregistré toutes les pistes, Rodger a déclaré : « Nous n'en avons pas assez. Pouvez-vous ramener une autre chanson ? Juste un titre court ? » / 'Oh ? Ouais, je suppose.' [...] Tous nos morceaux duraient plus de cinq minutes. Nous n'avions jamais fait de morceau de trois minutes, donc *Paranoid* était comme quelque chose de jetable : 'Cela comblera le vide.' »

Paradoxalement, c'est ce petit morceau sans valeur particulière qui va offrir au groupe son premier succès commercial, allant jusqu'à les obliger à changer le titre de l'album pour celui de ce morceau, sans parler du fait qu'il deviendra même ensuite la chanson emblématique de toute l'histoire du heavy metal, pas seulement de Black Sabbath.

Il arriva ensuite un épisode typique, et mythique, de la production rock, celui où l'un des instrumentistes principaux, le plus souvent le ou la guitariste ou le ou la claviériste, se retire une vingtaine de minutes tout seul dans le studio ou dans la salle de répétition, jusqu'à ce que le reste du groupe, sorti pour une petite distraction, revienne pour « jammer » sur ce que ce dernier ou cette dernière aura créé entre-temps⁷. Que Toni Iommi, le guitariste du groupe, compare cette chanson à un produit « jetable » ne semble pas exagéré si l'on tient compte de la forte protestation des musiciens britanniques de l'époque, dite celle du rock psychédélique ou progressif, contre la « fabrication » de chansons qui devaient s'adapter aisément à une émission radiophonique⁸. C'est en tout cas par le biais de cette nécessité pratique si contingente que Black Sabbath en vint à retrouver un caractère essentiel des chansons rock, qui étaient construites sur une forme concise, avec peu d'ornementation.

Sans doute est-ce ce motif pratique et fortuit, et la brièveté obligée du processus de création, qui conduisent à cette structure horizontale que possède l'introduction de *Paranoid*, basée sur l'apparition des différentes parties instrumentales dans un ordre plus que conventionnel : quatre mesures de riff de guitare solo, puis encore quatre mesures du même mais accompagnées cette fois par la basse et la batterie, sans aucun dispositif additionnel. Il y a du reste encore deux autres éléments qui permettent d'apprécier le degré de ressemblance de *Paranoid* avec *Nervous Breakdown* : la durée de l'introduction et la vitesse de la chanson. Alors que les deux introductions occupent le même nombre de mesures, le tempo de *Paranoid* est de 165 BPM, à savoir qu'il est de loin le plus élevé des morceaux du deuxième album de Black Sabbath, et qu'il est un peu plus lent que celui de *Nervous Breakdown*, 176 BPM, qui est l'un des moins rapides des morceaux enregistrés en janvier 1978 par le futur Black Flag.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

3. La rythmique 3 : 3 : 2

Outre leur durée relativement courte et leur vitesse, les deux riffs, dont l'unité est de deux mesures, ont encore un autre point commun, en matière de phrasé rythmique. Tandis que la durée et le tempo peuvent être plus ou moins variables selon les situations de jeu, notamment sur scène ou en studio, le caractère rythmique, à savoir l'ordre d'apparition des notes et les accents mis dessus, ne subit pas, ou peu, de changements, dans quelque situation que ce soit. Il s'agit surtout de la répartition des trois accents, à la fois d'intensité et de longueur, dans la proportion de 3 : 3 : 2, celle d'un rythme clave *son*. C'est là aussi qu'on peut parler, en matière de riff de guitare, d'un matériau musical, et rythmique, qu'on peut faire remonter notamment à l'apogée de Chuck Berry, comme nous l'avons dit précédemment. En effet, le jeu de guitare de la première mesure de *Paranoid*, si ce n'est qu'il est joué sur les deux cordes les plus basses plutôt que sur les plus hautes, et que les trois accents y sont faits par le « hammer-on⁹ » d'un ton, non par le glissando d'un demi-ton, peut être considéré comme un double stop, qui est alors étonnamment similaire à ce qu'on trouve chez Berry dans la première mesure de *Johnny B. Goode* (voir **Chapitre V**).

Le riff de Iommi est pour l'essentiel centré sur le power chord de *mi* (**figure 1**, plus loin). C'est afin d'obtenir une sonorité particulière qu'il est joué sur une touche très haute, la fondamentale sur la 12^e case, des deux cordes les plus basses. En outre, la quinte du power chord est précédée par la quarte, comme appoggiature, au moyen du *hammer-on*, ce qui lui confère une accentuation mélodique supplémentaire. L'impression particulière que donne le rythme clave de la première mesure est même renforcée par le contraste rythmique avec la partie suivante de la guitare, dans la deuxième mesure, composée de deux groupes identiques de quatre croches ascendantes.

Pour ce qui est maintenant du riff de Ginn, qui démarre sur le power chord de *si*, la fondamentale sur la 7^e touche de la corde la plus basse, son deuxième accent est obtenu par un changement d'accord, à savoir vers le quatrième degré, le power chord de *mi*, qu'on joue sur les mêmes touches que le premier power chord. Quant au troisième accent, à savoir celui sur le quatrième temps, il n'est réalisé ni par la prise de position de la note ni par l'intensité de l'attaque du guitariste. Si l'on comptait la position de la note, la proportion des accents devrait être de 3 : 2 : 3, parce que c'est sur une croche avant le quatrième temps que s'effectue le retour

⁹ Voir la définition de Siron : « Mode de jeu de la main gauche qui consiste à lier une note à une note plus aiguë uniquement en la percutant sur la touche avec un doigt (sans intervention de la main droite) », Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3^e éd., Paris, Outre Mesure, 2006, p. 205.

au power chord de *si*. Cependant, la descente harmonique ne produit pas autant d'accent rythmique que ne le faisait l'ascension. Il semble d'ailleurs que le guitariste lui-même n'ait eu aucune intention de mettre un accent particulier sur ce moment. Le mouvement harmonique est donc comme plongé dans un nuage bruyant de son. Cette formule 3 : 3 : 2 ne sera identifiée qu'au moment où elle sera proprement achevée, lorsque le batteur frappera la caisse claire sur le quatrième temps en question, en présentant cette autre formule type du rock, dite *backbeat*. Il faut donc attendre l'apparition du premier couplet pour voir se former ce rythme *clave* dans *Nervous Breakdown*. Cela revient à dire qu'on n'y accorde pas autant de puissance ni d'importance à l'articulation et à l'accentuation rythmiques que dans le morceau de Black Sabbath. Dissimuler ainsi le contour des éléments rythmiques du morceau d'une manière ou d'une autre, en en gardant une silhouette courbe et ambiguë, c'est là un phénomène qu'on peut définir à un niveau plus global, et qui est exemplifié, notamment, par les premières chansons de Black Flag. Nous verrons plus loin, étape par étape, comment, à travers quels dispositifs, ce phénomène se forme dans une chanson, et quels effets il génère, et quelles connotations.

4. Efficacité et facilité de jeu

Paranoid de Black Sabbath et *Nervous Breakdown* de Black Flag, enregistrées respectivement en 1970 et en 1978, qui sont parmi leurs premières compositions pour les deux groupes, l'une étant la chanson la plus courte, la plus rapide et la plus concise de structure de leur répertoire, l'autre, au contraire, chanson relativement moins rapide, plus longue, comportant d'ailleurs davantage de constituants horizontaux que leurs autres chansons, revêtent donc une forme très similaire. Par ailleurs, elles ont ceci en commun que le mouvement des notes de la guitare, sur lequel est basé tout le mouvement global des deux morceaux, suit les méthodes qui sont techniquement les plus efficaces du point de vue physique. Dans des conditions d'une telle similarité, relever la différence dans la voie choisie par les deux groupes, ou les deux guitaristes, ceux-ci occupant tous deux une position de pionnier dans un genre de rock particulier, le metal pour l'un et le punk hardcore pour l'autre, est aussi un moyen d'apprécier la différence des directions musicales prises, différence qui sous-tend celle des deux genres.

Figure 1 : Le riff d'intro de Paranoid (guitare)

Pour commencer, regardons ce qui se passe dans la deuxième moitié (la deuxième mesure), dans la suite des susdites premières parties, des deux riffs (**figure 1**). Dans le riff de *Paranoid* la formule 3 : 3 : 2 est suivie par une toute autre forme mélodique et rythmique, à savoir par une mélodie jouée note à note (*single note*) et au rythme régulier de quatre croches. Il ne s'agit pas pour autant d'un déroulement complexe nécessitant davantage de capacité technique. Les deux premières notes de la deuxième mesure ne sont rien d'autre que ces mêmes notes jouées dans la mesure précédente, si ce n'est qu'elles deviennent ici des croches ; elles sont d'ailleurs jouées sur les mêmes cases et par le même mode de jeu (*hammer-on*). Les deux notes suivantes, *ré* et *mi*, s'enchaînent avec les précédentes sur la corde voisine, sans qu'on ait donc besoin de changer la position de la main jusque-là, en particulier en continuant d'appuyer de l'index sur la corde la plus basse. Comme on peut le constater sur la vidéo de la prestation de Iommi, s'il ne change pas la position de sa main sur le manche, celle adoptée dans la première mesure, c'est que cela lui permet aussi de maintenir le son de mi^2 , la note de basse jouée précédemment, afin de consolider le volume du son qui suit¹⁰.

Figure 2 : Le riff d'intro de Nervous Breakdown (guitare)

Quant à *Nervous Breakdown* (**figure 2**), Greg Ginn opte pour une transposition du premier geste, le power chord de *si*, vers le power chord d'un ton inférieur, soit la seconde majeure, joué sur les mêmes cordes. L'alternance avec l'autre power chord d'une quarte plus haut, comme

¹⁰ <https://youtu.be/aVXZJ5Z-sel>.

dans la première mesure, se reproduit ici. Le guitariste ne fait donc qu'un aller-retour entre les deux positions, en glissando, tout en répétant la susdite alternance de l'intervalle de quarte.

Les deux solutions harmoniques dans l'organisation du premier et principal riff de *Nervous Breakdown* consistent à minimaliser le mouvement de la main gauche sur le manche de la guitare, plus précisément à déplacer les doigts et le poignet du guitariste avec le moindre effort. Comme on peut le remarquer sur la vidéo de la prestation de Ginn, le guitariste fixe son index sur la 7^e case de la corde la plus basse, même pendant qu'est joué le deuxième power chord¹¹. De même que dans le riff de Black Sabbath, cette note n'est pratiquement pas jouée ici (le guitariste ne frappe pas cette corde), car elle est censée continuer de sonner comme sur une basse tant que le guitariste ne lève pas le doigt. Il ne s'agit pas tant d'une préférence esthétique que d'une solution pratique basée sur la relation intervallique particulière entre les cordes de la guitare. Il faut noter aussi que c'est bien grâce à la distorsion que le son de la guitare peut être maintenu tel quel, sans que la corde ait à être frappée de nouveau, comme l'explique Harris Berger et Cornelia Fales :

Distortion allows the guitar player to let notes ring almost indefinitely, a feature only achievable without distortion through devices called compressors. But the added sustain that distortion provides has other consequences as well; attacks are flattened, and the final release of the note is foreshortened considerably. In sum, distortion simulates the conversion of the guitar from an impulsive to a sustained or driven instrument, and this transformation may be part of the acoustic correlate to the perceptual experience of heaviness¹².

Le *power chord* de *mi*, qui tombe sur la quatrième croche de la première mesure, peut être formé en faisant un petit barré de l'annulaire de la main sur les cordes voisines — des 5^e et 4^e aux 4^e et 3^e cordes — dans les mêmes cases, l'index appuyant continuellement sur le *si*¹, qui est la fondamentale du power chord de *si* puis la quinte du power chord de *mi*. Ensuite, la main gauche, qui retourne au power chord de *si* de la même façon mais vers le bas, n'a plus qu'à se décaler de deux cases horizontalement vers la gauche, sans avoir à faire aucun mouvement supplémentaire au niveau des doigts ou du poignet, pour jouer le power chord de *la* dans la

¹¹ <https://youtu.be/d6uujf0csGA>. (1'28"-)

¹² Harris M. Berger et Cornelia Fales, « "Heaviness" in the Perception of Heavy Metal Guitar Timbres: The Match of Perceptual and Acoustic Features over Time », in Paul D. Greene et Thomas Porcello (éd.), *Wired For Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, Middletown CT, Wesleyan University Press, 2005, p. 194. « La distorsion permet au joueur de la guitare de laisser les notes résonner presque indéfiniment, une caractéristique qui ne peut être accomplie sans la distorsion que moyennant des dispositifs appelés compresseurs. Mais le *sustain* ajouté fourni pas la distorsion a aussi d'autres conséquences ; les attaques en sont aplaties et la sortie finale de la note en est raccourcie considérablement. Somme toute, la distorsion simule la conversion de la guitare d'un instrument à impulsion à un instrument à *sustain* ou conduit, et cette transformation peut bien faire partie du corrélat acoustique avec l'expérience perceptive de lourdeur. »

deuxième mesure. Ce mode de jeu de la guitare s'impose à huit reprises, soit seize mesures, jusqu'à l'apparition du premier refrain.

5. Le "palm mute"

À la différence de celui de *Nervous Breakdown*, le riff de *Paranoid* n'est employé que dans l'introduction, tandis que le couplet a pour matériau principal un nouveau riff de guitare. Le riff restant en Mi, la partie importante en est construite par un autre mode de jeu, dit « palm mute¹³ ». Comme on le voit dans la vidéo citée ci-dessus, Iommi étouffe surtout la corde la plus basse, c'est-à-dire seulement la fondamentale, de même qu'il maintient la position du power chord de trois notes (la fondamentale, la quinte et la fondamentale à l'octave supérieure), sur trois cordes. Lorsque l'on veut accentuer certains moments, on a tendance à frapper les trois cordes ensemble sans faire de palm mute pour obtenir une sonorité différente, marquante, ce qui a peu lieu dans la version enregistrée. Le palm mute du power chord est utilisé ici pour plusieurs autres raisons. On peut dire, tout d'abord, qu'il sert à laisser de la place à la voix dans l'espace sonore, en particulier lorsqu'elle apparaît dans le couplet. Il joue aussi le rôle de découper, de détacher le contour du riff, qui peut en obtenir de la sorte une clarté ou netteté sonore supérieures en dépit de la distorsion, ainsi que le "sustain" long qui en résulte, caractéristiques de ce genre de musique. C'est la raison pour laquelle, comme le dit Jan-Peter Herbst, le rock, et en particulier le metal, utilisent le plus souvent ensemble ces deux modes de jeu, le palm mute et le power chord, dans leurs compositions :

L'impression à l'écoute et la comparaison par analyse spectrale des deux enregistrements confirment que la guitare distordue sonne « plus dur ». Il est également à noter que les sons étouffés de l'enregistrement distordu sont considérablement élevés. Cela explique l'effet puissant des sons étouffés d'une note ou d'un accord et illustre pourquoi ces techniques de composition et de jeu, en combinaison avec des power chords, sont devenues trop utilisées dans le rock et le metal. L'étouffement sert à accentuer la pulsation et donc le rythme¹⁴.

¹³ « Mode de jeu qui consiste à poser la main droite sur les cordes, soit pour étouffer le son, soit pour couper la résonance des cordes. », Siron, *op. cit.*, p. 314.

¹⁴ Jan-Peter Herbst, « Akkordstrukturen Im Verzerrten Rockgitarrenriff: Eine Experimentelle Studie Physikalischer Und Psychoakustischer Faktoren », *Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*, 2017, p. 19-20, <http://www.gfpm-samples.de/Samples15/herbst.pdf>. „Der Höreindruck und der spektralanalytische Vergleich der beiden Aufnahmen bestätigen, dass die verzerrte Gitarre »härter« klingt. Ferner ist auffällig, dass die abgedämpften Töne in der verzerrten Aufnahme deutlich angehoben sind. Dies erklärt die kraftvolle Wirkung abgedämpfter Einzel- oder Akkordtöne und verdeutlicht, weshalb diese in Kombination mit Powerchords zu viel genutzten Kompositions- und Spiel-techniken im Rock und Metal wurde. Das Abdämpfen dient zur Betonung des Pulses und damit des Rhythmus.“

Comme Herbst le note brièvement mais de manière appropriée à la fin de la citation ci-dessus, le palm mute joue un rôle dans l'accentuation du rythme au sens large, et la forme du rythme peut ici varier considérablement. Néanmoins, dans le metal en particulier, le rôle de cette accentuation régulière, voire uniforme, des pulsations est plus grand que tout. Dans son livre de 2010, Dietmar Elflein a commenté cette tendance à un « jeu basé sur la pulsation » („pulsbasiertes Spiel“) dans le metal, en particulier chez la guitare rythmique de ce genre, d'un point de vue historique. Il présente ainsi ce jeu :

Le jeu basé sur les pulsations était réservé à la basse dans le jeu de l'ensemble jusque dans les années 1960. L'abolition de la stricte répartition des rôles des instrumentistes dans le jeu d'ensemble du blues rock britannique des années 1960, comme discuté ci-dessus, conduit non seulement au jeu de la basse chez Black Sabbath, qui double le riff de la guitare, mais aussi au transfert de la pulsation de la basse à la guitare. Elle fait donc déjà partie du courant traditionnel des expressions musicales. Le renforcement de la technique de jeu « palm mute », présentée par Judas Priest en doublant les guitares et en modifiant la technique tactile et le timbre, devient une composante du langage musical du heavy metal¹⁵.

Figure 3 : Le deuxième riff (couplet) de *Paranoid* (guitare et basse)

The image shows a musical score for the second riff of 'Paranoid' by Black Sabbath. It consists of two staves: 'Guitare' (guitar) and 'Basse' (bass). The guitar staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes, with a 'P.M.' (palm mute) indicated by a dashed line. The bass staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a consistent eighth-note pattern. Fingering numbers are provided for the bass line: 12-12-12-12-12-12-12-12, 12-12-12-12-12-12-12-12, 10-10-10-10-10-10-10-10, and 12, 10, 12, 14, 12.

Le deuxième riff de *Paranoid* se différencie du premier en ce qu'il est mélodiquement beaucoup plus simple (**figure 3**) ; les huit croches de mi étouffées sont transposées vers le ré, soit deux cases au-dessous, toujours en croches étouffées ; puis, dans la quatrième mesure, la dernière de ce riff, le mode de jeu change, passant au power chord non étouffé. On peut retrouver une telle combinaison dans *Communication Breakdown* de Led Zeppelin, enregistrée en 1968. Comme Elflein continue de le noter, c'est bien sur un tel jeu d'ensemble en parallèle que repose, entre autres, la réputation de ce groupe anglais en tant que précurseur du heavy

¹⁵ Dietmar Elflein, *Schwermetallanalysen: die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld, transcript, 2010, p. 157. „Das puls-basierte Spiel war im Ensemblespiel bis weit in die 1960er Jahre dem Bass vorbehalten. Die bereits diskutierte Aufhebung der strikten Rollenverteilung der Instrumentalisten im Ensemblespiel des britischen Blues Rock der 1960er Jahre führt nicht nur zum das Gitarrenriff doppelnden Bassspiel bei Black Sabbath, sondern auch zur Übernahme des Pulses aus dem Bass in das Gitarrenspiel. Sie ist damit bereits Teil des Traditionsstroms musikalischer Äußerungen. Die anhand von Judas Priest vorgestellte Verstärkung der ‚Palm Mute‘-Spieltechnik mittels der Dopplung der Gitarren und der Veränderung von Anschlagtechnik und Klangfarbe wird Teil der musikalischen Sprache des Heavy Metal.“

metal¹⁶. De plus, avant d’aborder les changements intervenant dans la dernière mesure du riff de couplet de *Paranoid*, il peut être instructif de jeter un œil au riff principal de *Communication Breakdown*, enregistré deux ans avant, en octobre 1968, pour mieux discerner l’évolution historique de ce type de riffs et de leur usage.

B. *Communication Breakdown* (1969) de Led Zeppelin

1. Efficacité et économie corporelle dans le doigté guitaristique

Comme *Paranoid* pour Black Sabbath, *Communication Breakdown* est l’une des premières compositions de Led Zeppelin — l’un des neuf titres de son premier album, elle est sortie en mars 1969 en tant que face B de son premier single (*Dazed And Confused*) —, et c’est ainsi une composition fondée essentiellement sur les riffs de la guitare, autrement dit, créée sous la houlette de son guitariste, Jimmy Page :

Communication Breakdown was something of an early anthem — and another compact burst of energy, typifying their urgent chemistry. It’s also a vivid example of Page’s deft ability to build a song around a repeated guitar riff. [...] As Jones [John Paul, le bassiste du groupe] explained: « This is Page’s riff — you can tell instantly because there’s few notes. He was a master at developing riffs like those. This was an instant thing that came out of the first rehearsals¹⁷. »

Figure 4 : Le riff d’intro de *Communication Breakdown* (guitare)

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Dave Lewis, *Led Zeppelin from a Whisper to a Scream: A Complete Guide to Their Music*, Omnibus, 2012. « *Communication Breakdown* avait quelque chose d’un hymne précoce — et c’était encore une de ces compactes explosions d’énergie typifiant leur chimie urgente. C’est aussi un exemple éclatant de l’adresse de Page à construire une chanson autour de la répétition d’un riff de guitare. [...] Comme l’explique Jones : « C’est le riff de Page — on le devine tout de suite à son peu de notes. C’était un maître pour développer des riffs comme ça. Ça a été quelque chose d’instantané, qui est venu des premières répétitions. »

Le premier riff de Page à deux mesures, qui est utilisé non seulement dans l'introduction, mais aussi dans tous les couplets et dans l'interlude (solo de guitare), peut être divisé en deux parties, chacune occupant une mesure : un jeu uniforme en palm mute de huit croches sur la corde la plus basse à vide et un jeu d'alternance de deux accords majeurs, sur les trois ou quatre cordes intérieures, comprenant une syncope. Comme dans le cas de *Paranoid*, la notation réduite que nous présentons ci-dessus est très insuffisante à plusieurs égards pour rendre le geste du guitariste avec justesse, si l'on regarde des vidéos de la prestation de Led Zeppelin¹⁸. Tout d'abord, s'agissant de la première mesure, Page forme et maintient un doigté de power chord de *mi*, son index et son auriculaire appuyant respectivement sur la fondamentale (*mi*²) et sur la quinte (*si*²), comme indiqué entre parenthèses dans la figure ci-dessus, qu'il joue pratiquement ces notes entièrement, ou partiellement, ou pas. Le palm mute n'était pas tout le temps appliqué. En fonction de l'ambiance, de la condition ou de la situation de la salle de concert, en fonction de l'humeur du joueur, cet usage de l'étouffement et des notes peut varier. Dans certains cas, on peut utiliser un volume plus fort et un maintien ("sustain") plus long, en n'étouffant pas certaines mesures ou certaines notes d'une mesure afin d'apporter de la variété au jeu. Bien que, dans l'enregistrement, seule résonne la corde la plus basse à vide, soit le *mi*¹, on ne sait pas si Page maintenait le doigté de power chord ou non.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier, encore une fois, que le doigté du guitariste ne concerne pas seulement les notes qu'il a l'intention de faire sonner. Il y a aussi la question de sa fonction dans le processus de l'enchaînement avec les accords qui suivent. L'index et l'auriculaire du guitariste, que les cordes sur lesquelles ils appuyaient aient été frappées ou non, glissent de deux cases vers la tête du manche pour former l'accord de *ré* majeur dans la deuxième mesure. Naturellement, ses deux doigts arrivent respectivement sur la fondamentale et sur la quinte du nouvel accord grâce au seul glissando. Maintenant, il va y avoir deux gestes habiles et subtils, l'un de l'auriculaire, l'autre du pouce — qui sont ici cruciaux dans le doigté de cet accord : tout en appuyant sur la 5^e corde, l'auriculaire forme un petit barré pour appuyer en plus sur deux autres cordes, ce qui donne la fondamentale à l'octave et la tierce majeure, et cela en même temps que le pouce s'approche de la 6^e corde pour servir à l'étouffer doucement, afin d'éviter un bruit non nécessaire, en particulier lors d'un jeu virulent. Cela nécessite une légère torsion de l'angle entre le poignet et la touche, mais offre finalement une posture confortable en permettant à la main du guitariste une prise ferme sur le manche de la guitare, centrée sur le

¹⁸ <https://youtu.be/YP82IO4ahcY>.

pouce et l'auriculaire. Bien évidemment, ce doigté est essentiellement conditionné par la largeur de la main du guitariste.

C'est l'auriculaire et le pouce qui vont jouer le rôle principal pour former le doigté de l'accord suivant, à savoir le *la* majeur. L'auriculaire se relève pour revenir à sa configuration digitale précédente, celle n'appuyant que sur la 5^e corde, tandis que le pouce se décale légèrement pour venir appuyer sur la 5^e case de la 6^e corde, soit la fondamentale de l'accord. Appuyer sur la corde la plus basse avec le pouce permet aussi d'étouffer naturellement la corde voisine, avec une double fonction : éviter de jouer une note non voulue, et en même temps ajouter exprès au jeu rythmique un bruit sec et percutant. L'annulaire aussi est utilisé pour étouffer la 5^e corde, plutôt que de jouer une autre note sur la 7^e case de celle-ci, soit *mi*² ou la quinte, afin que l'accord ne sonne pas trop lourd, contrairement à ce qui est souvent proposé dans les vidéos ou les partitions disponibles sur Internet. Du reste, l'auriculaire étant fixé sur un emplacement proche, l'index et le majeur peuvent s'installer plus aisément sur la 5^e case de la 2^e corde et sur la 6^e case de la 3^e corde, respectivement. Enfin, le doigté retourne à l'accord de *Ré* au dernier temps de la deuxième mesure. Tout ce processus d'enchaînement d'accords s'effectue en restant axé sur l'auriculaire fixé, ce qui explique même le doigté du premier accord de *mi*, qui comporte l'auriculaire, quoiqu'il n'ait pas été joué lors de l'enregistrement en studio.

Dans le refrain aussi, pour ce qui est de la partie de la guitare, la priorité réside dans le gain d'efficacité et d'économie. Les huit mesures du refrain sont réparties sur l'accord de *la*, la sous-dominante, et de *si*, la dominante. S'enchaînant en glissando, les deux accords sont formés pour l'essentiel par le même doigté, basés sur le barré avec l'index, qui joue aussi la fondamentale sur la corde la plus basse. Sur la base de la forme power chord de deux notes sur les deux cordes les plus basses, interviennent parfois des sixtes, à la manière notamment de Chuck Berry, jouées par l'auriculaire, ou parfois d'autres notes plus hautes, qui sont toutes des composantes de l'accord majeur, en y incluant même la septième mineure, qui sonne légèrement sur la 4^e corde. Tout cela se passe sans qu'ait à se déplacer aucun doigt à part l'auriculaire.

Dans le couplet comme dans le refrain, l'accentuation rythmique est opérée via un groupe de notes relativement hautes, qui comporte la tierce majeure ou même la septième mineure, ainsi que moyennant certaines frappes de la batterie et de la basse, qui soutiennent presque tout le temps, en tout cas régulièrement, le mouvement de la guitare.

l'avons dit précédemment, marque un contraste frappant avec celle-ci.

Taking all these factors into account, although there are points of similarity between hard rock and heavy metal, my impression is that heavy metal is perhaps the most formulaic of rock styles (and hence, the rock style that permits the subtlest play of significances¹⁹).

Ce caractère plus “formulaic”, qu’Allan F. Moore reconnaît au heavy metal, qui tire son origine à proprement parler de la musique de Black Sabbath, style qui le distingue selon lui du hard rock, qui serait donc “less formulaic”, typifié en général par Led Zeppelin ou Deep Purple, est donc pour l’essentiel attribuable à ce que l’on peut appeler l’ontologie même du power chord et à son pouvoir ontologique de création. C’est cette condition qui permet à l’enchaînement de power chords de dominer la structure horizontale toute particulière de *Paranoid*, aussi simple qu’irrégulière.

C. *Paranoid et Nervous Breakdown*, éléments harmoniques

Un autre élément qui distingue le morceau de Black Sabbath de celui de Led Zeppelin réside dans leurs deux progressions harmoniques : la descendance d’une seconde majeure et la double ascendance d’une seconde majeure. Par ailleurs, ces deux progressions harmoniques constituent un des noyaux de la structure horizontale de *Nervous Breakdown* de Black Flag. En fait, la descendance d’une seconde, majeure ou mineure, selon Ken Stephenson, est l’un des trois mouvements de la fondamentale classés par lui comme des “rock harmonic standards”, avec l’ascendance d’une tierce et la descendance d’une quarte, par opposition à la “common-practice”, qui est définie par la direction diamétralement contraire²⁰. Stephenson cite comme exemple le début des introductions de *To Love Somebody* (1967) des Bee Gees, de *Nights In White Satin* (1967) des Moody Blues, et de *Runaway* de Del Shannon (1961)²¹. Cette pratique typique du rock n’est donc ici que réaffirmée, voire établie par le deuxième riff de *Paranoid* et le premier riff de *Nervous Breakdown*.

¹⁹ Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text : Developing a musicology of rock*, 2e éd, Hampshire, Ashgate, 2001 [1993], p. 150. « Si je prends en compte tous ces facteurs, bien qu’il y ait des points de similarité entre le hard rock et le heavy metal, mon impression est que le heavy metal est peut-être le plus formulaire des styles de rock (et partant le style de rock qui permet le jeu le plus subtil de choses significantes). »

²⁰ C’est-à-dire, l’ascendance d’une seconde, la descendance d’une tierce et l’ascendance d’une quarte. Ken Stephenson, *What to Listen for in Rock: Stylistic Analysis*, New Haven/Londres, Yales University Press, 2002, p. 102-104.

²¹ I - VII9 (*To Love Somebody*), i | VII (*Nights in White Satin*) et i | i | VII | VII (*Runaway*). *Ibid.*, p. 104-107.

En revanche, il est notable que les deux chansons ont en commun une progression relevant du mode *éolien*, car, pour prendre le cas de *Paranoid*, les power chords de *mi*, de *ré* et de *do* comportent les six notes du mode éolien, *mi, sol, la, si, do, ré*, sauf le *fa* dièse. Cette progression apparaît dans le troisième riff (**figure 5**) de *Paranoid* et dans le refrain de *Nervous Breakdown* (**figure 2**, plus haut). Cela constitue une similarité importante des deux morceaux dans la mesure où cette section de *Paranoid* peut être considérée comme l'équivalent d'un refrain. Cependant, cette harmonie particulière a beau manifester une affinité entre les morceaux pris individuellement, cela ne dit rien de la relation entre les deux styles de musique qu'ils exemplifient. N'y a-t-il donc rien à retenir de cette progression harmonique ? David B. Easley déclare en effet, en conclusion de son analyse des progressions harmoniques qui constituent de nombreux riffs de la première période (1978-1983) chez quatre groupes représentatifs du punk hardcore américain, Black Flag, Dead Kennedys, Bad Brains et Mirror Threat :

There are myriad ways in which bands combine the various pathways that I have outlined here, and many of them are unique to the song as well as the band. [...] What is important about all of these riffs, however, is their basis in Aeolian or Dorian pitch organizations, or a subset of those, such as the pentatonic collection. Overall, motion by major second, minor third, perfect fourth, perfect fifth, and—to a certain extent—minor seconds, are far more common than other intervals. In this manner, the pitch characteristics of hardcore are similar to much rock music in general²².

Easley ajoute néanmoins une remarque importante, mais qu'il ne développe malheureusement pas davantage : "The main difference, I think, is the de-emphasis of progression and the focus on intervallic motion of roots in creating the main pitch material of hardcore songs²³." Revenons en effet au riff de couplet des deux chansons où figure la descendance d'une seconde majeure, mais pas seulement. La descendance d'une seconde majeure apparaît dans *Paranoid* et *Nervous Breakdown* le moment de la transition entre deux couplets différents. Dans *Paranoid*, il s'agit de la troisième mesure, qui apparaît après une

²² David B. Easley, "It's Not My Imagination, I've Got a Gun on My Back!": *Style and Sound in Early American Hardcore Punk, 1978-1983*, Florida State University, 2011, p. 61. « Il y a des myriades de façons pour les groupes de combiner les différentes voies que j'ai esquissées ici, et beaucoup sont propres à la chanson tout autant qu'au groupe. [...] Ce qui est important dans tous ces riffs, cependant, est leur fondement dans l'éolien ou le dorien dans l'organisation de notes, ou bien dans un sous-ensemble de celles-ci, tel que la collection pentatonique. Dans l'ensemble le mouvement par la seconde majeure, la tierce mineure, la quarte juste, la quinte juste, et — jusqu'à un certain point — la seconde mineure, sont bien plus communs que les autres intervalles. Dans cette manière les caractéristiques de la hauteur des notes du hardcore sont similaires à celles d'une grande partie de la musique rock en général. »

²³ *Ibid.* « La principale différence, je pense, est la désaccentuation de la progression et l'accent mis sur le mouvement d'intervalle des fondamentales dans la création du matériau principal des notes des chansons du hardcore. »

longue partie précédente, de deux mesures, pour préparer un changement dynamique, dynamique aussi bien à l'égard du rythme que du nombre vertical des notes ou de l'accord dans la mesure suivante. La plus grande partie de ces quatre mesures est certes composée de matériaux simples, mais il existe une grande ligne narrative inhérente à cette section. Dans sa dernière partie, ce riff exige davantage de gestes du guitariste. Tout en fixant l'index de la main gauche sur la fondamentale du power chord de *ré* sur la sixième corde, comme le fait Iommi lui-même, le guitariste vient former le power chord de *sol* sur les quatrième et troisième cordes à l'aide d'un barré, soit de son annulaire seul, soit de son auriculaire seul (cas de Iommi), soit des deux, à savoir chaque doigt sur l'une des deux cordes. Sa main doit retourner à sa position précédente, l'accord de *ré*, immédiatement, à la première croche faible. Ensuite, elle retourne à la première place du riff, l'accord de *mi*.

Le ou les doigts du guitariste sont donc censés ne rester que la durée d'une croche sur l'accord en question et il doit le ou les reposer simultanément avec une nouvelle attaque de la main droite, lors de la première croche faible de la mesure. Par contre, le riff de *Nervous Breakdown* (**figure 2**) permet au guitariste de laisser le ou les doigts sur les cases pendant presque deux fois plus de temps que le riff de *Paranoid* (**figure 3**). Cela ne signifie pas que le guitariste doive y garder son ou ses doigts jusqu'à l'arrivée de la troisième croche faible, où il revient à l'accord de *la*. Car précisément, grâce au long *sustain* permis par le son extrêmement saturé, ce mouvement du guitariste n'est pas autant dans l'*urgence*. Autrement dit, il y a l'espace d'au moins une noire pour le ou les doigts qui sont censés partir de la touche pour aller former l'accord suivant, juste après que la main droite a frappé la corde. Il n'est pas exagéré de dire que le riff de Black Flag est construit seulement sur ce geste, étant donné que la troisième mesure du riff n'est rien d'autre que la transposition d'une seconde majeure des notes de la seconde mesure. Il convient de noter, dernièrement, que la facilité du jeu consiste aussi dans l'emplacement des deux power chords, qui sont situés juste au milieu du manche de la guitare.

D. L'influence de *Paranoid* et de *Communication Breakdown* sur le punk rock et sur le punk hardcore

Nous avons pu constater dans ces deux morceaux, ceux de deux groupes emblématiques du rock britannique de la fin des années 1960, l'économie et l'efficacité particulières avec lesquelles sont enchaînés des éléments aussi bien harmoniques que mélodiques, d'une part dans

un espace temporel relativement court et rapide, et d'autre part dans une relation physique entre le manche de la guitare et la main du guitariste, mais aussi dans l'espace corporel que constituent les doigts concernés. Il n'est donc pas étonnant que ces deux morceaux soient souvent cités comme ayant influencé, d'une manière ou d'une autre, le punk rock et même le punk hardcore. Ainsi, dans sa biographie des Ramones, True Everett cite le témoignage d'Andy Shernoff, bassiste des Dictators, groupe qui passe pour représenter, avec les Ramones, "teen aesthetic in American punk"²⁴ (ou plus précisément newyorkais) : "The blueprint for the Ramones sound comes directly from two songs — 'Paranoid' from the second Black Sabbath record, and 'Communication Breakdown' from the first Led Zeppelin album"²⁵.

En revanche, Johnny Ramone, le guitariste des Ramones, n'utilisait que très rarement, et même encore moins dans sa première période, le *muting* dans son jeu. Il est plus judicieux de dire que ce que Ramone avait adopté des deux guitaristes anglais, et qu'il poussa ensuite à l'extrême, c'est l'emploi exclusif du "downpicking". Nous aborderons un peu plus loin la musique des Ramones plus en détail, en nous centrant tout particulièrement sur leur guitare électrique. Contentons-nous pour l'instant de rappeler un autre témoignage de Harvey Kubernik, journaliste et historien de la musique américaine, en 2002 :

I have vivid memories of watching Johnny play guitar during End Of The Century. Frantic, aggressive down-strumming. This is not someone who owned a Mel Bay guitar book. "Well, I bought the guitar in January of '74," he grins, "and we started playing CBGB's in August of '74," Johnny recollects. "I started down-strumming to keep time, ya know. I also liked the way Jimmy Page played on 'Communication Breakdown.' I liked the way it drives"²⁶.

Par ailleurs, c'est chez D.O.A., autre groupe punk important qui est notamment généralement considéré comme l'un des pionniers du punk hardcore nord-américain, que l'on trouve un jeu très manifeste de guitare basé sur la combinaison et l'alternance entre palm mute et power chord. Le deuxième album de ce groupe canadien, originaire de Vancouver, intitulé *Hardcore 81*, selon ce qu'annonçait ce titre même de l'album, s'imposa comme une réussite

²⁴ Bill Osgerby, « 'Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum': The teenage aesthetic and genealogies of American punk », in Roger Sabin (éd.), *Punk Rock : So What ? : the cultural legacy of punk*, Londres/New York, Routledge, 1999, p. 164. « l'esthétique adolescente dans le punk américain ».

²⁵ True Everett, *Hey Ho Let's Go: The Story of the Ramones*, Omnibus, 2002. Kindle Édition. « Le plan des Ramones en matière de son provient directement de deux chansons – *Paranoid*, du deuxième disque de Black Sabbath, et *Communication Breakdown*, du premier album de Led Zeppelin. »

²⁶ Harvey Kubernik, livret de l'édition remastérisée de The Ramones, *End of the century (remastered edition 2002)*, Warner Bros, 2002 [1980]. « J'ai de vifs souvenirs d'avoir vu Johnny jouer de la guitare durant l'époque de *End Of The Century*. Du *downstrumming* frénétique and agressif. Il n'est pas de ces gens à posséder un manuel de guitare Mel Bay. « Eh bien, j'ai acheté la guitare en janvier 74 », sourit-t-il, « et on a commencé à jouer à CBGB en août 74 », se souvient Johnny. « J'ai commencé à jouer du *downstrumming* pour rester en mesure, tu vois. J'aimais aussi la façon dont Jimmy Page jouait sur *Communication Breakdown*. J'aimais comme ça entraîne » »

incontestable, dans la définition d'une tendance musicale qui avait émergé sans avoir encore de dénomination particulière, à tel point que celle-ci commencera aussitôt à adopter ce titre pour nom²⁷. *Hardcore 81* comporte d'ailleurs une reprise de *Communication Breakdown* de Led Zeppelin, dont D.O.A. maintient l'ossature originale mais qu'il joue plus rapidement. Si la *Communication Breakdown* de D.O.A., le deuxième plus long des treize titres de l'album (1:57), paraît tout à fait compatible avec les autres titres, c'est qu'ils ont en commun ce matériau d'oscillations rapides, tantôt régulières, tantôt irrégulières, entre la partie avec *muting* et la partie sans *muting*, quoique cela ne soit pas la seule raison de cette compatibilité.

Par ailleurs, *Communication Breakdown* est mentionné par Stevie Chick dans sa biographie de Black Flag lorsqu'il fait une description de l'énergie effrénée que dégage *Nervous Breakdown*. Tout d'abord, si Chick compare le son de la guitare dans *Nervous Breakdown* à celui d'une moto accélérant ou à celui d'une faucheuse ("its revving riffs and scything guitars²⁸"), c'est qu'il aura alors à l'esprit, d'un côté, cette sorte de timbre granuleux dû à une amplification extrêmement forte du son de la succession des power chords, frappés avec autant de rapidité que de régularité ; de l'autre, les gestes virulents du guitariste, qui donne des accentuations brutales à certaines articulations de ses riffs. Chick continue : "[...] its constant whiplash segues between high-velocity guitar dash and Neanderthal headbang breakdowns come off like a savvy rewrite of 'Communication Breakdown', the leanest blast of heavy metal thunder from Led Zeppelin's 1969 self-titled debut²⁹." Cette comparaison est assez pertinente en ce sens que les deux morceaux, en particulier leur jeu de guitare, peuvent être caractérisés comme une combinaison de vitesse et de « ruptures », qui se manifestent le plus visiblement surtout dans le riff du refrain de *Nervous Breakdown* et dans le riff du couplet (et de l'intro) de *Communication Breakdown*. Ces deux morceaux, en revanche, sont-ils vraiment comparables en matière de *son* lui-même ? Qu'en est-il du son de *Paranoid* ?

²⁷ Kubernik a assisté à la session d'enregistrement de cet album et a même offert le claquement de ses mains, avec Rodney Bingenheimer, Jeff Morrison, etc., à la demande de Phil Spector, le producteur de l'album. Everett, *ibid.*

²⁸ Stevie Chick, *Spray Paint The Walls: The Story of Black Flag*, Oakland, PM Press, 2011, p. 93. « [...] ses riffs vrombissants et ses guitares fauchant ».

²⁹ *Ibid.* « [...] ses constant coups de fouet entre élan de guitare à haute vélocité et ruptures en coup de tête à la Neandertal ressortent comme une réécriture maline de *Communication Breakdown*, l'explosion la plus sèche du tonnerre heavy metal du début de l'éponyme de 1969 de Led Zeppelin. »

E. Une comparaison des sons des trois groupes ; le changement dans le rôle des instruments : son rapport à la structure horizontale de la chanson entière

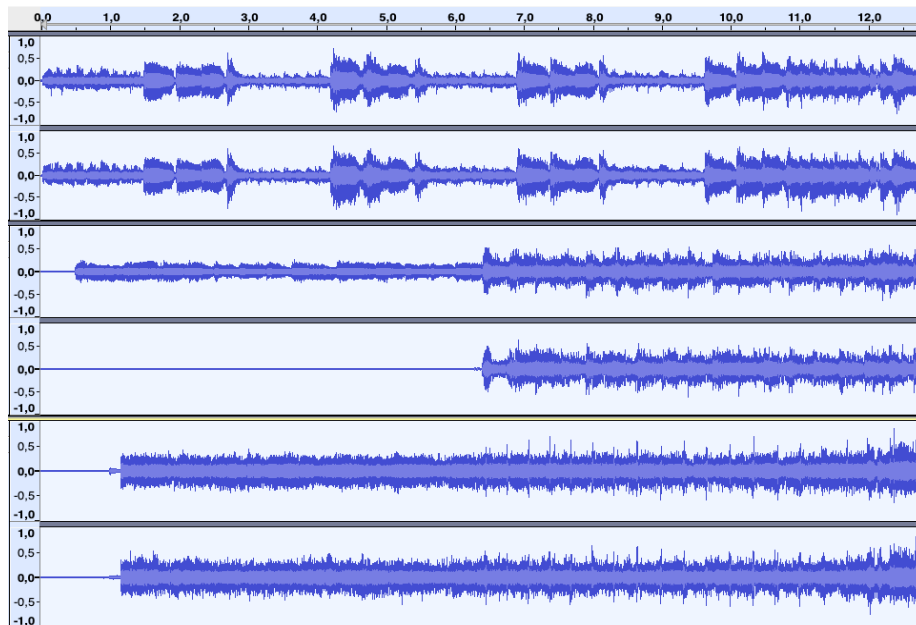


Figure 6 : Le début de *Paranoid* (en haut), de *Communication Breakdown* (centre) et de *Nervous Breakdown* (en bas)

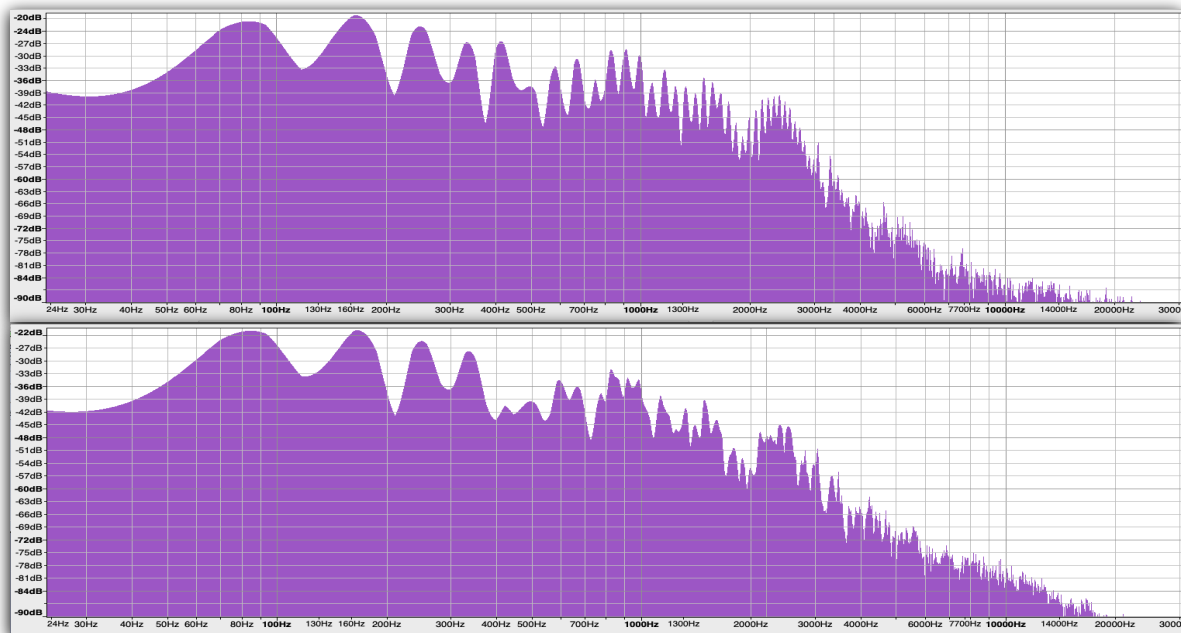
Dans la forme d'onde des douze premières secondes des trois chansons (**figure 6**), la partie bleu clair affiche ce qu'on appelle la valeur de moyenne quadratique (*Root Mean Square*), qui sert de guide approximatif pour estimer l'intensité du son qu'on perçoit dans la zone concernée, tandis que la partie bleu foncé marque le pic le plus haut dans la même zone. Comme le visualise la forme d'onde de *Nervous Breakdown*, la batterie et la basse ont beau se joindre à la guitare, à partir du milieu de cette période, avec une intensité non négligeable, l'intensité globale du son montre peu de changement, si ce n'est que les attaques de la caisse claire marquent des pics régulièrement. Cela fait la preuve de la prédominance de la guitare dans l'espace sonore de l'enregistrement de la chanson de Black Flag, mais cela revient aussi à dire en contrepartie que dans ces deux chansons de Led Zeppelin et de Black Sabbath une certaine dynamique s'exprime, d'une manière ou d'une autre, au niveau horizontal de la musique.

Dans *Communication Breakdown*, l'intensité du son, qui est représentée aussi bien par la valeur moyenne que par la valeur temporelle la plus forte (pic), est visiblement augmentée avec le changement du mode de jeu de la guitare, c'est-à-dire les *single notes* étouffées aux frappes des accords ; la deuxième apparition du riff, dont la partie de jeu d'accords est rejointe par la batterie et la basse, manifeste une intensité moyenne *visiblement* plus forte que la première, à

force d'être soutenue par ces deux instruments, tandis que sa première partie, à savoir celle qui est étouffée, comme on peut le constater facilement, est moins forte que celle de la première apparition, ceci étant dû au fait que les notes ici sont étouffées plus vigoureusement et plus profondément que dans cette première apparition. En somme, la deuxième exposition du riff produit plus de dynamique horizontale que la première.

On notera par ailleurs que les deux parties étouffées des deux premières expositions du riff de Page font une différence remarquable en matière de *qualité* du son, pas seulement en intensité globale du son, ce qu'il nous fallait nécessairement noter en passant. Les deux spectrogrammes ci-dessous (**figure 7**) représentent l'intensité des partiels, périodiques et non périodiques, qui constituent l'une des notes étouffées, les *mi*¹ dans la première exposition du riff (en haut) et l'une des notes parmi les *plus* étouffées, dans la deuxième exposition (en bas).

Figure 7 : La différence du son de mute (Communication Breakdown)



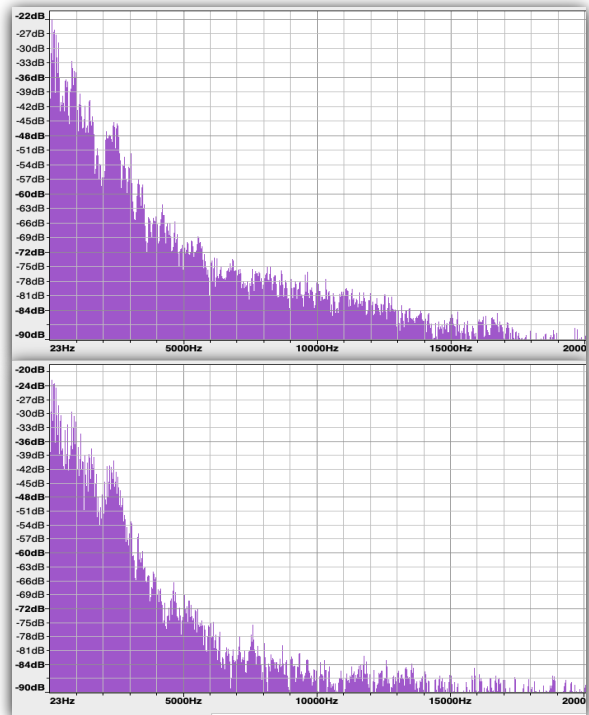
Tout d'abord, la note la *moins* étouffée montre un très grand nombre de partiels périodiques, ou harmoniques, qui s'imposent distinctement. Jusqu'aux quatre premiers partiels — à savoir le fondamental, le fondamental à l'octave supérieure et la quinte, ainsi que le fondamental à la deuxième octave —, les deux sons manifestent peu de différence, car ce sont les autres partiels qui les distinguent. Le fait que le fondamental ne soit pas si isolé³⁰ par rapport aux autres partiels, en particulier le fait que le deuxième partiel (l'octave) soit même un peu plus fort que celui-ci, s'explique par le niveau de l'amplification et de la compression résultante qui s'exercent sur le

³⁰ Cf. Ulrich Dieter Einbrodt, *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*, Francfort/Berlin, Peter Lang, 1997, p. 268.

son de la guitare (rappelons à titre d'exemple le spectrogramme du son « propre » de la guitare dans *Ain't That Just Like A Woman*). En revanche, étant donné que le fondamental s'impose comme l'un des partiels les plus forts, on ne peut pas dire qu'il s'agisse là d'une distorsion du son à proprement parler.

En ce qui concerne la note la moins étouffée, la série harmonique jusqu'au 15^e partiel, le *mi*⁵ (1,32 kHz), (et même d'ailleurs les micro-partiels au-delà), est nettement réalisée, généralement sous forme d'une courbe descendante, si ce n'est que les partiels entre 0,5 kHz et 0,8 kHz sont relativement faibles (**figure 8**). Quant à la note la plus étouffée, la distribution des partiels paraît

Figure 8 : Comparaison des deux notes étouffées (Communication Breakdown)



très ambiguë au-delà du quatrième partiel. En particulier, le cinquième partiel, équivalent de la tierce majeure (*sol* dièse⁴, 0,4 kHz), « chute » en intensité d'environ 15 dB, ce qui doit être l'un des facteurs importants de l'impression de « sécheresse » et de dureté du son de la note la plus étouffée. Or il y a une seule zone où, plus étouffée est la note, plus élevée est l'intensité des fréquences : la zone entre 2,0 kHz et 2,5 kHz, comme on peut le constater plus aisément dans la deuxième figure ci-dessus (fréquence linéaire). Il semble que le fait qui est responsable de ce phénomène soit le fait que le bruit d'attaque d'une note plus étouffée est plus fort et moins dissimulé par d'autres partiels.

Quand il agit d'une prestation sur scène, on peut estimer que la forme d'onde de *Communication Breakdown* doit être différente, c'est-à-dire que la partie de la guitare solo ne marquera alors pas une différence aussi remarquable d'avec la partie suivante, dans la mesure où le riff de guitare est alors joué sous forme de power chord, et qui plus est de façon non étouffée. Il en va de même pour *Paranoid*, car dans un concert le son de la seule guitare est censé être chargé d'une intensité équivalente au son de deux pistes de guitare installées par l'enregistrement en studio.

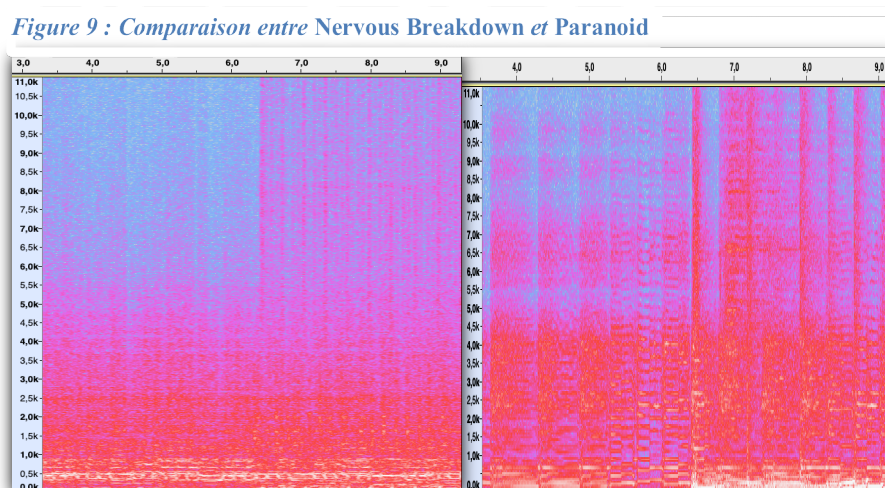
La première exposition du riff de *Paranoid* ne se fait que dans la voie gauche, puis à partir de sa deuxième exposition une deuxième piste de guitare est ajoutée dans la voie droite, qui joue la même chose que dans la voie gauche, ce qui double l'intensité du son de la guitare. Bien évidemment, cette sorte de *gradation* ne peut être réalisée dans un concert. Mais comme le

montre la forme d'onde ci-dessus, à partir de ce moment-là l'intensité moyenne de la voie gauche, a fortiori celle du son entier, augmente de façon visible, même si en effet le volume de la guitare à gauche ne change pas. Cela signifie deux choses importantes : en premier lieu, la présence des deux autres instruments, en particulier de la basse, est aussi forte que la présence de la guitare. Cela concerne en fait la structure elle-même du riff de la guitare. Car, comme nous l'avons dit, la deuxième partie du riff est constituée d'une mélodie de single notes, ce qui ne peut naturellement fournir le même volume que le power chord. C'est une trouvaille plus que judicieuse, au niveau de la composition comme de l'enregistrement, que le bassiste ait soutenu cette partie en jouant la même mélodie que la guitare, d'ailleurs avec des attaques d'autant plus fortes et marquées. Ce procédé qui fait interagir guitare et basse a été lors du mixage reproduit conformément à cette idée.

L'enregistrement de *Communication Breakdown* et de *Paranoid* représente une certaine dynamique, ou la nécessité d'une certaine dynamique, niveau horizontal, dynamique qui avait été élaborée dans la vision des créateurs — musiciens, producteurs et ingénieurs du son —, même s'ils n'auront sans doute pas partagé une vision idéale tout à fait identique de la chose. Les riffs en question sont constitués de matériaux de différents genres, c'est-à-dire qui diffèrent tout à la fois en matière d'intensité du son en général, de mode de jeu, de structure verticale ou horizontale des notes, d'accentuation, etc., et cela aussi simples que soient ces matériaux comparativement à ceux d'autres morceaux de ces groupes. Chacun de ces matériaux a sa fonction dans la construction de la ligne narrative dans laquelle se forme cette dynamique au travers de l'organisation temporelle de ces matériaux. La *gradation* comme forme d'introduction est typique de cette tendance en matière de composition et elle lui donne cette image dynamique qu'elle dégage.

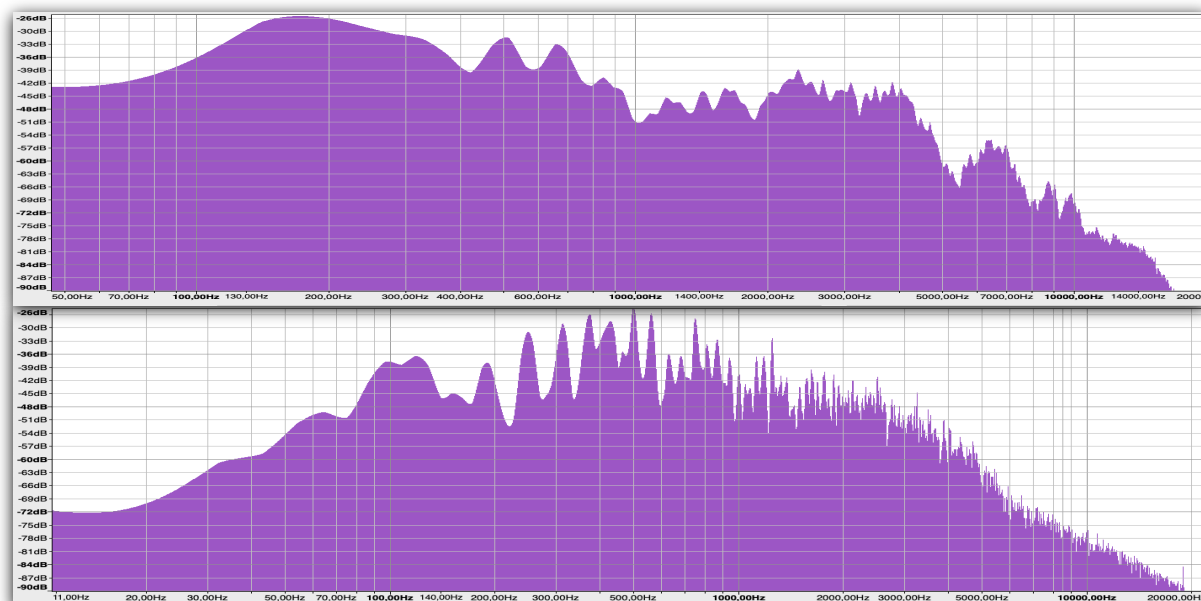
Quant à *Nervous Breakdown*, il y existe certes une telle gradation formelle, en tant que matériau hérité historiquement, mais elle y devient comme « envahie », recouverte, par, notamment, la prédominance, voire l'autonomie, de la guitare électrique. Car, tout d'abord, le riff de l'intro (et aussi du couplet) de Greg Ginn n'est composé, uniquement, que de quatre power chords, et par conséquent, au fur et à mesure qu'il se répète, se forme un enchaînement compact, sans espace vide, fait des alternances de deux petites parties. Puisque presque toutes les croches d'une mesure sont frappées en “downpicking”, à la seule exception d'une noire à l'articulation des deux accords à l'intervalle de la quarte, comme ces notes rapides sont d'ailleurs soutenues par la forte distorsion et par le *sustain* qui en résulte, c'est tout l'espace-temps qui se trouve ainsi comblé par le son de la guitare électrique, donc au niveau aussi bien vertical qu'horizontal. Par ailleurs, si on peut encore parler ici d'« accords », c'est que la tierce

y apparaît régulièrement, tierce jouée par le guitariste lui-même dans la deuxième mesure du riff (la tierce est entre parenthèses dans la **figure 2**, plus haut), et tierce qui fait d'un power chord un accord de majeur. Cela ne nécessite pas une technique spéciale ; il ne s'agit que du majeur dans la deuxième mesure, majeur qui dans la mesure précédente n'était situé sur la 8^e case de la 3^e corde que pour pouvoir étouffer légèrement celle-ci, et qui vient ensuite appuyer cette fois, au lieu de l'étouffer, sur la 6^e case de la même corde, après s'être décalé de deux cases en glissando en suivant pour ce faire le mouvement de la main entière, dans la même configuration des doigts que le doigté antérieur. Cet ajout d'une tierce est exercé spontanément plutôt que selon une règle fixe, et il n'est pas exercé au retour. C'est ainsi que le guitariste a d'ailleurs pu ajouter une ligne mélodique particulière au-dessus de cette alternance d'extrêmement simples accords.



Voici deux spectrogrammes, de *Nervous Breakdown* et de *Paranoid* (**figure 9**), qui présentent le moment où le riff de guitare solo passe à la section suivante, dans laquelle il se répète avec le soutien de la batterie et de la basse. Tout d'abord, on peut voir, dans la première moitié de la figure, que la guitare de Black Flag se déploie sous la forme d'une gradation continue et régulière, tandis que la guitare de Black Sabbath manifeste une irrégularité qui vient du fait que certaines fréquences sont visiblement réduites en intensité. La guitare de Ginn contient très peu de « stridence », soit au-dessus de 8,5 kHz, à la différence de celle de Iommi qui a même des pics autour de 10 kHz (**figure 10**). Cette dernière montre aussi une grosse « bosse » entre 130 et 220 Hz, qui représente le son épais et lourd autour de la fondamentale, le *mi*¹, jouée sur la corde la plus basse, tandis qu'il y a une réduction entre 1 et 2 kHz, soit au milieu de la zone médium. Comparée à *Paranoid*, le son de la guitare de *Nervous Breakdown* est centré approximativement sur le son de bas médium. Car une « montagne » se forme qui comporte deux descentes à partir d'un groupe de pics situés entre 250 et 900 Hz.

Figure 10 : Comparaison entre Paranoid (en haut) et Nervous Breakdown (en bas)



Cette *homogénéité* (ou continuité) du son de la guitare aura conduit la basse électrique à une approche particulière quant à son jeu, afin de se conformer à cette tendance de l'instrument principal. La basse de Chuck Dukowski est fortement saturée, jusqu'au point de distorsion, à tel point que son bruit d'attaque prédomine dans son jeu tout au long du morceau. Comme on peut le constater dans le spectrogramme (**figure 10**), même après que la basse a rejoint la guitare, la zone de graves et de bas médium ne manifeste pas grand changement en intensité (partie jaune) ; les points jaunes dans la zone des graves, qui marquent le premier temps de chaque mesure, ne représentent pas les notes de la basse mais celles de la grosse caisse, ce qui fait un contraste frappant avec le spectrogramme de *Paranoid*, où la partie jaune augmentait très visiblement dans sa deuxième moitié. Finalement, on doit dire que si la guitare électrique joue le rôle principal ce n'est pas seulement du fait des enchaînements d'accords, mais aussi du fait qu'elle prend en charge le son global, en ajoutant même une mélodie supplémentaire. Cela au point qu'on peut véritablement parler d'*autonomie* de la guitare dans *Nervous Breakdown*. Cette autonomie lui confère en outre le potentiel capable d'enchaîner les différentes sections, qui sont toutes par conséquent dominées et dirigées par cette guitare. Il conviendra de poursuivre cette discussion relativement à un autre style de musique, qui est chronologiquement plus proche de *Nervous Breakdown* : le punk rock des années 1970, exemplifié par la musique des Ramones et des Sex Pistols.

CHAPITRE VIII

RAMONES

A. “If they can do it, why can’t we?” (S’ils peuvent le faire, pourquoi pas nous ?)

Les deux fondateurs de Black Flag, Greg Ginn (guitare) et Keith Morris (chant), déclarent tous deux avoir assisté à un concert du groupe The Ramones (on adjoint souvent “The” au nom du groupe) à Los Angeles en 1976. Les témoignages diffèrent selon le locuteur quant à savoir si les deux y sont allés ensemble ou séparément, sans se connaître, mais ce qui est évident c’est qu’ils ont perçu une possibilité particulière sur place. Écoutons d’abord Morris :

We knew about punk rock. We know about the Clash and the Sex Pistols, the New York Dolls and the Ramones. We’d both attended the same Ramones show at the Roxy before we got to know each other, and we’d later go see the Sex Pistols final show together in San Francisco. Punk may have already had its moment in New York and was bottoming out in London, but in Southern California it was this strange new thing that was alive with possibility¹.

Le groupe new-yorkais enchaîna dans cette tournée en Californie du Sud, sa première dans cette région, quatorze concerts en douze jours, entre les 11 et 28 août 1976, notamment à West Hollywood, San Francisco, Huntington Beach et Redondo Beach. Parmi ces concerts, la prestation au Roxy Theatre eut lieu les 11 et 12 août 1976, et donc celle dont se souvient Morris aura été l’une de ces deux dates². Le dernier concert des Sex Pistols à San Francisco (au Winterland Ballroom) eut lieu le 14 janvier 1978. En revanche, le concert de Journey (avec Thin Lizzy et S.S. Fools) à Santa Monica, auquel, selon Morris il est allé avec Ginn, et qui est d’ailleurs celui où « les graines de Black Flag ont été plantées », comme nous l’avons vu précédemment (voir **Chapitre IV**), ce concert dont Morris précise dans son autobiographie quel jour de la semaine c’était, il eut bien lieu de fait, comme il le dit, un mercredi, le 2 juin 1976,

¹ Keith Morris avec Jim Ruland, *My Damage: The Story of a Punk Rock Survivor*, Boston, Da Capo Press, 2016, p. 27. « Nous connaissions des choses sur le punk rock. Nous en connaissions sur Clash et les Sex Pistols, les New York Dolls et les Ramones. Nous avions tous les deux assisté au même concert des Ramones au Roxy avant de nous connaître et plus tard nous étions allés voir ensemble le dernier concert des Sex Pistols à San Francisco. Le punk peut-être avait eu son heure et était déjà en baisse à Londres, mais en Californie du Sud c’était cette chose nouvelle bizarre qui était encore pleine de possibilités. »

² <https://www.songkick.com/artists/99871-ramones/gigography?page=15>, consulté le 16 octobre 2021.

c'est-à-dire deux mois avant le susdit concert des Ramones³. Cela contredit cependant le témoignage de Morris que lui et Ginn ne se connaissaient pas encore lors du concert des Ramones. En fin de compte, au moins sur ce point, il semble préférable de se fier au témoignage de Ginn :

We were influenced by the Stooges and then the Ramones; they inspired us. Keith and myself saw the Ramones when they first toured LA in 1976. After we saw them, I said if they could do it we could do it. I thought Keith would be a good singer and after seeing the Ramones, it made him think that he doesn't have to be some classical operatic singer [laughs], he could just do his own thing⁴.

En effet, Ginn avait déjà entendu parler de cette nouvelle musique, qui s'appelait « punk rock » et qui émergeait alors autour de clubs de New York comme le CBGB et le Max's Kansas City, et cela grâce à *The Village Voice*, le journal hebdomadaire new-yorkais spécialisé en art et culture. Et donc, selon Azerrad, “Even before he heard a note, he was sure punk was what he was looking for⁵.” Autrement dit, d'une certaine manière, avant même d'en entendre la musique et d'en voir le concert, Ginn pouvait reconnaître ce dont il s'agissait dans ce phénomène et était déjà influencé par ce qu'il avait seulement lu, décrit par le journal : “It seemed to be a place where anybody could go who didn't fit into the conventional rock mode⁶.” Et après avoir vu cela sur place, et d'autant plus parce qu'il s'agissait du concert des Ramones, ce guitariste novice décide immédiatement de former son propre groupe, sans plus attendre, pour pouvoir émuler ses groupes préférés, notamment The Grateful Dead ou des musiciens de jazz :

None of those influences came through in this playing; he was simply making music to work off energy and frustration, and as generations of beginners before him had discovered, the quickest shortcut to a cool guitar sound was nasty, brutish distortion⁷.

³ Morris, *ibid.*, p. 45 ; <https://www.songkick.com/concerts/800704-thin-lizzy-at-santa-monica-civic-auditorium>, consulté le 16 octobre 2021.

⁴ Jarrod Dicker, « Interview with Greg Ginn of Black Flag », *Thirsty*, mars 2010, consulté le 5 avril 2019, <https://www.staythirstymedia.com/201003-043/html/201003-greg-ginn.html>. “Nous avons été influencés par les Stooges et ensuite par les Ramones. Ils nous inspiraient. Keith et moi avons vu les Ramones lors de leur première tournée à LA, en 1976. Après les avoir vus je me suis dit que, s'ils pouvaient le faire, nous pouvions aussi. Je pensais que Keith serait un bon chanteur, et de voir les Ramones lui fit penser qu'il n'avait pas à être une sorte de chanteur lyrique opéra classique [rires], qu'il pourrait juste faire son propre truc. »

⁵ Michael Azerrad, *One Band Could Be Your Life: Scenes From The American Indie Underground 1981-1991*, New York/Boston/Londres, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001, p. 16. « Avant même d'avoir entendu une seule note il était sûr que le punk était ce qu'il cherchait. »

⁶ *Ibid.* « Ça semblait être un endroit où pouvaient aller tous ceux qui ne rentraient pas dans le mode rock conventionnel. »

⁷ *Ibid.* « Aucune de ces influences-là ne transparut dans son jeu ; il faisait simplement de la musique pour évacuer l'énergie et la frustration, et, comme des générations de débutants l'avaient découvert avant lui, le raccourci le plus rapide vers un son de guitare cool était une distorsion méchante et brutale. »

Il faut noter d'ailleurs que presque tous les membres de Black Flag ont laissé, et plus d'une fois, un commentaire sur l'impression qu'avait fait sur eux le premier disque des Ramones, impression qui était, remarquablement, de la fascination :

Dez Cadena (voix; guitare rythmique): "I was in awe when I heard The Ramones' first album, I couldn't believe there was a Rock album like that. It was similar to what I listened to but way faster — and there were no guitar solos."

Spot (ingénieur du son; producteur d'albums du groupe): "I'd heard the Sex Pistols early on, but it didn't make a huge impression on me. What made the biggest impression on me was The Ramones' first album. I loved playing that record for people just to watch them cringe. Suddenly, Rock & Roll was fun again."⁸

Chuck Dukovski (bassiste et co-fondateur du label SST): "I had never seen a band play so fast. Suddenly you could point to a band and say, 'If they can do it, why can't we?'"⁹

Comme le soulignent les mots de Cadena, si la musique des Ramones se différenciait des autres musiques rock qu'ils avaient écoutées jusque-là, c'est d'abord qu'elle était jouée beaucoup plus rapidement, et qu'y étaient complètement exclus ces éléments si généralement répandus et rendus tellement conventionnels qu'ils en provoquaient de l'ennui, et que l'ensemble de ce tas de pratiques paraissait en perdre tout sens. Absurdes étaient ces longues compositions prétentieuses et cette splendide virtuosité des instruments solo. Sur le plan horizontal, ce que jouait The Ramones ce n'était rien d'autre qu'une chanson courte et simple. La phrase « il n'y a pas de solo de guitare » résume tout. Car même les chansons des Stooges ou du MC5 comportaient d'habitude des solos. Cela ne veut pourtant pas dire qu'on ne devrait surtout pas jouer de solo de guitare dans la musique punk ou punk hardcore. D'ailleurs, on trouve en effet souvent un solo, aussi simple et court soit-il, au milieu des chansons de ce genre. Mais le plus important était l'inspiration, l'encouragement ou l'invitation que donnait cette façon de faire, si inédite, exemplifiée par les Ramones et certains autres groupes américains ou britanniques. Car il s'agissait moins d'un style musical précis que d'une *attitude*. En d'autres termes, la question n'était pas de s'en aller adopter tel matériau et non tel autre en jugeant, en discriminant, lequel était conventionnel, lequel était nouveau, mais il s'agissait bien plutôt d'aller chercher quelque chose d'immédiatement disponible, de jouable et de réalisable, tout de suite, indépendamment de la compétence technique qu'on pouvait avoir pour le moment. En ce

⁸ Steven Blush, *American Hardcore: A Tribal History*, 2e éd., Port Townsend WA, Feral House, 2010, p. 16. « Cela m'a mis en transe quand j'ai entendu le premier album des Ramones, je ne pouvais pas croire qu'il puisse y avoir un album de rock comme ça. Ça ressemblait à ce que j'écoutais mais ça allait bien plus vite — il n'y avait pas de solos de guitare. » ; « J'avais écouté les Sex Pistols très tôt, mais ça ne m'avait pas fait grande impression. Ce qui me m'a fait la plus grosse impression, ça a été le premier album des Ramones. J'aimais passer ce disque aux gens, juste pour les voir se crispier. Tout à coup le rock and roll redevenait marrant. »

⁹ Azerrad, *op. cit.*, p. 17. "Je n'avais jamais vu un groupe jouer si vite. Tout à coup on pouvait montrer un groupe et dire, « S'ils peuvent le faire, pourquoi pas nous ? »

sens il est instructif de citer ici un récit de Mike Watt, le bassiste des Minutemen¹⁰, à propos de ce à quoi ressemblait la vie d'un adolescent mélomane qui voulait faire de la musique dans les années 1970. Ce trio, les Minutemen, fondé à San Pedro, un quartier portuaire du sud de Los Angeles, est l'un des premiers groupes du label SST, avec Black Flag, et il est généralement apprécié pour l'originalité et la créativité particulière de sa musique, qui est par ailleurs composée de chansons extrêmement courtes, sans solo de guitare, du moins au sens conventionnel, mais dont la structure, verticale aussi bien qu'horizontale, reste grosse d'une forte irrégularité, d'une imprévisibilité :

Rock musicians seemed unapproachable, otherworldly; [...] [they] pranced around the stages of cavernous arenas. [...] "Being famous was for other people," Watt says. [...] In San Pedro everyone played in cover bands, without any thought of writing their own songs or getting signed because, of course, those were things that other people did. The best band was simply the one that could play "Black Dog" [(1971) de Led Zeppelin] just like the original, and that was the peak of their ambition. [...] So Watt and Boon would happily play "American Woman" [(1970) des Guess Who] over and over again, never thinking they could write their own songs or make their own records. [...] Through music magazines they discovered the original wave of punk rock bands, like the Ramones and the Clash. [...] "We thought it was going to be synthesizers and modern shit. But it wasn't modern. It turned out to be guitar music like the Who! That's what blew our minds. When we heard that, we said, 'We can do this!'"¹¹

En fait, parallèlement à la sortie de leurs albums sur le label SST de Black Flag, les membres des Minutemen ont rapidement créé leur propre label et ont commencé à sortir des disques d'autres groupes underground, notamment *Fat EP* (1981) et *Milo Goes To College* (1982) des Descendents, ainsi que *Land Speed Record* (1982), le premier disque de Hüsker Dü. Le label New Alliance, fondé par deux membres des Minutemen, Mike Watt et D. Boon (né Dennes Dale Boon), avec Martin Tamburovich, ancien membre de leur groupe précédent, les Reactionaries, a ouvert ses portes à l'automne 1980¹².

Par ailleurs, la confiance que les Ramones ont pu insuffler aux groupes punk américains ultérieurs était également due au fait que leur premier album (1976) avait été achevé à un coût

¹⁰ Nous avons déjà mentionné ce groupe ailleurs, quoique rapidement, sur un autre sujet. Voir aussi Chapitre I.

¹¹ Azerrad, *ibid.*, p. 64-65. « Les musiciens de rock semblaient inapprochables, d'un autre monde ; [...] [ils] caracolaient autour de scènes d'arènes cavernueuses. [...] « Être célèbre, c'était pour les autres, » dit Watt. [...] À San Pedro tout le monde jouait dans des *cover bands*, sans penser à écrire ses propres chansons ni à signer un contrat, parce que, bien sûr, ces choses-là c'était pour les autres. Le meilleur groupe c'était simplement celui qui pouvait jouer *Black Dog* exactement comme l'original, c'était ça le sommet de leur ambition. [...] Alors Watt et Boon jouaient sans arrêt *American Woman* et ils étaient contents, sans jamais penser qu'ils pourraient écrire leurs propres chansons ni faire leurs propres disques. [...] C'est par des magazines de musique qu'ils ont découvert la vague originelle des groupes de punk rock, comme The Ramones ou The Clash. [...] « Nous pensions que ça allait être du synthétiseur et toute cette merde moderne. Mais ça n'était pas moderne. Ça s'est avéré être de la musique à la guitare comme celle des Who ! C'est ça qui nous a bluffés. Quand on a entendu ça, on s'est dit, « Ça, on peut le faire ! »

¹² *Ibid.*, p. 79 ; Stevie Chick, *Spray Paint The Walls: The Story of Black Flag*, Oakland, PM Press, 2011, p. 244.

incroyablement modeste, ce qui est difficile à imaginer pour un album de rock produit à l'époque¹³, sous contrat avec Sire Records, alors petit label indépendant de disques. Écoutons un témoignage dans le livret de la version remastérisée de l'album :

It took them 17 days to lay down 14 tracks of 28 minutes and 52 seconds of raw energy. The album cost about \$6,400 to produce. Recorded at Plaza Sound in Radio City Music Hall, the first 13 songs were cut chronologically, with the sequence loosely based on their CBGB set list¹⁴.

B. Le début des Ramones : celui du « punk rock »

Les Ramones ont été fondés à Forest Hills, un quartier résidentiel de l'arrondissement Queens de la ville de New York, en 1974, par John William Cummings (ou Johnny Ramone, né en 1948), Jeffrey Ross Hyman (ou Joey Ramone, né en 1951), Tamás Erdélyi (ou Thomas Erdélyi ou Tommy Ramone, né en 1949) et Douglas Glenn Colvin (ou Dee Dee Ramone, né en 1951). Dès leur première prestation au CBGB (ouvert à Manhattan en décembre 1973) le 16 août 1974, ils se sont rapidement imposés comme l'un des groupes les plus représentatifs de la nouvelle scène musicale new-yorkaise, qui se formait autour de ce club, avec Television, Blondie, Patti Smith, Suicide, Wayne Country, Talking Heads, Richard Hell and the Voidoids, etc. L'historien musical anglais Clinton Heylin résume ainsi la place et la valeur des Ramones dans l'histoire du punk rock : "With the Ramones, Punk Rock was born. Certainly there were the forebears, like the Stooges, MC5 and Patti Smith, but the Ramones hoisted the banner, declaring themselves punks and their followers punk rockers¹⁵."

En d'autres termes, c'est en embrassant eux-mêmes le nom de « punk », avec le concept qu'il implique, que les Ramones ont pu s'inscrire comme le premier groupe punk et comme le

¹³ "By the end of the 1970s the average "rock 'n' roll album" cost between \$70,000 and \$100,000 in studio time, and any rock "sweetening" (adding strings, for example) could add another \$50,000 to the bill; promotion budgets began at around \$150,000 and rose rapidly. But even these figures conceal the accounting decisions really being made.", Simon Frith, *Sound Effects : Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 147. « À la fin des années 1970, le « rock and roll album » moyen coûtait entre 70,000 et 100,000 dollars en temps de studio, et tout « enrobage » rock (ajout de cordes, par exemple) pouvait ajouter 50,000 dollars supplémentaires à la facture ; les budgets de promotion commençaient à environ 150,000 dollars et ont augmenté rapidement. Mais même ces chiffres masquent les décisions comptables réellement prises. »

¹⁴ Donna Gaines, livret de l'album *Ramones (Expanded & Remastered)*, 2001. Pour plus de détails sur les conditions économiques du punk rock, voir Stacy Thompson, *Punk Productions: Unfinished Business* (New York: State University of New York Press, 2004), 139-57. « Il leur a fallu 17 jours pour déposer 14 titres de 28 minutes et 52 secondes d'énergie brute. L'album a coûté environ 6 400 dollars à produire. Enregistrées au Plaza Sound du Radio City Music Hall, les 13 premières chansons ont été coupées chronologiquement, la séquence étant vaguement basée sur leur set list CBGB. »

¹⁵ Clinton Heylin, *From The Velvets To The Voidoids: The Birth Of American Punk Rock*, édition nouvelle, Londres, Helter Skelter Publishing, 2005 [1993], p. 253. « Avec les Ramones, le punk rock est né. C'est sûr, il y avait des ancêtres, comme les Stooges, MC5 et Patti Smith, mais les Ramones ont hissé la bannière ; en se déclarant eux-mêmes punks et leurs suivants des rockers punks. »

plus punk des groupes contemporains. Dans le même contexte d'inauguration, on peut dire aussi que les Ramones ont « codifié » le punk rock. Selon les mots de Mickal Gilmore : “if it didn't invent punk, certainly codified it effectively—its stance, sound and attitude, its rebellion and rejection of popular music conventions—just as Elvis Presley had done with early rock & roll¹⁶.”

1. Jacky, Judy et Sheena

On peut d'ailleurs renvoyer à leurs deux chansons qui comportent le mot « punk » dans leurs titres : *Judy Is A Punk* (1976) et *Sheena Is A Punk Rocker* (1977). Ces chansons ont recours au terme *punk* pour impliquer un ensemble de certains traits qui sont caractéristiques d'un ou deux personnages, car c'est de Jacky et de Judy que parle la première chanson : “Jacky is a punk, Judy is a runt¹⁷”, cette première phrase du couplet fait que tous deux sont à considérer comme punk, au vu du titre de la chanson. La longueur et la structure des paroles sont ici plus que simples, comme dans toutes les chansons des Ramones. L'introduction courte, de deux mesures, est déclenchée par l'irruption brutale de l'ensemble de tous les instruments, sous l'égide du power chord de *mi* bémol en *downpicking* de la guitare, sans aucun geste de gradualisation, sur un tempo rapide (182 BPM). À cette base sonore se joint la voix, dès le premier temps de la troisième mesure : “Jacky Is A Punk, Judy Is A Runt / They both went down to Berlin, joined the Ice Capades¹⁸.” Ces deux ou trois phrases, qui n'occupent que quatre mesures, font place immédiatement au refrain, le power chord descendant vers la dominante, *la* bémol, à la dernière mesure ; “And oh, I don't know why, oh I don't know why¹⁹”, cette phrase, qui se déroule sur l'alternance des power chords de *sol* bémol (sous-dominante) et de *la* bémol et dure encore quatre mesures, est suivie par “Perhaps they'll die oh yeah²⁰.” avec un autre changement d'accords, simple mais différent, avec la seule alternance de la tonique et de la dominante en deux mesures. Et puisque ce fragment de deux mesures se répète quatre fois, soit huit mesures au total, cela donne l'impression que ces quatre répétitions identiques forment

¹⁶ Mikal Gilmore, « The Curse of the Ramones », *Rolling Stone* (blog), 19 mai 2016, <https://www.rollingstone.com/feature/the-curse-of-the-ramones-165741/>. « Si ça [les Ramones] n'a pas inventé le punk, ça l'a certainement codifié effectivement — sa posture, son son et son attitude, sa rébellion et son rejet des conventions de la musique populaire — exactement comme l'avait fait Elvis Presley avec le rock and roll des débuts. »

¹⁷ « Jacky est un punk [un minable], Judy est une avortonne. »

¹⁸ « Jacky est un punk, Judy est une avortonne / Ils sont tous les deux descendus à Berlin rejoindre les Ice Capades. »

¹⁹ « Et, ah, je ne sais pas pourquoi, oh je ne sais pas pourquoi. »

²⁰ « Peut-être qu'ils vont mourir, oh yeah. »

le refrain à proprement parler, alors que la partie antérieure de deux mesures (“Perhaps...”) jouait le rôle de « pré-refrain », à savoir de préparation du refrain ou de lien entre couplet et refrain, malgré sa brièveté. Le tout, l’introduction et la première exécution de la formule couplet-refrain, dure 25 secondes, soit seize mesures (2 + 4 + 2 + 8), avec des éléments horizontaux qui s’enchaînent, de façon tantôt brutale tantôt (seulement) irrégulière et imprévisible.

La deuxième formule couplet-refrain est complètement identique à la première, y compris par les paroles. Comme ce ne sont pas seulement les refrains — qui d’habitude ont les mêmes paroles, conformément à la définition même du terme — mais aussi les couplets qui partagent les mêmes paroles, cela a pour effet d’entraîner la répétition exacte d’une section plus étendue, chose qu’on trouve souvent dans la musique des Ramones. Il en va ainsi en effet pour les deux premiers titres de leur premier album, *Blitzkrieg Bop* et *Beat On The Brat* (*Judy Is A Punk* étant le troisième). *Blitzkrieg Bop*, après une introduction de 24 mesures (dont les quatre dernières chantées (“Hey ho, let’s go”)), suit fidèlement la forme classique AABA, chaque section durant huit mesures — seul exemple dans cet album mais assez significatif²¹. Or, la troisième section A, qui est identique à la première, y compris les paroles, est suivie immédiatement par la deuxième section A, puis la section B (“bridge” ou pont), ce qui finit par engendrer en fait une seule grande forme *cyclique* : A1 – A2 – B – A1 – A2 – B – A1 – A2 (les chiffres signifient la distinction des paroles). Cette forme cyclique (AAB), telle qu’elle ne se trouvait pas à l’ère antérieure, apparaît encore une fois, avec les mêmes paroles et la même instrumentation, avant de se terminer par une conclusion (8 mesures), au lieu de la troisième section B, qui est aussi identique aux dernières mesures chantées de l’introduction. Quant à *Beat On The Brat*, le schème centré sur la formule couplet-refrain (intro (5) – couplet (20) – lien instrumental (4) –

²¹ Mais Ralf von Appen et Marcus Frei-Hauenschild considèrent la forme AABA de *Blitzkrieg Bop* comme étant encore une fois une sorte de « subversion de normes », du fait qu’on y prend volontairement une forme démodée, qui est loin de la tendance musicale du milieu des années 70. “Punk and new wave musicians also used the AABA form (or hinted at it) to subvert norms, reaching for an older form to express their opposition to the musical trends of the times. In fact, this occurred precisely as AABA became unequivocally passé (1976 was the first year in which no No. 1 hit on the billboard charts followed an AABA form). While the AABA form and the bridges that emerged from them were not used in Hard Rock, Progressive Rock, or Disco, they were perfectly suited for the self-consciously simple songs of the Ramones.”, Ralf von Appen et Markus Frei-Hauenschild, « AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus — Song Forms And Their Historical Development », *Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*, n° 13 (2015), p. 74, <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf>. « Les musiciens punk et new wave ont également utilisé la forme AABA (ou y ont fait allusion) pour renverser les normes, recherchant une forme plus ancienne pour exprimer leur opposition aux tendances musicales de l’époque. En fait, cela se produisait précisément au moment où l’AABA devenait sans équivoque dépassé (1976 a été la première année au cours de laquelle aucun hit n° 1 sur les hit-parades Billboard n’a suivi une forme AABA). Alors que la forme AABA et les ponts qui en ont émergé n’étaient pas utilisés dans le hard rock, le rock progressif ou le disco, ils étaient parfaitement adaptés aux chansons à la simplicité recherchée des Ramones. »

refrain (18), les chiffres désignant le nombre des mesures) réapparaît de façon littéralement identique (avec les mêmes paroles) après un interlude bref (6), avant de se terminer avec une conclusion (3 ½), qui elle n'est rien qu'une variante de l'introduction (5), si ce n'est qu'elle s'arrête hâtivement en avance.

C'est là chez les Ramones l'un des éléments qui renvoient à cette définition musicale répandue du punk rock : une certaine simplicité ou même un minimalisme, bien que cette structure des paroles qu'on retrouve chez eux ne soit en réalité pas à considérer trop généralement, comme s'il fallait qu'elle soit toujours aussi simple pour qu'une chanson puisse être considérée comme du punk rock. Bien évidemment, le cas des Ramones est extrême.

Par ailleurs, l'adoption de cette méthode par les Ramones marque une connexion avec la musique des groupes britanniques du début des années 60, avec ce qu'on appelle la *beat music* et notamment celle des Beatles, qui ont en effet eu une influence cruciale sur le groupe américain (en particulier sur le chanteur Joey Ramone). C'est là qu'on peut parler d'un certain hommage, qui se présente emblématiquement dans cette phrase, ou « consigne » ludique, insérée juste avant le deuxième couplet, à savoir dans la petite section intermédiaire à deux mesures, l'équivalent de l'introduction placée avant le premier couplet : « Second verse, same as the first ». Cela avait déjà de fait été accompli avec l'insertion de cette même consigne avant le deuxième couplet par *I'm Henry The Eighth, I Am*, du groupe anglais Herman's Hermits, numéro un au Billboard Hot 100 en 1965, chanson qui répétait donc également les mêmes paroles. L'original de cette chanson avait été écrit en 1910 par les compositeurs anglais Fred Murray et R. P. Weston comme une chanson de music-hall. Harry Champion, vedette du music-hall, l'ayant chantée et enregistrée en premier, elle est restée comme l'une de ses chansons représentatives. Comme Herman's Hermits n'a repris que le refrain de l'original, il est difficile de dire si cette section est répétée comme un couplet ou comme un refrain. Néanmoins, pour ce qui est de la version de Herman's Hermits, en tant que la section en question, même si elle répète les mêmes paroles, raconte une histoire d'une certaine longueur, il semble donc plus judicieux de la considérer comme un couplet où seraient placés plusieurs de ce que nous nommerons « refrains fragmentaires » (voir **Chapitre X**), au début, au milieu et à la fin.

Les Ramones vont plus loin en la matière. Comme *I'm Henry The Eighth, I Am*, *Judy Is A Punk* commence son troisième et dernier couplet à la suite d'un court interlude (contrairement à la chanson de Herman's Hermits où figure un solo de guitare, il n'y a dans *Judy Is A Punk* qu'un fredonnement vocal (“Ooouhh”) avec le même matériau du couplet. Juste avant le troisième couplet, où les paroles changent légèrement, Joey Ramone indique “Third verse, different from the first”.

Judy Is A Punk est d'ailleurs une chanson littéralement construite sur trois accords (*mi* bémol, *si* bémol et *si* bémol), ce qui la rend représentative d'une certaine direction valant pour toutes les chansons de l'album. Il convient également de noter que *Judy Is A Punk* est la plus courte (1 minute 30 secondes) des quatorze chansons de l'album. Ses prestations sur scène sont d'ailleurs encore plus courtes, car elle y est jouée à un tempo encore plus rapide. La version de l'album live officiel, *It's Alive*, qui a été enregistrée à London en 1977, ne fait que 1 minute et 12 secondes. Voici là-dessus le commentaire de True Everett, dans sa biographie des Ramones :

'Judy Is A Punk' – one of the first examples of the word "punk" in a song – was another similarly warped tale of interpersonal relationships, written about two crazed Ramones fans, local juvenile delinquents. With its finger-clicks and knowing repetition, 'Judy' is deconstructionist post-modernism in its purest, most unconscious form. "Second verse, same as the first," the singer yells, in an inspired moment of knowing self-deprecation²².

On peut dire que cette « autodérision consciente », délibérée, recherchée, qui est liée à l'indifférence à l'égard de toute sophistication, c'est-à-dire à l'une des attitudes qui caractérisent le mieux le punk et le punk rock, s'incarne ici dans la forme même de la structure horizontale de la chanson.

Quant à *Sheena Is A Punk Rocker*, composée par Joey Ramone et sorti en 1977, le mot « punk » fait ici référence au mode de vie d'un individu, à son attitude envers la vie et, plus concrètement, musicalement, à un style spécifique dans l'approche de la dimension de la musique, bien que la musique ne soit évidemment jamais sans lien avec le mode de vie. De plus, à la différence de *Judy Is A Punk*, où ce mode de vie passe d'une attitude dite seulement « punk », ou basée sur celle-ci, à une véritable dégradation où est suggérée même la mort ("Perhaps they'll die"), « être une punk rocker » est ici une *destination*, une destination-vocation, et même un destin, qu'une jeune fille américaine a choisi pour trouver enfin quelque chose d'à la fois révolté et amusant, comme font les autres ("They got their surfboards and they're going to the discotheque-a-go-go", dans le couplet), sans doute afin de se libérer de l'ennui étouffant de la vie quotidienne américaine. Joey Ramone explique son intention quant à cette chanson :

²² True Everett, *Hey Ho Let's Go: The Story of the Ramones*, Londres, Omnibus, 2002, p. 60. « *Judy Is A Punk* — l'un des premiers exemples du mot « punk » dans une chanson — était un autre conte déformé de la même manière sur de relations interpersonnelles, écrit sur deux fans fous des Ramones, de jeunes délinquants locaux. Avec ses claquements de doigts et ses répétitions convenues, *Judy* est du post-modernisme déconstructionniste dans sa forme la plus pure et la plus inconsciente. "Second verse, same as the first (second couplet, identique au premier)", crie le chanteur, en un moment inspiré d'autodérision recherchée. »

To me, ‘Sheena’ was the first surf/punk rock/teenage rebellion song. I combined Sheena, the Queen of the Jungle, with the primalness of punk rock. Then Sheena is brought into the modern day: ‘But she just couldn’t stay/She had to break away/Well, New York City really has it all²³.’ [la deuxième moitié du couplet]

Les deux seuls couplets répètent ici aussi les mêmes paroles, tout comme les refrains.

Figure 1 : Le refrain de Sheena Is A Punk Rocker (voix et guitare)

Voix

♩ = 176

Shee-na is punk rock-er Shee - ee-na-ee-ya (punk rock-er)

Guitare

T

A

B

10-10-10-10-10-10 10-10-10 12-12-12 10-10-10-10-10-10 10-10-10 12-12-12

8-8-8-8-8-8 8-8-8 10-10-10 8-8-8-8-8-8 8-8-8 10-10-10

Sheena embrasse la vie de punk, ou de punk rocker, en tant que fan ou musicienne, et elle s’inscrit dans ce concept, elle incarne ce concept. Un refrain relativement long (**figure 1**), dans lequel la phrase du titre (“Sheena is a punk rocker”) est répétée pas moins de six fois, pendant seize mesures (le couplet dure également seize mesures), se voit de plus encore prolongé sous la forme dite *post-chorus* : “She’s a punk, punk, a punk rocker”, et cette phrase est elle-même répétée quatre fois pendant huit mesures, ce qui fait que le mot “punk” est aligné pas moins de neuf fois : un vrai slogan. Ce qui a eu lieu du début jusqu’ici, y compris l’introduction, pendant 44 mesures (4 + 16 + 16 + 8), est répété ensuite de façon complètement identique, parce que les premier et deuxième couplets ont les mêmes paroles, comme dans *Judy Is A Punk*. Mais à la différence de cette dernière, il n’y a même pas d’interlude dans *Sheena Is A Punk Rocker* ; la chanson se déroule directement, et à part le court lien instrumental de façon identique à l’introduction, en allant vers le troisième refrain, dernière section de la chanson et qui plus est sous une forme étendue. Au bout du compte, si on inclut les mots du *post-chorus*, la proposition “Sheena est une punk rocker” aura été énoncée typiquement jusqu’à trente fois, soit presque les deux tiers de toute la durée de la chanson.

Comme on peut le voir dans la transcription ci-dessus (**figure 1**) du refrain, le riff de guitare marque par attaque forte trois power chords, qui renvoient aux trois accords principaux, sur le temps fort, à savoir la tonique dans toute la première mesure, ainsi que la sous-dominante et la

²³ *Ibid.*, p. 83, « Pour moi, Sheena était la première chanson de rébellion surf/punk rock/teenage. J’ai combiné Sheena, la Reine de la Jungle, avec le caractère primal du punk rock. Comme ça Sheena est transposée à l’époque moderne : “Mais elle ne pouvait simplement pas rester / elle devait rompre / C’est que New York City a tout pour plaire.” »

dominante dans les deux premiers temps et les deux derniers temps, respectivement, de la deuxième mesure. Les deux derniers power chords étant joués sur les cordes plus hautes, pas seulement quant à la hauteur des notes, leur son met en évidence le registre aigu, ce qui rend ainsi encore plus manifeste le partiel qui correspond, en particulier, à la tierce pour le power chord de *sol*, la dominante, dans la dernière partie des mesures en nombre pair. Cela permet, peut-on dire, de produire encore davantage de puissance magnétique, pour ainsi dire, entre dominante et fondamentale. Lors des deuxième et quatrième reprises de cette phrase, le chanteur ne chante pas la dernière mesure (“punk rocker”, comme indiqué entre parenthèses dans la partition (**figure 1**)). À mesure que la présence du power chord de *sol* devient ici si obsédante, et que d’ailleurs l’auditeur s’habitue de plus en plus à cette progression d’accords au travers de tant de répétitions, l’attente vers le retour au début de cette phrase est devenue aussi très forte.

Ne sachant pas ce qui se passera après être devenu une punk rocker, à quoi pourra ressembler sa vie, mais n’en considérant pas du tout les conséquences, “Sheena” laisse donc la phrase se répéter sans fin, répétition qui est comme un rituel, un mantra, dans lequel sa réalité, sa condition de vie ou son identité se voient sans cesse relégitimées. En d’autres termes, est reproduit constamment ainsi une sorte de *continuum*, qui comporte bien, selon la terminologie husserlienne décrivant la temporalisation de trois parts enchaînées : « souvenir », « perception ponctuelle » et « attente²⁴ ». Cependant, dans la mesure où se répète longuement ce refrain de *Sheena Is A Punk Rocker*, avec d’ailleurs une forte logique entre chacune des répétitions, cela donne l’impression qu’il n’y a que le présent qui se répète, s’impose, cycliquement²⁵. De plus, le *fade-out* est par conséquent plus qu’utile dans ce cas, puisque la fin est vraiment inconnue.

À ce titre, la scène de *Sheena Is A Punk Rocker* est à noter, dans le film *Rock ‘n’ Roll High School*²⁶ (titre français : *Le Lycée des cancrés*), film américain fantasmagorique à base de nostalgie de l’adolescence, qui se déroule autour de la musique des Ramones et dans lequel figurent tous les membres du groupe eux-mêmes, s’y produisant dans plusieurs scènes et parfois jouant leur propre rôle. Il sortit aux États-Unis en avril 1979, mais au Royaume-Uni en janvier 1980 en conjonction avec la sortie de leur album *End of The Century*²⁷, et en France en février

²⁴ Cf. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort, Paris, PUF, 1964, p. 37.

²⁵ Voir notre compte rendu du livre de J. Kramer dans le Chapitre III.

²⁶ Allan Arkush, *Rock ‘n’ Roll High School*, New World Pictures, 1979.

²⁷ Everett, *op. cit.*, 130.

1981²⁸ ; le batteur était alors Marky Ramone (né Marc Steven Bell en 1952) qui avait officiellement rejoint le groupe en mars 1978²⁹.

Elle n'est guère nouvelle cette scène, au générique de début, où l'héroïne "rock'n'roller", ou "punk rocker", dérobe une platine qui devait être utilisée pour le cours de musique (classique) pour faire entendre la musique de son groupe préféré, à savoir *Sheena Is A Punk Rocker* des Ramones, à ses camarades, et cela partout dans le lycée, notamment sur le terrain de jeu, dans toutes les salles de classe, ainsi que dans tous les couloirs. Il va sans dire que toute l'école se transforme alors en une soirée dansante. Il faut noter toutefois tout ce que sous-entend, que cela ait été volontaire ou non, cette folle banalité. Dès que la musique commence, bizarrement, tout le monde, sauf les professeurs, se met automatiquement à danser, comme si elle avait été attendue depuis toujours. Lorsque la directrice sort, coupe la musique brutalement en arrachant le câble et se met à interroger les coupables, l'héroïne, la "rock'n'roller", "Sheena", ne montre aucun embarras, comme si elle s'était attendue à cela depuis toujours. Car on sait tous que pareille soirée dansante impromptue devra se terminer ainsi dans quelques minutes. Comme nous l'avons dit de certains concerts de Black Flag ou des Sex Pistols (voir **Chapitre I**), on sait que ça va bientôt se terminer, sans doute par la force, et d'ailleurs avec une certaine soumission, mêlée d'humiliation. C'est la raison pour laquelle on aurait dû réagir le plus fort possible, et dès le départ, comme si le début était déjà le point culminant, comme si on ne connaissait pas la fin.

C. Une « sensibilité pop »

Comme l'histoire mentionnée plus haut des origines du punk rock, celle de Heylin borne aussi son sujet à une zone spécifique, c'est-à-dire aux groupes de New York et des régions voisines, qui se sont influencées mutuellement, comme le remarque Bill Osgerby. Il s'ensuit que l'auteur sous-estime, quelle que soit l'étendue et le détail de ses données, méticuleusement organisées, la contribution d'influences « moins avant-gardistes » à la formation du punk rock, à savoir l'influence des groupes de surf, de garage et de fuzz des années 60³⁰, dont nous avons discuté à propos des différentes versions de *Louie Louie*, au **Chapitre III**. Selon le livre de

²⁸ <https://www.encyclocine.com/index.html?menu=0&film=21702>, consulté le 17 octobre 2021.

²⁹ Everett, *ibid.*, p. 116.

³⁰ Bill Osgerby, « 'Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum': The teenage aesthetic and genealogies of American punk », in Roger Sabin (éd.), *Punk Rock: So What?: the cultural legacy of punk*, Londres/New York, Routledge, 1999, p. 155-156.

Heylin, les Ramones auraient été, avec les Dictators, Blondie, Johnny Thunders, les Dead Boys, etc., parmi les groupes qui auraient représenté un axe « moins avant-gardiste », ou « non artistique », s'éloignant ainsi d'un autre axe représenté notamment par Patti Smith, Television, Pere Ubu, Talking Heads et Suicide. Cependant cette dichotomie, d'après Osgerby, est discutable en ce qu'elle fait paraître les premiers musiciens comme relativement moins sérieux et moins créatifs que les seconds. Cela pourrait signaler certaines limites dans la perspective de Heylin, qui voulait, ironiquement, caractériser l'existence des Ramones comme celle de ceux « avec qui le punk est né³¹ ». Afin de résoudre le problème de l'existence de ces limites Osgerby invoque le concept de « sensibilité pop » :

Overall, then, it is the 'pop sensibility' in the history of American punk that requires deeper scrutiny. Greater recognition needs to be given to the way artists such as the Dictators, the Ramones, Blondie and Johnny Thunders drew influence not only from the post-progressive fall-out of the Stooges and MC5, but also from a pop heritage that encompassed the bobby-soxed girl groups of the 50s and the rough-and-ready surf, 'frat rock' and garage bands of the early to mid-60s. [...] A mythologized version of American adolescent life, 'the teenager' encapsulated the consumer society's hedonistic fantasies of unbridled leisure, pleasure and carefree fun—a set of images and stereotypes that 70s punk both relished and lampooned³².

Comme nous l'avons mentionné au **Chapitre V** avec Chuck Berry et la direction musicale qu'il prit vis-à-vis de son public d'adolescents, les années 1950 pour les États-Unis avaient été une longue période de croissance économique continue et intensive, et même s'il y eut quelques moments de faibles récession, même si certains groupes ou classes sociales demeuraient encore pauvres, le problème de l'écart entre les riches et les pauvres étant loin d'être résolu³³, cela avait été une période où la société de consommation américaine, parvenue à son apogée, voyait son image de puissance, de confiance et d'abondance reflétée dans ses "teenagers", aisés et insouciantes, qui habitaient les régions suburbaines³⁴. Cette « sensibilité pop » renvoie profondément de façon hétérogène à différents styles de musique qui tous représentent la vie

³¹ Heylin, *op. cit.*, p. 253.

³² Osgerby, *op. cit.*, p. 156. « Dans l'ensemble, par conséquent, c'est la "sensibilité pop" qui dans l'histoire du punk américain demande à ce qu'on y regarde de plus près. Il nous faut reconnaître davantage l'importance de la façon dont des artistes comme les Dictators, les Ramones, Blondie et Johnny Thunders retirèrent une influence non seulement des retombées post-progressives des Stooges et de MC5, mais aussi d'un héritage pop qui englobait les groupes d'adolescents des années 50 et les groupes de surf rudimentaire, de 'frat rock' et de garage du début et jusqu'au milieu des années 60. [...] Version mythologisée de la vie adolescente, le 'teenager' renfermait et résumait les fantasmes hédonistes d'une société de consommateurs : loisirs débridés, plaisirs et amusements sans soucis — un ensemble d'images et de stéréotypes que le punk des années 70 à la fois savourait et ridiculisait. »

³³ Paul S. Boyer, *Promises To Keep: The United States Since World War II*, 2e édition, Boston/ New York, Houghton Mifflin, 1999, p. 116-117.

³⁴ Osgerby, *ibid.*, p. 158.

quotidienne et les désirs, contradictoires, de révolte et de consommation tout à la fois de la jeune génération.

Au cours des années 1960, au travers de l'apogée des groupes vocaux féminins, du *surf rock* instrumental centré sur la guitare électrique, de la *surf pop* vocale dont les Beach Boys furent le modèle, toute cette sensibilité pop ou *bubble-gum pop* se transmet en 1966 et 1967 à de nombreuses formations de *garage band*, amateurs ou semi-professionnels. Car la configuration et la disposition du « garage » étaient déjà elles-mêmes conditionnées par cette vie suburbaine. Malgré l'essor et l'influence envahissante vers la fin de la décennie du rock progressif et de la musique psychédélique, scène de musique qui se forme principalement dans les villes universitaires, cette sensibilité pop reste un axe important de la musique populaire américaine grâce à différents groupes qui n'ont pas été absorbés par ces courants. Ainsi un style de musique va se développer qui finira par être catégorisé dans les années 1970 sous le nom de *power pop*, musique qui peut être définie par ses trois constituants, selon les mots de Christophe Brault : « des mélodies éclatantes et limpides, des chœurs en soutien du chanteur et des guitares rock'n'roll³⁵ ».

Sheena Is A Punk Rocker est un exemple parfait de cette « sensibilité pop », laquelle peut d'ailleurs être retrouvée sur la scène dite punk hardcore, notamment dans la musique des Descendents, un autre groupe sud-californien pionnier en la matière, ainsi que dans celle de nombreux groupes qui vont suivre et qui seront plus tard étiquetés comme *pop punk*. Vu l'importance non négligeable de cette catégorie de groupes punk américains, qui se tenaient loin de toute influence « bohème » ou « art radical », Osgerby va jusqu'à soutenir :

[...] those punk bands often dismissed as little more than a silly, juvenile pantomime actually produced keenly observed (even poignant) commentaries on American cultural life. Yes, they were funny. But, more than this, bands like the Dictators, the Ramones and the Dickies also elaborated a camp parody of America's teenage myth—and in so doing they sent-up (even subverted) many of the mythologies of unabashed consumption and confident affluence that had been at the heart of Nixon's 1959 suburban fantasy³⁶.

Cependant, quel qu'intéressant qu'il soit, ce point de vue d'Osgerby présente également le risque d'estomper deux caractéristiques uniques de la musique des Ramones, qui la

³⁵ Christophe Brault, *Power pop : mélodie, chœurs & rock'n'roll : 1970-2019*, Paris, Le mot et le reste, 2019, p. 7.

³⁶ Osgerby, « 'Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum': The teenage aesthetic and genealogies of American punk », 166. « [...] Ces groupes punk, souvent rejetés comme rien de plus qu'une pantomime stupide et juvénile, ont en fait produit des commentaires finement observés (voire poignants) sur la vie culturelle américaine. Oui, ils étaient drôles. Mais, plus que cela, des groupes comme les Dictators, les Ramones et les Dickies ont également élaboré une parodie théâtrale du mythe de l'adolescence américaine - et ce faisant, ils ont renvoyé (voire renversé) de nombreuses mythologies d'une consommation sans vergogne et d'une richesse confiante qui avaient été au cœur des fantasmes de banlieue de Nixon de 1959. »

différencient de celle des Dictators, Blondie ou autres Heartbreakers, qu'il considère comme faisant partie d'une même catégorie. Il s'agit d'une part de la *vitesse* et, d'autre part, de la *structure horizontale* basée sur la *répétition* très particulière de certaines sections. Ces deux facteurs sont différents, même s'ils indiquent souvent une même direction esthétique. Rien que par ces pratiques, les Ramones se démarquent fortement, plus que tout autre groupe, de la scène punk américaine des années 1970, et pas seulement de la scène new-yorkaise, et ils représentent aussi un phénomène qui s'étendra au punk hardcore des années 1980. Nous allons voir ici comment ces éléments qui ont été regroupés sous ce concept de « sensibilité pop » peuvent parvenir à se conjuguer avec la vitesse et avec une structure horizontale particulière.

D. Les Ramones et la vitesse

La vitesse crée un espace initiatique qui peut impliquer la mort et dont la seule règle est d'effacer les traces, Triomphe de l'oubli sur la mémoire, ivresse inculte, amnésique. [...] Rouler crée une sorte d'invisibilité, de transparence, de transversalité des choses par le vide³⁷.

Pourtant, la vitesse est le choix que nous avons fait et que nous continuons à faire. Nous, humains, avons choisi la vitesse et nous aimons la vitesse plus que nous ne voulons bien le dire en général. Notre capacité à travailler vite et à jouer vite nous donne du pouvoir. La vitesse nous galvanise. S'il n'y a qu'une hormone dont nous connaissons le nom, c'est l'adrénaline. "On a introduit dans notre vie une tension que nos ancêtres ne connaissaient qu'au combat. [...] Nous aimons le rythme, nous aimons nous étourdir dans une accélération continue³⁸.

Depuis l'émergence du rock and roll dans les années 1950, certains sous-genres qui en sont dérivés ont été de plus en plus rapides. En d'autres termes, on pourrait dire que c'est la vitesse de jeu elle-même qui est comprise et ressentie comme le facteur caractérisant le mieux bon nombre de styles de rock. En outre, personne ne peut nier que l'évolution des conditions de la vie humaine en dépendance de ce que le développement de la technologie permet, puis impose, est également liée à l'augmentation de la vitesse, partout. Nous ne voulons donc pas simplement dire que le tempo de la musique rock est devenu plus rapide. Il serait plus judicieux de dire que, de plus en plus souvent, nous assistons à un écart de vitesse grandissant entre les différents styles, entre les chansons individuelles, voire entre les sections horizontales qui composent une

³⁷ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986, p. 12.

³⁸ James Gleick, *Toujours plus vite*, trad. Jean-Pierre Ricard, Paris, Hachette, 2001, p. 18.

même chanson.

En fait, la musique populaire des années 1930 et 1940 n'était pas nécessairement moins rapide que celle des années 60 et 70. Du point de vue du « tempo », c'est-à-dire de l'« allure plus ou moins rapide des pulsations³⁹ », le jazz (en particulier, le “bebop”) et la musique country (“western swing”) fournissent de nombreux exemples qui vont contre à cette idée. D'ailleurs, *On The Road*⁴⁰ (1957), le roman de Jack Kerouac qui se déroule à la fin des années 1940 un peu partout aux États-Unis, décrit un personnage nommé Dean Moriarty, pour lequel deux choses, outre les femmes et l'alcool, voire bien au-delà, peuvent susciter en lui une ferveur et une extase sans pareilles presque religieuses : le jazz bebop, qui dépasse facilement 300 pulsations par minute, et rouler sur l'autoroute à grande vitesse, à plus de 110 *miles* (environ 180 kilomètres) par heure, en grandes rasades d'une dizaine d'heures à chaque occasion. Cela montre bel et bien que la passion pour la vitesse était entrée depuis longtemps dans le domaine des loisirs et du divertissement dans la société américaine. Au fil du temps, la fameuse scène du film *Easy Rider* (1969), où deux motards traversent sur l'autoroute la Californie du Sud sur le fond musical de *Born To Be Wild*, morceau dit « proto-metal » de Steppenwolf, implique qu'un stade a été atteint, celui où l'on peut même jouir de la vitesse en toute quiétude d'esprit, à savoir au-delà de même l'enthousiasme et du ravissement. Comme le remarque James Gleike (mis en exergue ci-dessus), nous aimons maintenant tous la vitesse et nous aimons l'accélération. Que signifie donc de spécial la vitesse de la musique rock à notre époque ? Et cet enthousiasme pour la vitesse en musique est-il nécessairement proportionnel au nombre absolu du tempo ?

David M. Pearson, en analysant des morceaux de style hardcore extrême et grindcore comptant plus de 200 BPM, fait remarquer que le punk rock de la fin des années 70 ne relevait pas finalement d'une musique si rapide à voir son nombre de BPM :

The tempo of late 1970s punk was usually under 200 BPM, with the Sex Pistols favoring tempos around 150 BPM and the Ramones opting for slightly faster tempos around 180 BPM. Early punk was not a qualitative increase in tempo beyond previous rock, but perhaps the feeling of speed was intensified due to the relentless energy of riffs, heavy hits on the drums, and the frantic style of singing⁴¹.

³⁹ Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd., Paris, Outre Mesure, 2006, p. 421.

⁴⁰ « Sur la route » pour les Français, l'œuvre représentative de Jack Kerouac et de la génération “beat” américaine des années 1950 et de la contre-culture de la décennie suivante. Jack Kerouac, *On The Road*, New York, The Viking Press, 1957.

⁴¹ David M. Pearson, « Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music », *Society for Music Theory* 25, n° 1 (mai 2019),

Néanmoins, Pearson implique la possibilité qu'il y ait d'autres facteurs qui auraient contribué à cette impression de vitesse que donne le punk rock, dont l'« énergie implacable des riffs » de la guitare. La guitare de Johnny Ramone est souvent accompagnée du modificateur "buzzsaw" (« scie circulaire », et en effet le bruit réel de cet outil est inséré au début de *Chain Saw*, morceau de leur premier album). Ne serait-ce pas une certaine caractéristique sonore induite par ce modificateur qui produirait pareille impression de vitesse ? David Laing recourt à l'expression "buzzsaw drone" de Robert Christgau, critique rock américain, pour décrire en général le son de la guitare punk :

'Buzzsaw drone' (Christgau) was the typical punk guitar sound. The 'buzzsaw' tone was achieved by combining rhythm chords of the type pioneered by Pete Townshend of The Who with a tone derived from distortion or feedback. The 'drone', which provided the continuous 'wall of sound' effect, came from the way riffed chords bled [blend, sic] into each other rather than staying separate as in the chopped rhythm chords of 1960s beat group rock. Combined with the monadic bass line, this guitar sound provided a feeling of unbroken rhythmic flow, as the patternings of bar or stanza divisions receded into the background.

That effect of unbroken flow was enhanced by the breakneck eight to the bar rhythm of much punk rock, a feature deriving primarily from the influence of The Ramones on British musicians. Speed, in itself, does not create the impression of 'instant blur' (Christgau). Jerry Lee Lewis's 'Whole Lotta Shakin' Goin' On', after all, was taken at a very fast tempo, but because stanza divisions were clearly signaled it lacks the 'formless' impact of music punk rock⁴².

Comme nous l'avons mentionnée au chapitre précédent, l'origine du son de la guitare de Johnny Ramone se trouve dans le son distordu de type *proto-metal*, représenté, notamment, par *Paranoid* de Black Sabbath et *Communication Breakdown* de Led Zeppelin. Ce qui distingue la guitare du groupe punk newyorkais, c'est la « monopolisation » du *downpicking*, réalisée

<https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.pearson.php>. « Le tempo du punk de la fin des années 1970 était généralement inférieur à 200 BPM, les Sex Pistols privilégiant les tempos autour de 150 BPM et les Ramones optant pour des tempos légèrement plus rapides autour de 180 BPM. Le punk précoce n'était pas une augmentation qualitative du tempo allant au-delà du rock précédent, mais peut-être le sentiment de vitesse s'était intensifié en raison de l'énergie implacable des riffs, des gros coups sur la batterie et du style frénétique du chant. »

⁴² David Laing, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, Oakland, PM Press, 2015 [1985], p. 80. « 'Buzzsaw Drone' (Christgau) était le son de la guitare punk typique. Le timbre « Buzzsaw » était réalisé en combinant des accords rythmiques du type dont Pete Townshend, des Who, avait été le pionnier, à l'aide d'un timbre dérivé de la distorsion ou du feedback. Ce « drone », qui fournissait un effet « mur de son » continu provenait de la manière dont les accords en riff se mêlaient l'un à l'autre plutôt que de rester séparés comme dans les accords rythmiques hachés du rock *beat* des années 1960. Combinée à la ligne de basse monadique, ce son de la guitare donnait une sensation d'écoulement rythmique ininterrompu, car la mise en patterns de la division en mesures ou en strophes reculait à l'arrière-plan.

Cet effet de débit ininterrompu était renforcé par le rythme à la vitesse folle de croches régulières dans une bonne partie du punk rock, une caractéristique dérivant principalement de l'influence des Ramones sur les musiciens britanniques. La vitesse, en soi, ne crée pas d'impression de « flou instantané » (Christgau). *Whole Lotta Shakin' Goin' On* de Jerry Lee Lewis prenait, après tout, un tempo très rapide, mais parce que les divisions en strophes étaient clairement signalées, il manque de l'impact « sans forme » de la musique punk rock. »

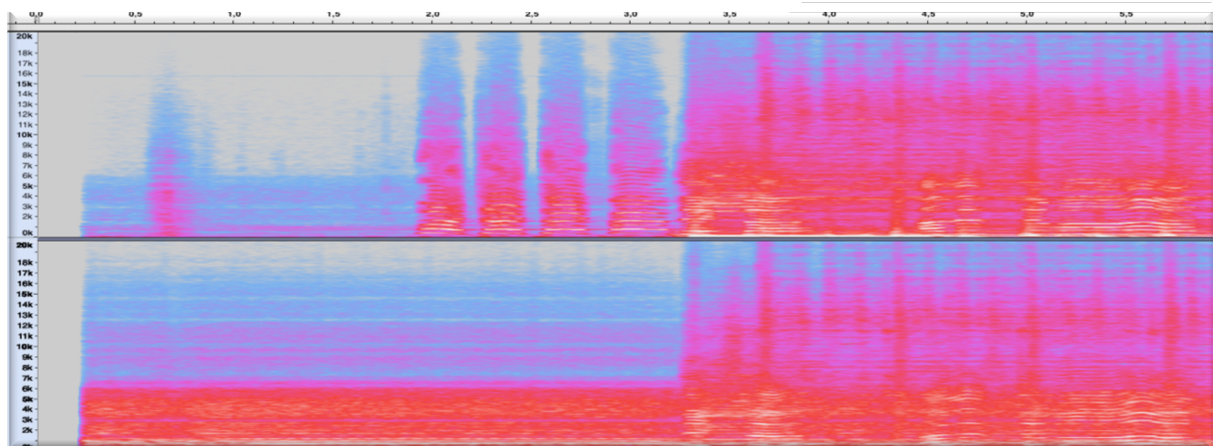
avec une frappante persévérance. D'ailleurs, il ne joue presque rien que des accords à barré. Cela caractérise le son de Ramone, où les notes de la guitare se succèdent très régulièrement, mais avec une moindre distinction entre elle du fait de la distorsion. Laing a raison de voir dans la collaboration de cette guitare avec le couple rythmique batterie/basse, qui marque les pulsations avec une forte régularité et homogénéité, l'origine de l'impression de vitesse qui est si propre à la musique des Ramones.

Cependant, il serait exagéré de dire que le punk rock donne l'impression de ne pas avoir de forme horizontale ("formless"). Ce qui manque dans ce que dit Laing, c'est d'abord de signaler ce fait que les chansons de Ramones ont une structure très typique, « trop typique » de la musique pop, en ce sens que dans la plupart des cas il s'agit d'une simple alternance répétée du couplet et du refrain, ceux-ci étant démarqués suffisamment pour ce qui est de la mélodie. En outre, le remarquable est l'effet unique qui peut résulter de cette simplicité « excessive » sur le plan de la structure horizontale. On pourrait même dire que, pour une génération qui peut jouir confortablement de la vitesse, la vitesse de la musique ne signifie pas grand-chose en elle-même. Ce sont sans doute certains des dispositifs constitutifs accompagnant la vitesse plutôt que la vitesse elle-même (dispositifs dont cette vitesse « renforce » son effet), qui sont devenus plus significatifs, comme nous l'avons montré précédemment avec l'analyse de la forme horizontale de *Beat On The Brat*, *Blitzkrieg Bop*, *Judy Is A Punk* et *Sheena Is A Punk Rocker*.

E. Une comparaison des sons d'une introduction : *Listen To My Heart* et *Nervous Breakdown*

Malgré l'importance de la guitare sur le plan aussi bien vertical qu'horizontal, il est très rare de commencer un morceau avec la seule guitare. Autrement dit, dans la musique des Ramones se ne trouve pas cette forme de « gradation », celle qu'on avait examinée dans la musique de Black Sabbath, de Led Zeppelin et même de Black Flag (**Chapitre VII**). Il est assez frappant de constater que la plupart des morceaux dans le premier album des Ramones éclatent avec l'ensemble des trois instruments — guitare, basse et batterie (et parfois voix aussi) dès leur départ, pour présenter d'emblée le riff principal ou le refrain. *Listen To My Heart* est le seul morceau qui commence par le son de la guitare en solo, ce qui nous permet donc de l'examiner comparativement avec l'intro de *Nervous Breakdown* de Black Flag.

Figure 2 : Spectrogramme des seize premières mesures de *Listen To My Heart*

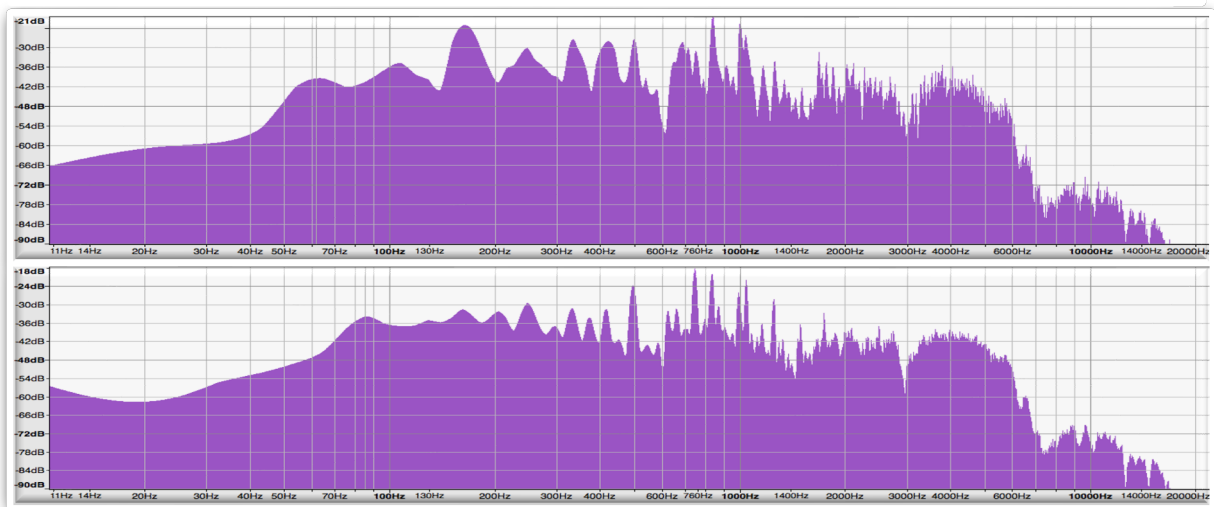


Comme on peut le voir dans le spectrogramme (**figure 2**), si ce n'est la réverbération dispersée dans deux canaux de l'enregistrement, l'intro de guitare n'est mise en place que dans le canal de droite. Dans le gauche, quelque temps après, on voit s'y joindre le signal fameux — “one, two, three, four!” — lancé par le bassiste par convention. Il est intéressant de noter que l'image du son de l'intro de guitare peut être divisée aux environs de la fréquence de 7000 Hz : tandis qu'au-dessous du seuil la zone rouge est très foncée et dominante, il n'y a qu'un « brouillard » rougeâtre à fond bleu de l'autre côté du seuil (en haut), ce qui implique qu'il y a eu un réglage au niveau de l'amplification ou une égalisation opérée lors du mixage. Cela s'oppose donc à l'image de *Nervous Breakdown* (voir le **Chapitre IV, figure 2**), où se manifestait une gradation continue et régulière.

Les deux spectrogrammes ci-dessous (**figure 3**) montre la première attaque (0,23”-0,48”) du power chord de *mi* avec la fondamentale sur la 7^e case de la 5^e corde (en haut), la deuxième

(après un glissando ascendant, 1,02''-1,84'') étant l'accord de *mi* majeur, situé près de la tête de la guitare (en bas). Hormis une « bosse » du fondamental à 163 Hz, puisque la corde grave est pratiquement jouée, et une « gorge » vers 600 Hz, due probablement à un « nœud » sonore qui existe sur la corde de guitare lors de la vibration du partiel concerné⁴³, les deux moments ne font guère une différence fréquentielle d'intensité. La comparaison avec *Nervous Breakdown* rend encore plus clair le fait que la zone bas médium (200-600 Hz) est remarquablement soulignée, du fait de la guitare de Black Flag (**Chapitre IV, figure 6**). Car l'enregistrement des Ramones a été mixé de sorte que la guitare puisse laisser une certaine place à la voix et à la basse.

Figure 3 : Les deux moments de l'intro de Listen To My Heart (power chord de mi (en haut) et mi majeur (en bas))



⁴³ Ulrich Dieter Einbrodt, *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*, Francfort/Berlin, Peter Lang, 1997, p. 32 et 38. En conséquence, le septième partiel à 579 Hz ne se manifeste qu'à un niveau aussi bas que le bruit de fond, plus bas même que celui d'un partiel inharmonique, à environ 530 Hz.

CHAPITRE IX

NO FEELINGS : LA DIALECTIQUE MUSICALE A L'ŒUVRE DANS LES ENREGISTREMENTS DES SEX PISTOLS

Because a lot of later punk and post-punk bands would make a point of not being able to play, people don't necessarily understand how well drilled we were. [...] We never wanted anything to be sloppy – the whole 'anyone can do it' element of punk had completely passed us by. In fact, me and Cookie were the opposite of that: we were really dedicated in the studio. [...] And I spent many happy hours doing guitar overdubs with Chris Thomas. He and the engineer Bill Price were always willing to experiment to get things right, up to and beyond the point of leaving a flight case by the amp to 'harden up' the guitar sound. Fuck you, Phil Spector, we're gonna drive a tank through your wall of sound and then build a better one on top¹.

L'une des premières impressions que l'on a en écoutant le seul LP studio des Sex Pistols, *Never Mind The Bollocks: Here's The Sex Pistols* (1977), est en fait sa qualité sonore — trop « bonne » et « professionnelle » pour être associée à ce qu'on se représente comme l'« esthétique punk » : l'authenticité, de ce genre de musique, consisterait justement dans un manque revendiqué de compétence musicale qui impliquerait la mission d'un DIY (“do-it-yourself”) à petit budget (rappelons notamment le cas du premier album des Ramones). En effet, cet album des Sex Pistols a été enregistré dans l'un des studios majeurs de Londres, les Wessex Studios, sous le contrôle de deux producteurs/ingénieurs chevronnés, Chris Thomas et Bill Price. À envisager les aspects techniques et processuels de la production en studio des Sex Pistols, Samantha Bennett va jusqu'à déclarer que c'est “a product of large-scale, 1970s classic

¹ Steve Jones avec Ben Thompson, *Lonely Boy: Tales From A Sex Pistols*, Londres, William Heinemann, 2016, p. 193. « Parce que, plus tard, tout un tas de groupes punk et post-punk mettent un point d'honneur à ne pas savoir jouer, alors les gens ne comprennent pas forcément à quel point nous étions bien entraînés. [...] Nous n'avons jamais voulu que quoi que ce soit soit bâclé — tout cet élément du punk “tout le monde peut le faire”, ça ne nous concernait pas. En fait, moi et Cookie étions à l'opposé de cela : on était réellement dévoués au studio. [...] Et j'ai passé plein d'heures super à des overdubs de guitare avec Chris Thomas. Lui et l'ingénieur Bill Price étaient toujours partants pour expérimenter afin d'obtenir des choses correctes, jusqu'à — et même au-delà — laisser une mallette de vol près de l'ampli pour “durcir” le son de la guitare. Va te faire foutre, Phil Spector, on va foncer avec un tank au travers de ton “mur de son” pour en construire un neuf meilleur, dessus. », Jones avec Thompson, *Lonely Boy: Ma vie de Sex Pistols*, trad. Jacques Guiod, Paris, E/P/A, 2017, p. 162. Traduction modifiée par nous.

rock-album production²». Cependant, ce perfectionnisme signifie-t-il nécessairement que ce disque ne soit à cause de cela pas un disque punk ? Autrement dit, cela suffirait-il à en faire un disque de rock and roll, au sens large du terme, le disque d'un groupe qu'il serait alors plus judicieux de qualifier de groupe de "rock'n'roll", selon les mots de Paul Hegarty, un groupe dont les membres seraient, sinon des virtuoses, du moins très capables de jouer du "decent, effective pub rock³" ? Et le mythe d'*incompétence* musicale qui entoure les Sex Pistols, ne serait-il donc rien d'autre qu'une image exagérée ou manipulée selon une stratégie élaborée par leur manager, Malcolm McLaren ?

A. Le contexte

Ce genre de questions doit être abordé en analysant ces différents enregistrements eux-mêmes plus en détail : ce n'est pas seulement l'enregistrement officiel de cet LP, mais aussi d'autres enregistrements en studio et des démos inédits qui doivent en faire l'objet, d'un point de vue historique. Le début de 1977 fut pour le groupe un tournant décisif, durant lequel le guitariste Steve Jones, qui était plutôt connu pour ses scandales « extra-musicaux » et qui n'aurait commencé, dit-on, à jouer de la guitare que quelques mois avant la première répétition des Sex Pistols, a dû se mettre à jouer aussi de la basse, sur la proposition de leur producteur, puisque le bassiste Glen Matlock, qui avait été considéré comme le membre le plus musicalement « expérimenté », avait fini par quitter le groupe, au début des sessions pour l'album. Comme nous le montrerons en détail à travers l'analyse des chansons enregistrées lors de différentes sessions, il faut constater que le jeu de basse de Matlock, même s'il ne relève pas d'une grande virtuosité, joue tout de même un rôle de premier plan dans la structure horizontale de la musique des Sex Pistols. Il va donc sans dire que le rôle de la basse a complètement changé une fois que la basse de Matlock a été remplacée par celle de Jones, qui n'avait aucune expérience de bassiste et dont, par conséquent, le jeu de basse ne faisait que suivre les fondamentales des accords de la guitare — joués par lui-même auparavant⁴ — avec d'ailleurs presque le même rythme que celles-ci.

² Bennett, Samantha, « Never Mind the Bollocks: A Tech-Processual Analysis », *Popular Music and Society* 38, n° 4 (2015), p. 466. « [...] d'un produit de la production à grande échelle classique d'albums de rock dans les années 1970 ».

³ Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, Bloomsbury, New York/Londres, Bloomsbury, 2013, p. 89-95.

⁴ Cf. "One of the factors in *Never Mind the Bollocks*... having such a distinctive sound is that bands normally start a recording with the rhythm section – bass and drums – and then add the guitar later, but because me and Cookie knew each other so well and we weren't fucking about, we'd start with the guitar and drums and then I'd put the bass in after.", Jones, *op. cit.*, p. 193. « L'un des facteurs qui font que *Never Mind the Bollocks* ... a un son si

Nous n'avons pas l'intention d'aborder la question de savoir quelle est la raison principale du différend entre Matlock et le reste du groupe, y compris son manager. Parlons seulement de la dimension purement musicale et il suffira pour nous de citer et de commenter cette remarque lucide de Jon Savage : "Musically too, Matlock's harmonies were unwanted, and in the January demos his work is too funky for the monolithic noise the Sex Pistols were now aiming for - a wall of sound that would act both as a barrier and a shelter⁵." Tout d'abord, ces « harmonies de Matlock » que mentionne ici l'auteur de *England's Dreaming* renvoient sans doute à ces notes d'accord de basse qui s'entrelaçaient avec d'autres notes, notamment celles de la voix de Rotten et de la guitare de Jones, d'une manière trop superflue, voire indépendante, pour certains. En outre, la procession linéaire des notes de Matlock, ce qui est décrit ici comme "funky" — qui ne doit pas être compris à la lettre mais dans le contexte du punk rock —, consiste en certains phrasés de type *walking bass*, mode de jeu qui rappelle plutôt le *rockabilly* des années 50, consistant à générer comme une lancée ou un élan vers le moment à venir (voir des exemples dans les pages suivantes). Le jeu de basse de Matlock était un jeu qui produisait un certain type de *flux horizontal* au fil de l'écoulement du temps, mais aussi, verticalement, ses notes étaient trop saillantes pour pouvoir s'insérer comme de simples briques dans un « mur de son » tel que celui conçu alors par la musique des Sex Pistols. En fait, ce mur de son ne devait pas seulement servir à manifester la puissance du son mais aussi à « protéger » le groupe en masquant, en noyant, certaines des défaillances de son jeu.

Plusieurs enregistrements inédits témoignent bien de cette différence cruciale qu'il y a entre les enregistrements avant et après le départ de Matlock. L'exemple le plus approprié pour notre analyse semble être *No Feelings*, pour trois raisons principales : tout d'abord, cette chanson est basée sur des *licks* de la basse qui sont plus variés que dans toute autre chanson des Sex Pistols ; ensuite, comme elle avait été conçue au départ comme une chanson rock and roll simple⁶, cette simplicité en venait à nécessiter d'autant plus de dispositifs pour pouvoir rendre sa structure plus dynamique ; à ce titre, enfin, c'est la version instrumentale qui existe de cette chanson qui sera la plus utile pour notre analyse.

distinctif est que les groupes, normalement, commencent un enregistrement par la section rythmique — basse et batterie — puis ajoutent ensuite la guitare après ; mais, parce que moi et Cookie on se connaissait si bien et qu'on s'en foutait pas, on commençait par la guitare et la batterie, et puis j'y ajoutais la basse après. »

⁵ Jon Savage, *England's dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Farber and Farber, 1991, p. 308. "Musicalement aussi, les harmonies de Matlock étaient indésirables, et dans les démos de janvier son travail est trop funky pour le son monolithique que visaient les Sex Pistols à présent — un mur de son qui agirait à la fois comme une barrière et comme un abri. »

⁶ The Sex Pistols, livret de *Sex Pistols (Box Set)*, 2002,

http://www.philjens.plus.com/pistols/pistols/pistols_album_information.htm.

No Feelings, ou *No Feeling*⁷, a été enregistré au moins à quatre occasions : 1°) la première session d'enregistrement de démos par le groupe, en mai 1976 aux Majestic Studios, à Londres, avec Chris Spedding comme producteur ; 2°) lors d'une autre session de démos avec Dave Goodman, dans leur propre salle de répétition à Denmark Street, en juillet 1976, mixée (et y est ajoutée une autre guitare) par la suite aux Riverside Studios ; 3°) lors d'une session consacrée à une version instrumentale, produite par Mike Thorne, en décembre 1976 aux Manchester Square Studios ; 4) et enfin, la version réalisée lors d'une session aux Wessex Studios, en avril 1977, avec Thomas et Price, après le départ de Matlock. Donc trois versions avec Matlock et une sans.

B. L'intro de guitare solo

No Feelings est l'une des rares chansons de leur album à commencer par une intro de guitare solo, intro qui évoque le rôle principal qu'a joué le guitariste pendant la première phase de cette composition, comme le reconnaissent d'ailleurs les membres du groupe, avec pour objectif de créer une chanson rock and roll qui soit *simple* :

ROTTEN : "No Feelings originally came from a Steve Jones riff."

MATLOCK : "Very rock 'n' roll, courtesy of Steve."

JONES : "This came together so easy. I came in, going mad on guitar, John went mad on vocals and that was it... easy⁸."

MATLOCK: "Musically, it was mainly Steve's original idea⁹."

Figure 1 : Le riff d'intro de *No Feelings* (guitare, version LP)

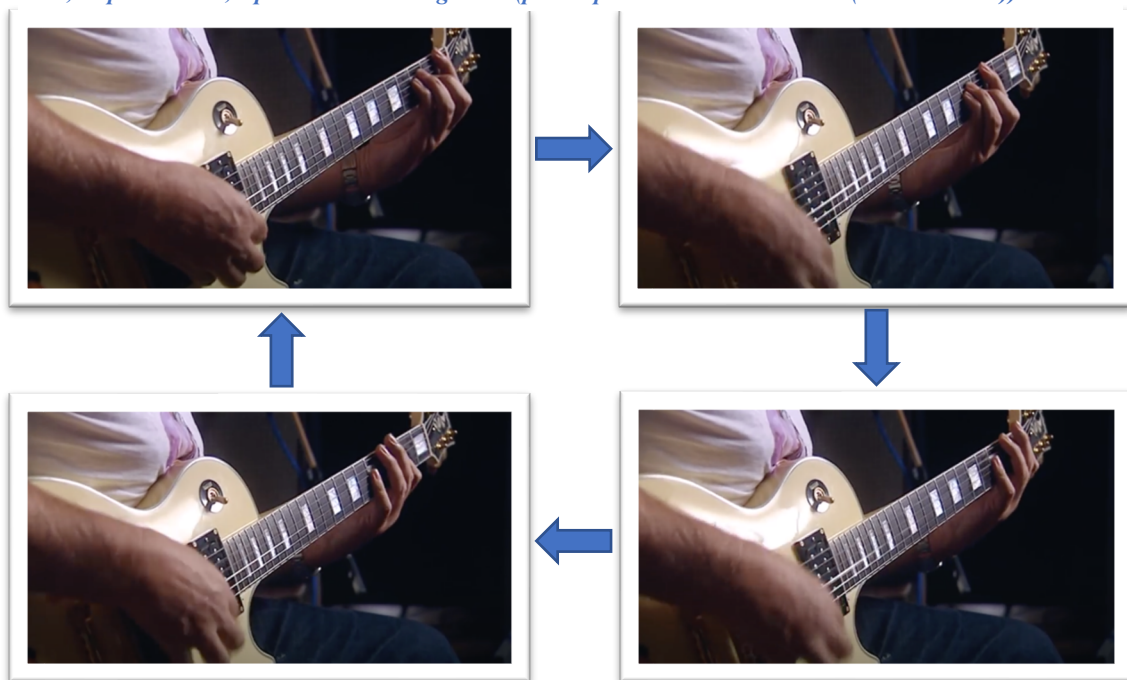
⁷ Les deux premières versions de la chanson indiquaient le titre *No Feeling*, au singulier. Cf. Samantha Bennett, *op. cit.*, p. 7.

⁸ The Sex Pistols, *ibid.*

⁹ Kory Grow, « Sex Pistols Break Down "Never Mind the Bollocks" Track by Track », *Rolling Stone* (blog), 27 octobre 2017, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/sex-pistols-break-down-never-mind-the-bollocks-track-by-track-204277/>. « *No Feelings* à l'origine venait d'un riff de Steve Jones. » ; « Très rock and roll, avec l'aimable autorisation de Steve. » ; « Ça s'est fait si facilement. Je suis entré, devenant fou à la guitare, John est devenu fou au chant, et c'était tout... facile. » ; « Musicalement, c'était principalement l'idée originale de Steve. »

L'intro de guitare consiste en deux répétitions d'un riff à deux mesures, riff fondé sur quatre power chords — le power chord de *fa*, de *sol*, de *si* bémol et de *do* (I, II, IV et V, respectivement ; la **figure 1**) — chacun d'eux occupant deux temps. Comme on peut le voir sur des vidéos de sa prestation et de ses interviews¹⁰, Jones distingue deux types de doigtés de power chords, en fonction de la corde où son index appuie sur la fondamentale (**figure 2**) : les deux premiers power chords sont formés dans la position la plus basse, c'est-à-dire avec l'index, l'annulaire et l'auriculaire appuyant respectivement sur les 6^e, 5^e et 4^e cordes, et le majeur étouffant la 3^e corde, tandis que les deux derniers power chords sont formés avec l'index sur la 5^e corde, et l'auriculaire en petit barré sur à la fois les 4^e et 3^e cordes. Car ce sont ces deux doigtés qui demandent le moins de pression et de tension au poignet et aux doigts du guitariste dans chacune des positions. De plus, la progression de ces quatre power chords ne comprend pas de mouvement de la main gauche dépassant deux touches.

Figure 2 : Les quatre doigtés de Steve Jones pour l'intro de No Feelings : les power chords de fa, sol, si bémol et do, respectivement, à partir d'en haut à gauche (photos prises de Classic Albums (voir la note 10))



Ce début de l'introduction de quatre mesures est suivi de sa deuxième partie, qui est jouée avec la même durée mais par les trois instruments, puis prévoit de s'enchaîner par la suite avec l'apparition du couplet, ce qui donc manifeste une gradualisation de type conventionnel, matériau formel que l'on a pu constater précédemment dans *You Really Got Me* et *Paranoid*, entre autres (**figure 3**, ci-dessous). Au début de cette deuxième partie de l'introduction, la

¹⁰ Matthew Longfellow, *Classic Albums: Sex Pistols: Never Mind the Blocks*, Londres, Eagle Rock Entertainment, 2002, Bonus DVD, <https://youtu.be/PDN3tAb-vbY>.

guitare joue l'accord de *fa* pendant les trois premières mesures, la fondamentale étant sur la 5^e corde et la 8^e case. Il est à noter qu'il ne s'agit pas d'un power chord mais d'un accord majeur, qui est formé avec l'index sur la fondamentale et l'annulaire en barré sur les trois autres notes, sur les 4^e, 3^e et 2^e cordes. Certes, le guitariste utilise le barré de l'annulaire, non de l'auriculaire, sans doute parce que cela génère moins de tension pour appuyer sur trois cordes, mais le « principe » des deux doigtés est le même : la forme du doigté est centrée sur l'index, un petit barré d'un autre doigt s'occupant des autres notes de l'accord ; la progression d'accords s'effectuant aussi en étant centrée sur le mouvement de l'index, Jones peut en effet arriver à ce dernier accord majeur par simple glissando de l'index. La tierce de cet accord majeur de *fa*, note qui sonne sur la corde la deuxième plus aiguë, renforce la progression vers le power chord de *si* bémol qui suit. Dans la première partie du couplet, où figure le power chord de *fa* pendant quatre mesures, Jones revient à la 8^e case, alors que le barré n'est pas formé par l'annulaire mais par l'auriculaire, car il s'agit ici d'un power chord, appuyant sur deux cordes par le barré. En fin de compte, on peut dire que Jones alterne le power chord et l'accord majeur, en profitant de l'affinité de leurs doigtés, en vue de distinguer la sonorité de certaines parties différentes en fonction de la progression du morceau.

Figure 3 : Le doigté de l'accord de fa majeur



C. La ligne de basse

Alors que les riffs de la guitare ne montrent pas une grande différence entre les différents enregistrements, les lignes de basse de Matlock montrent une évolution considérable au fil du temps. Il emprunte des matériaux, notamment à la musique des années 50, ainsi au rhythm and blues, au rockabilly ou au rock and roll, matériaux qui sans doute lui ont été transmis sous une forme plus concrète par certaines pratiques courantes de pub rock et de glam rock au début des années 1970. Cette influence est repérable un peu partout, sans peine, dans le jeu de Matlock. D'ailleurs, dans une interview de 2017, Matlock mentionne, comme influence majeure sur son

jeu de basse dans *No Feelings*, Trevor Bolder, le bassiste de David Bowie durant la période des “Spiders From Mars” — période qu’on appelle précisément d’après le nom de ce groupe d’accompagnement d’alors —, et il précise même qu’il s’agit de la basse dans *Hang On To Yourself* (1971/1972)¹¹. De son côté, cette chanson de Bowie est connue pour son adaptation du style « rockabilly » des années 50, notamment de la musique d’Eddie Cochran, mais aussi pour son riff d’introduction, le principal, joué par la guitare et la basse à l’octave, mode qui sera adopté par les Ramones pour composer l’une de leurs chansons emblématiques, *Teenage Lobotomy* (1977). Du point de vue du rôle et de la connotation temporelle de la basse dans la chanson rock, notons tout d’abord quelques caractères importants de cette basse de *Hang On To Yourself* avant d’aborder ceux de *No Feelings*.

1. *Hang On To Yourself*, entre rockabilly et proto-punk

À proprement parler, *Hang On To Yourself*, composé par Bowie lui-même, fut enregistré pour la première fois en février 1971 par son groupe de l’époque, Arnold Corns, composé de Bowie (chant et piano), Mark Carr-Pritchard (guitare), Peter DeSomogyi (basse) et Tim Broadbent (batterie et tambourin), en tant que face B de leur premier single *Moonage Dream* ; le single est sorti en mai 1971 et fut un échec commercial. Après un changement de tous ses membres sauf Bowie, la nouvelle version d’Arnold Corns, avec Mick Ronson à la guitare, Trevor Bolder à la basse et Mick Woodmansey à la batterie, enregistre à nouveau cette chanson, avec des paroles modifiées et étendues, pour l’album *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, album qui s’imposera aussitôt comme l’un des disques les plus importants de l’histoire du rock, qui fera aussi changer le nom du groupe en The Spiders From Mars. L’album est sorti en juin 1972, le single, avec *Hang On To Yourself* comme face A, en août 1972. Cette version est jouée plus vite (174 BPM) que la première version (152 BPM), tandis que sa tonalité est montée d’un ton. De plus, à la guitare acoustique, qui prédominait avec la basse électrique dans la première version, a été substituée une guitare électrique assez saturée.

¹¹ “The original bass line I played on it during the ‘No feelings’ bit was my hats-off to Trevor Bolder from Spiders From Mars in ‘Hang Onto Yourself.’ [sic]”, Glen Matlock, *in* Grow, *op. cit.* « La ligne de basse originelle que j’ai jouée dessus durant la partie *No Feelings* était mon coup de chapeau à Trever Bolder des Spiders From Mars dans *Hang Onto Yourself*. »

Figure 4 : Le riff d'intro de la basse de *Hang On To Yourself*



Figure 5 : Le riff de la basse de *Summertime Blues*



La ligne de basse de *Hang On To Yourself* se caractérise notamment par deux dispositifs, fréquemment utilisés dans de nombreuses chansons de « rockabilly » (**figure 4**). Le premier dispositif trouve son origine dans un riff de contrebasse joué par Connie Smith, riff qui déclenche notamment *Summertime Blues* et *C'mon Everybody*, deux chansons représentatives d'Eddie Cochran, sorties en 1958. Il s'agit d'un glissando de demi-ton (**figure 5**) qui met l'accent sur le début de chacun des temps en nombre impair de la ligne, qui sinon ne serait qu'une répétition monotone de croches. Ce matériau est appliqué tout au long de ces deux chansons de Cochran, notamment dans les couplets et les liens instrumentaux entre le couplet et le refrain. Après deux noires en anacrouse martelées par guitare et basse, qui caractérisent la structure globale de *Hang On To Yourself*, structure qui sera d'ailleurs transmise à une chanson emblématique des Ramones, *Teenage Lobotomy* (1977)¹², la version d'Arnold Corns de *Hang On To Yourself*, dont la basse est jouée par DeSomogyi, suivait ce matériau de deux mesures très fidèlement, tandis que la version des Spiders From Mars montre une certaine différence (**figure 4**, plus haut). Il s'agit du décalage d'un troisième glissando d'une croche à l'avance, ce qui produit une syncope d'anticipation à la fin des mesures en nombre impair. À la différence de la première version, où ladite accentuation n'est faite que par la basse, la guitare électrique saturée de Ronson joue les mêmes notes, à l'octave, que la basse électrique de Bolder. Cette irrégularité, ajoutée à la figure rythmique et à la rigidité de ce martèlement des deux noires, crée une forte dynamique qui n'existait pas dans la première version. De plus, il y a un autre changement dans la batterie, notamment une accentuation solide et régulière, qui a lieu sur presque toutes les deux croches des temps en nombre impair, au moyen du son sec de la grosse caisse. Bien qu'il s'ensuive un décalage rythmique subtil au tournant de la deuxième mesure entre la batterie et le couple guitare/basse, on peut dire d'un point de vue global que cette

¹² *Teenage Lobotomy*, des Ramones, est sorti en novembre 1977 comme un des titres de leur troisième album, *Rocket To Russia*. Dans ce morceau, sans doute l'une de leurs chansons les plus aimées, le martèlement de deux noires est suivi, à chaque apparition, d'une phrase d'une mesure (4/4). Toutes les sections, excepté les trois couplets, disposent de ce fragment en plusieurs endroits, qui y fonctionnent donc comme un *refrain* sans paroles, refrain dans le sens étymologique originel — le mot latin à son origine, *refringo/refringere*, veut dire « briser » ou « déchirer » : il « brise », « déchire » le déroulement de la chanson. D'ailleurs, à ce « refrain sans paroles » est en effet ajouté une partie du titre, voire l'idée principale de la chanson ("Lobotomy"), pour former un slogan ; ce slogan est scandé à plusieurs reprises dans l'introduction et au milieu de la chanson. Voir Chapitre X pour une discussion de la notion de « refrain fragmentaire ».

rigidité annonce la nouvelle direction que prend cette version, qui la distingue dès lors du style rockabilly, direction qui mérite d'être qualifiée de *proto-punk*.

Le susdit fragment martelé de deux noires, qui apparaît au cours de la chanson à plusieurs reprises avec seulement une différence de hauteur des notes, ne fait pas partie d'une mesure de 4/4 mais est plutôt « ajouté » à celle-ci du fait qu'il apparaît en anacrouse au début du morceau, de sorte à « empêcher » l'écoulement régulier et continu des éléments musicaux. Dans la transcription ci-dessus (**figure 4**), le fragment à la fin de la deuxième mesure n'apparaît pas lors de la réapparition (mise entre parenthèses dans la transcription), faisant en sorte que les troisième et quatrième mesures achèvent une forme stable et régulière : deux mesures de 4/4 avec des matériaux homogènes. Il en est de même pour le couplet : ce fragment de demi-mesure, qui apparaît quand les paroles de la première partie sont terminées, au bout de trois mesures de 4/4, est suivi de la même section instrumentale de deux mesures ; la deuxième partie du couplet se déroule de la même manière.

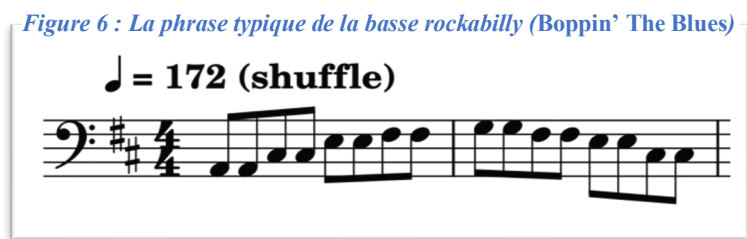


Figure 7 : La basse dans le refrain de Hang On To Yourself (Trevor Bolder)



2. Les lignes de basse de Matlock dans les différentes versions de *No Feelings*

Les lignes de basse de Matlock dans les différentes versions de *No Feelings* sont tout aussi remarquables que celles de Bolder dans *Hang On To Yourself*, considérablement indépendantes comme elles le sont des autres instruments, et notamment de la guitare. Alors que dans les différents enregistrements la forme linéaire globale ne montre aucune différence, les propriétés sonores et le style de mixage varient selon la version. Dans la toute procession linéaire globale de *No Feelings*, centrée sur la progression des accords de guitare, le jeu de basse de Matlock est très bien organisé tout au long de la chanson, et apparemment, son arrangement semble avoir été fait d'une manière prédéterminée. La plupart des lignes de basse peuvent être regroupées en deux styles de jeu : un style centré sur la fondamentale de l'accord concerné et un autre, dit « fill », qui est très souvent caractérisée par la présence de la tierce majeure de l'accord.

- *L'introduction et la tierce majeure dans la basse*

Commençons par la première version, enregistrée par Chris Spedding en mai 1976 (**figure 8**). La première note de la basse apparaît dans la quatrième mesure du morceau, à savoir au milieu de la deuxième présentation du riff d'intro de la guitare à deux mesures. Juste un bref instant après l'attaque du troisième power chord (*si* bémol) du riff, à la fin de la 3^e mesure, la basse surgit avec la tierce majeure (*ré*) de l'accord, sur le deuxième temps de la 4^e mesure, jouée sur une position haute, c'est-à-dire à une note d'une hauteur relativement élevée et, partant, d'un timbre brillant. À cette première note succèdent trois notes descendantes, ce qui forme le mouvement conduisant à la deuxième partie de l'introduction.

Figure 8 : Les huit mesures (intro) de No Feelings, version « Spedding » (guitare et basse)

Dans la deuxième partie de l'intro, à la 5^e mesure, un accord majeur de la guitare, qui apparaît alors pour la première fois, domine le son global, tandis que la guitare basse essaie de se concentrer uniquement sur la note fondamentale. Sur le plan harmonique, le susdit fragment introducteur de la basse de quatre notes agit comme un *lien* entre la première partie, où figurent quatre power chords sur la position relativement basse (près de la tête de la guitare), et la deuxième partie, où la guitare joue un accord majeur sur une position assez haute du manche, produisant des tons assez élevés. Par ailleurs, déjà dans la 4^e mesure, la combinaison du power chord de *si* bémol avec le *ré* de la basse s'approche de la sonorité de l'accord majeur, tandis que le *mi* à la basse, à la fin de la 4^e mesure, sert de note sensible pour l'accord de *fa* majeur qui apparaît tout de suite.

En général, Matlock maintient la note fondamentale de chaque accord (il n'y a que quatre accords - I, ii, IV et V - dans toute la chanson), en particulier en commençant chaque mesure par la note fondamentale, et cela principalement sur une figure rythmique composée de deux croches, un demi-soupir, puis une autre croche (voir les 5^e et 7^e mesures). Matlock utilise ce motif rythmique, rythmiquement saillant, d'une longueur de deux temps, pour commencer presque toute mesure en nombre impair, à l'exception des 5^e et 13^e mesures de tous les couplets, de toute la section du pont (16 mesures) et très particulièrement aux moments où figure une ligne de type *boogie-woogie*, ascendante et descendante au cours de deux mesures. Dès que la chanson entre dans le couplet, le geste de la basse devient plus *actif*.

- *Le couplet et la basse « active »*

Quelle que soit la version, les quatre premières mesures de chaque couplet montrent une phrase de basse similaire (**figure 9**, ci-dessous). Sur chacune des deux premières mesures, la basse alterne la susdite figure des fondamentales avec un *fill*, ce dernier étant plus dynamique

du point de vue mélodique. Les *fills* de Matlock relèvent de deux modèles, différant selon la mesure : le premier montre un geste en zigzag caractérisé par l'ajout d'une sixte majeure de l'accord, ce qui évoque l'accompagnement du style *boogie-woogie* (tel que l'on pouvait voir joué par la main gauche du piano ou par la guitare rythmique dans la musique de Chuck Berry), tandis que le second revêt un mouvement ascendant chromatique, en particulier en passant par deux « blue notes » (ou notes *bluesy*), soit une quinte diminuée et une septième mineure. C'est cette alternance entre les notes fondamentales et les *fills* qui crée une forme *appel-réponse*, forme dans laquelle se succèdent deux forces dynamiques, l'une rythmique (syncope) et l'autre mélodique, qui a pour effet un « se lancer en avant ».

Figure 9 : Les quatre premières mesures du couplet de *No Feelings* (guitare, basse et batterie)

The musical score for Figure 9 consists of three staves: Guitar (Gt.), Bass (Bs.), and Drums (Bt.). The music is in 4/4 time with a tempo of 170. The guitar part (Gt.) features a zigzag pattern of chords and fills. The bass part (Bs.) shows a rhythmic pattern with chromatic movement. The drums (Bt.) provide a backbeat pattern.

Tandis que la première moitié de cette phrase de quatre mesures est dominée par les mouvements conjoints de la basse, la deuxième moitié est caractérisée par des sauts abrupts, en particulier dans la quatrième mesure, qui contient d'ailleurs une tierce majeure (*la*). Ces sauts sont effectués à toutes les pulsations (à savoir toutes les deux croches), en même temps que la batterie rejoint et accentue ce mouvement de la basse, la caisse claire frappant sur toutes les pulsations. On peut donc dire que si la première moitié de la phrase se déroule suivant la fondation rythmique standard dite *backbeat*, à savoir suivant l'accentuation sur la deuxième et la quatrième pulsation, la deuxième moitié produit un contraste en mettant l'accent sur toutes les pulsations, autrement dit *en égalisant la surface rythmique au moyen de martèlements verticaux*. C'est donc là, pour reprendre les mots de David Laing, une transition de la “rock’s conventional dyad (1-2-1-2)” à la “rhythmic monad (1-1-1-1)”¹³ qu’on voit réalisée ici, ne serait-ce que dans une courte phrase à quatre mesures.

¹³ David Laing, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, Oakland, PM Press, 2015 [1985], p. 79.

Pour conclure, on notera que cette phrase manifeste la combinaison de deux nuances temporelles différentes : d'une part, un mouvement qui se développe horizontalement, et qui est relativement fluide, et, de l'autre, un autre type de progression, qui comprend certains moments soulignés de façon aussi verticale que régulière.

Figure 10 : La deuxième phrase du couplet (version « Spedding »), guitare et basse

Dans la deuxième phrase (entre les 5^e et 8^e mesures) du couplet se produit un changement dans le mode de jeu de la guitare, à savoir une extension de la longueur des power chords (**figure 10**). Se conformant à ce changement de la guitare, la basse subit certaines variations très dynamiques : la susdite formule des croches de la fondamentale est remplacée par deux noires, toujours fondamentales, ces deux temps s'enchaînant avec un arpège de l'accord majeur de *si* bémol (la deuxième moitié de la première mesure) qui se termine par une descente rapide, une « chute » (du *fa*¹ au *sol*⁰) ; vient ensuite (à la suite d'une syncope-anticipation) un mouvement ascendant, plutôt conjoint, qui contient une tierce mineure (*si* bémol) de l'accord de *sol*. Nous verrons plus tard de quelle manière est remplacée cette remarquable progression mélodique de Matlock dans la version LP à laquelle il n'a pas participé.

Figure 11 : La ligne « boogie-woogie » de la basse in *No Feelings*

Ce qui est aussi remarquable dans cette partie de seulement quatre mesures, c'est que la basse adopte une progression totalement, littéralement, monotone dans la seconde moitié de la même partie, qui ne comprend que des notes fondamentales. Ce changement peut s'expliquer notamment par la présence de la tierce majeure au chant, puisque cette note apparaît alors pour la première fois depuis le début du morceau, quoique dans cet enregistrement de mai 1976 le grognement monotone de Rotten rende la hauteur de cette note peu perceptible ("I only ever leave you when you got no money"). Cette partie, les 7^e et 8^e mesures du couplet, et son équivalent qui suit dans la fin du couplet (les 15^e et 16^e mesures), sont les moments les plus secs et les plus faibles de la chanson en matière d'harmonie. Sans doute est-ce pourquoi, dans le deuxième et le troisième couplet, la basse tente de dynamiser, voire d'embellir ce même moment en ajoutant un *fill* type de *walking bass*, qui est d'ailleurs celui de deux mesures, du

genre de celui auquel nous faisons référence plus haut en le donnant comme exemple *Boppin' The Blues* de Perkins (**figure 6**, ci-dessus). Les paires de croches montent et descendent au cours de deux mesures, en passant par la tierce majeure (le *mi*) et la septième mineure (le *si*). Matlock applique ce fragment mélodique à trois des quatre moments équivalents dans le reste de la chanson. Il y a peu de probabilité que cette version enregistrée par Spedding ait passé par plusieurs prises, hormis l'ajout de fragments mélodiques de la guitare (mentionné ci-dessous), compte tenu des conditions de la session d'enregistrement¹⁴.

- *Le refrain*

Matlock semble continuer d'appliquer ce « principe » dans le refrain : ne pas jouer une tierce majeure mais se faire monotone lorsque certaines des autres parties utilisent cette note. Si c'est le cas contraire, se faire « actif » à l'aide de notes *bluesy* ou majeures. Dans le refrain de la version de mai 1976, qui a Spedding pour producteur, la basse reste monotone, à savoir qu'elle ne joue que les notes fondamentales à l'exception de quelques notes de passage chromatiques entre deux accords, tandis que le chanteur « chante » les paroles (“*No feeling*”) en mettant deux syllabes (“*feel – ing*”) à une hauteur assez claire, à savoir *si* bémol et *do*, soit les tierces majeures de chacun des deux accords qui s'enchaînent. Quant à la guitare, Jones utilise ici deux motifs qui sont basés sur le vocabulaire musical du blues, malgré la simplicité de leur forme, enregistrés sur deux pistes différentes (*overdubbing*) : sur le côté droit du champ stéréo figure la guitare rythmique type Chuck Berry, notamment alternant la quinte et la sixte de l'accord, tandis qu'au centre du champ apparaissent trois fragments mélodiques (*licks*), répartis sur trois moments différents en réponse au chant. Jones joue ces trois fragments sur la gamme pentatonique mineure de *do*, probablement entre les 8^e et 11^e cases de la guitare, procédé généralement reconnu comme le plus simple pour produire du son *bluesy*. D'ailleurs, au troisième fragment apparaît également un bend d'un quart de ton depuis la tierce mineure, pratique courante de la guitare blues.

¹⁴ “Despite the band’s naivety in the studio, they were far from intimidated by the 24 track Majestic Studio, and the three tracks were recorded in little more than five hours. Things went so smoothly that Spedding commented they were recorded more or less on first take. He would get the band to rehearse, and without them realising, would press the record button. He then added a couple of overdubs and that was that.” Scott Murphy, dans le livret de The Sex Pistols, *Sex Pistols (Box Set)*. « En dépit de la naïveté du groupe en matière de studio, ils étaient loin d'être intimidés par le Majestic Studio à 24 pistes et les trois morceaux furent enregistrés à peine plus de cinq heures. Les choses se passèrent si bien que Spedding rapporta qu'ils furent enregistrés plus ou moins dès la première piste. Il faisait répéter le groupe et, sans qu'ils s'en rendent compte, pressait sur le bouton d'enregistrement. Il ajoutait ensuite quelques overdubs et c'était tout. »

- Session suivante et développement des fills de la basse

La version enregistrée par Dave Goodman en juillet 1976, si on la compare au son global un peu grossier et sec de la version de Spedding, qui date de deux mois auparavant, est bien plus organisée et raffinée, à bien des égards. Tout d’abord, le son du chant est relativement propre, moins distordu, de sorte que les notes, en particulier la susdite tierce majeure, sont audibles bien plus clairement. Contrairement à celui de la basse, qui se déplace au centre du champ acoustique avec un volume considérablement réduit, le son de la guitare est mis au premier plan, d’une part grâce à un redoublement dans les deux côtés de l’espace acoustique et, d’autre part, à l’aide d’un effet « flanger¹⁵ » (ou flangeur), dont le son domine la seconde moitié de tous les couplets, l’ensemble de tous les refrains et l’interlude, avec notamment un “jet plane sweeping effect¹⁶” (effet de balayage d’avion à réaction).

Figure 12 : La variante walking bass, version “Goodman”



Figure 13 : Le fill de la basse, version “Goodman” (basse et batterie)

Figure 14 : L’interaction basse/batterie, version “Thorne”

Dans l’arrangement et le mixage, qui réduisent donc la présence relative de la basse considérablement, on peut dire que, malgré tout — ou à cause de cela, Matlock essaie des *fills* plus audacieux, aussi bien mélodiquement que rythmiquement, que ceux de la version précédente. À titre d’exemple, la susdite ligne ascendante et descente de *walking bass* parvient à l’octave (**figure 12**). De plus, dans les deux dernières mesures du couplet, à savoir celles

¹⁵ Voir la définition de Siron : « Effet sonore qui consiste à réinjecter un signal audio en faisant osciller légèrement le temps de retard », Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd. (Paris: Outre Mesure, 2006), 179.

¹⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Flanging>.

menant au refrain, Matlock exploite un type de *fill* totalement inédit, toujours simple mais efficace (**figure 13**). Il s'agit d'une formule de trois croches, la fondamentale, la quinte et la fondamentale à l'octave, qui est répétée quatre fois, c'est-à-dire que la basse ajoute un fragment polyrythmique. Par rapport à la basse, la batterie conserve le même *fill* que dans la version précédente. Il est intéressant de noter là en revanche que dans la version suivante, enregistrée par Mike Thorne cinq mois plus tard, Cook, batteur, changera notamment l'emplacement des notes de caisse claire afin de s'adapter à la figure rythmique de la guitare basse, à chacun des moments équivalents dans la chanson (**figure 14**). Au moment où l'on enregistrera la version LP, c'est-à-dire après le départ de Matlock, et où donc sera abandonné son fragment polyrythmique, la batterie retournera à l'ancien *fill*.

En fin de compte, on a là plusieurs exemples qui peuvent montrer une coordination et une répartition des rôles méticuleusement prédéterminées entre la basse et les autres instruments, y compris le chant dans les versions où Matlock jouait. Dès lors, qui aura eu l'initiative de diriger une telle coordination ; qui aura été celui qui aura pris toutes les décisions pour arranger ces divers éléments musicaux avec une telle efficacité, qui prend en compte la structure globale de la chanson ? L'analyse comparative des divers enregistrements montre que c'est très certainement Matlock qui doit avoir eu la plus grande part ici. Cette remarque de Sophie Richmond, citée par Savage, va droit au but : "Glen could write tunes and they couldn't. They could produce words and chords, but not tunes, and they were finished as a creative unit once he'd gone¹⁷."

Un problème aurait pu se poser lorsque la mélodie flamboyante et l'harmonisation de la basse devinrent superflues, au fur et à mesure que la voix commençait à produire des notes et des articulations plus claires et que les partiels harmoniques des power chords s'étaient intensifiés par le progrès des compétences musicales du guitariste. La *No Feelings* enregistré lors de la session de décembre 1976 est la dernière version à inclure la basse de Matlock, et en même temps cet enregistrement demeure la seule chanson à avoir été enregistrée en tant qu'instrumental dans tout le répertoire des Sex Pistols. Et en effet, c'est bien ici la basse de Matlock qui mène toute la chanson, tant mélodiquement qu'harmoniquement, comme le fait normalement la voix, en utilisant pour ce faire plus de *fills* complémentaires, en particulier en ajoutant plus de tierces majeures.

¹⁷ Sophie Richmond, cité par Savage, *op. cit.*, p. 310. « Glen pouvait écrire des airs et pas eux. Ils pouvaient produire des paroles et des accords, mais pas des airs, et ils ont été finis en tant qu'unité créatrice, une fois qu'il est parti. »

D. Le son et la prédominance de la guitare

La dominance du son *flanger* de la guitare dans la version de juillet 1976 ne réside pas seulement dans son mouvement sonore si caractéristique, à savoir « vacillant », mais encore dans son oscillation entre les deux côtés de l'espace acoustique. Par ailleurs, dans cette version, il n'y a plus ces fragments mélodiques de blues, *fills*, qui caractérisaient le refrain de la version de mai 1976, et dans l'interlude, quand il y en a, ils sont tellement réduits qu'ils donnent l'impression de laisser place à l'effet *flanger*. Cela revient à dire que dans la version de juillet 1976 il y a moins d'éléments pouvant imposer une progression linéaire et une narration horizontale que dans la version enregistrée deux mois auparavant.

Désormais, le son de la guitare de Jones, qui a réduit ses éléments blues à presque zéro, peut être caractérisé en gros par trois facteurs. Tout d'abord, on peut parler d'attaques intenses et régulières des power chords, comme dans l'intro de guitare solo. Ce mode de jeu consiste à *concentrer* l'attention de l'auditeur sur chacun des moments d'attaque. Il s'éloigne donc du flux de la succession de notes qu'on pouvait trouver dans les lignes mélodiques et « fluides » de Matlock, en particulier dans la phrase type de *walking bass*. On pourrait parler, plutôt, d'une succession d'attaques, d'une succession de blocs sonores nettement courts. En deuxième lieu, il s'agit d'un jeu rythmique réalisé à l'aide d'un *muting* de la main gauche, à savoir un empêchement de la vibration des cordes dans le but d'obtenir des croches qui sonnent de façon non seulement régulière et homogène mais aussi isolée, écartée, discontinue. Pour reprendre le concept de Martin Laliberté, il s'agit d'un geste musical situé quelque part à la limite asymptotique du modèle « percussif ». En général, la tendance percussive se marie avec l'autre tendance, « vocale », en un « espace mixte » qui représente toute musique¹⁸ :

Ce champ « mixte » provient de la rencontre et des interactions entre deux tendances fondamentales : la tendance « vocale » et la tendance « percussive ». Le modèle vocal, découlant du chant humain, est une tendance au mélodique, au continu, qui favorise les notes claires à la durée dans le temps. On le retrouve partout où cela chante et où cela dure. En complément, le modèle percussif, issu du geste de percussion, est la tendance au bruit coloré, au discontinu et à l'instantané. On le retrouve dans toutes les formes de moments sonores fugaces, bruiteux, colorés et rythmés. Ces deux tendances se rencontrent, se contredisent et génèrent une grande variété de formes mixtes, participant des deux principes¹⁹.

¹⁸ Martin Laliberté, « Notations pour la guitare électrique », *Appareil [En Ligne]*, n° 5 (2010), p. 2. <https://journals.openedition.org/appareil/1017>.

¹⁹ Martin Laliberté, « Percussification de la culture sonore après 1900 : les indices du fonds des comédies de l'Association de la Régie théâtrale », in Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (éd.), *Le Triomphe de la scène intermédiaire: Théâtre et médias à l'ère électrique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 117.

Il est largement admis que la guitare électrique représente un phénomène qui se situe dans le processus de transition graduelle du modèle percussif au modèle vocal, où elle a des précurseurs, qui remontent notamment à l'oud, et cela d'autant plus que son son va devenir de plus en plus susceptible d'être soutenu, maintenu temporellement, au moyen des divers traitements que sont notamment l'amplification, la distorsion, l'écho et la réverbération. On peut dire que le *muting* fait partie de cet arsenal de dispositifs que possède de la guitare électrique, *muting* qui lui permet de prolonger malgré tout sa dimension percussive au sein de son évolution vers le modèle vocal. Des notes étouffées, répétées de façon monotone, n'évoquent guère un développement linéaire dans un écoulement de temps, mais produisent bien plutôt une impression de type vertical, à savoir celle d'évènements musicaux qui se condenseraient en de brefs moments. Enfin, le susdit son obtenu par le *flanger* a beau se dérouler via des oscillations sur une certaine durée, il ne développe pas son son dans un écoulement temporel, mais le fait seulement rester immobile, le « stabilise ». Car le flanger a pour effet de fusionner les notes isolées, de brouiller leur distinction, effet qui est renforcé par la distorsion. Il s'agit donc là d'une augmentation et d'une diversification de la temporalité sonore de la guitare électrique, d'une sorte de coexistence d'impressions contradictoires à la fois de « progrès » et de « perte d'orientation », qui est celle que décrit Paul Hegarty :

The electric guitar (but all amplified instruments to some extent) allows individual notes to get lost, or to be prolonged, distorted, blurred. This is the micro level to the extended instrumental's macro level (which is in turn micro to the macro of 'progression' in rock). There is no causal determinacy here, but parallel alterations in the time of music, where something like progress occurs, while at the same time, it is made messy, lost in its construction. The electric guitar is an intervention in time. [...] With electricity, music moves from occurring or unfolding in time to being an occurrence of time²⁰.

C'est en effet le *flanger* qui impose la direction dans laquelle s'organisent les riffs de guitare dans *Anarchy In The U.K.* (1976), la chanson emblématique des Sex Pistols. D'après les témoignages du producteur, Thomas, et de l'ingénieur du son, Price, sur l'enregistrement de cette chanson, c'est la seule chanson dans l'album où Matlock joue de la basse ici²¹, jeu de basse particulièrement dynamique que l'on ne peut pas retrouver, effectivement, dans les autres

²⁰ Hegarty, *op. cit.*, p. 63. « La guitare électrique (mais tous les instruments amplifiés dans une certaine mesure) permet à des notes individuelles de se perdre ou d'être prolongées, distordues, estompées. C'est le niveau micro par rapport au niveau macro de l'instrumental étendu (qui est à son tour micro par rapport au macro de la 'progression' dans le rock). Il n'y a pas de détermination causale ici, mais des altérations parallèles dans le temps de la musique, où quelque chose comme un progrès se produit, alors qu'en même temps, il est rendu désordonné, perdu dans sa construction. La guitare électrique est une intervention dans le temps. [...] Avec l'électricité, la musique se déplace, passant de l'advenue ou du déploiement dans le temps pour être une advenue du temps. »

²¹ Longfellow, *op. cit.*, <https://youtu.be/Ox-4hUasi9k>, 50'47"-

titres de l'album. Jeu dynamique, mais dont la présence est pourtant « noyée » par le son écrasant de la guitare. Price ajoute également avec raison que *Anarchy In The U.K.* est “one of the only songs that actually has a bass line of its own²².”

E. De la perspective horizontale à la perspective verticale

Jones et Cook avaient déjà commencé à jouer en tant que membres d'un groupe, qui ne se nommera que seulement un peu plus tard *The Sex Pistols*, plusieurs mois avant que Matlock et Rotten les rejoignent. De fait, la formation d'un groupe de rock par Jones et Cook, vieux amis du même quartier, remonte à 1972, d'après l'autobiographie du guitariste, sortie en 2016²³. Au début de 1977, le guitariste et le batteur se sont finalement retrouvés seuls de nouveau aux Wessex Studios avec leur nouveau producteur, Chris Thomas, en raison, tout d'abord, de l'absence fréquente du chanteur, Rotten, soit qu'il se soit agi des disputes de celui-ci avec le producteur soit que cela ait été dû à l'habitude que Rotten avait de se concentrer à l'écart pour l'écriture des paroles, mais en raison aussi de l'hospitalisation du nouveau bassiste, Sid Vicious, qui lui était un vieil ami de Rotten, bien qu'il n'ait eu que peu d'expérience en matière de jeu de basse, voire de groupe tout court. Jones se souvient d'ailleurs de cette période comme “the best part of being in the Pistols for me²⁴” (« la meilleure partie de ma période Pistols »), période où il pouvait se concentrer sur la musique et la production d'un disque avec un producteur expérimenté et « ouvert » dans un studio majeur :

The only reason all this was possible was because me and Cookie [Paul Cook] were left to our own devices. Not long after Sid joined the band, he was laid up in hospital with hepatitis for quite a long time and couldn't do anything, which was a godsend really, cos it meant I could get on with playing the bass. [...] Rotten leaving us in peace was even more a miracle: the more he stayed away from the musical side and just wrote lyrics, the better we sounded, and he certainly didn't need our help in the verbal department. [...] Chris Thomas was the best possible example to us of how you should set up a creative environment. He'd listen to my ideas – ‘What about if I do this 'ere?’ – and when it came to me playing the bass, he'd tell me what he thought and I'd do my best to execute it²⁵.

²² *Ibid.* « une des seules chansons qui ait vraiment une ligne de basse à elle. »

²³ Jones, *Lonely Boy: Tales From A Sex Pistols*. L'autobiographie de Jones va jusqu'à déclarer : “He found the Sex Pistols in 1972 with Paul Cook and Wally Nightingale and was their guitarist until the band broke up in 1978.” *Ibid.*, notice de présentation page 2 de couverture. « Il fonda les Sex Pistols en 1972 avec Paul Cook et Wally Nightingale et fut leur guitariste jusqu'à ce que le groupe se sépare en 1978. »

²⁴ *Ibid.*, p. 194.

²⁵ *Ibid.* « La seule raison pour laquelle tout ça a été possible est que moi et Cookie nous avons été livrés à nous-mêmes. Pas longtemps après que Sid a rejoint le groupe, il s'est retrouvé allongé à l'hôpital avec une hépatite pour un bon bout de temps, et n'a rien pu faire, ce qui a été une bénédiction du ciel, parce que ça voulait dire je

Le son produit par ces deux musiciens semble en effet impeccable tel quel au producteur, qui lui propose alors à Jones de jouer lui-même de la basse dans la session d'enregistrement. Thomas dit :

When we just had, like, two instruments, just drums and guitar, it was like, they put it down, and you couldn't hear anything wrong with it, particularly. They have been just sort of doing what they always did. So I thought, let's get, maybe get Steve to try the bass on it²⁶.

À part quelques fragments motiviques, comme dans *Pretty Vacant*, *Sub Mission* et *Seventeen*, la basse de Jones suit simplement les notes fondamentales de la progression d'accords, à savoir à l'octave inférieure de la guitare, mais c'est cela qui finalement constituera le facteur essentiel de ce qui sera considéré comme le son emblématique du seul album officiel des Sex Pistols. Reste qu'on ne peut nier pour autant le rôle antérieur important de Matlock dans la créativité initiale de la musique des Sex Pistols.

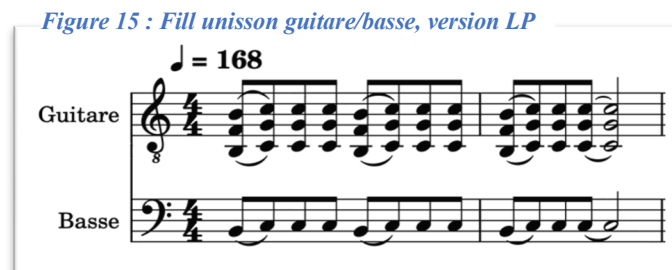
De fait, Thomas avait déjà été invité à réenregistrer leur premier single, *Anarchy in the UK*, en tant que producteur, fin 1976, aux mêmes Wessex Studios, parce que le groupe voulait remplacer la version existante qu'avait produit Dave Goodman. Cela revient à dire que Thomas avait fait sa première collaboration en studio avec les Sex Pistols en présence de Matlock, dont la ligne de basse offrait déjà alors beaucoup de traits esthétiques importants, surtout concernant la structure horizontale de leurs chansons ; en conséquence, on peut penser que Thomas et son partenaire Price auront dû comprendre qu'il fallait prendre certaines mesures afin de combler le trou notable dû au manque de ces lignes de basse, ainsi que les *fills*, d'une manière ou d'une autre. Mais leur solution ne résidera par contre pas dans une valorisation des aspects horizontaux des chansons.

Dans la version LP de *No Feelings*, on voit que la guitare (ou les guitares) de Jones tend à remplacer, parfois, le rôle rythmique, harmonique et « coordonnateur » assuré par Matlock, et que ce remplacement n'est pas opéré seulement au moyen de variations dans le jeu lui-même de la guitare, mais aussi grâce à une technique d'enregistrements multipistes de la guitare,

pouvais continuer à jouer de la basse. [...] Que Rotten nous ait laissés en paix a été encore plus miraculeux : plus il restait loin du côté musique et ne faisait qu'écrire des paroles, meilleure était notre son, et c'est sûr qu'il n'avait pas besoin de notre aide question paroles. [...] Chris Thomas a été le meilleur exemple pour nous de comment on devrait installer un environnement créatif. Il écoutait mes idées — « Qu'est-ce que t'en pense si je fais ça là ? » — et quand il s'est agi finalement que ce soit moi qui joue de la basse, il me disait ce qu'il pensait et je faisais de mon mieux pour y arriver.

²⁶ Longfellow, *op. cit.* <https://youtu.be/Ox-4hUasi9k>, 31'56''- « Quand nous avons eu juste deux instruments, seulement une batterie et une guitare, c'était comme s'ils l'avaient inscrit, et on ne remarquait rien qui clochait, particulièrement. Ils faisaient ce qu'ils avaient toujours fait. Alors j'ai pensé, allons-y, peut-être Steve essaie la basse dessus. »

renforcée par un mixage sophistiqué²⁷. La première et la troisième phrase du couplet, chacune à quatre mesures, présentent le jeu de guitare le plus rythmiquement proéminent de toute la chanson, moyennant surtout un *muting* sec de la main gauche insérant des points d'articulation rythmique. En outre, le power chord de Fa est joué ici avec une telle intensité que l'abondance de ses partiels le fait sonner comme un accord de Fa majeur, ce qui est comparable à l'utilisation pratique et réelle de la tierce majeure à laquelle recourait le jeu de Matlock.



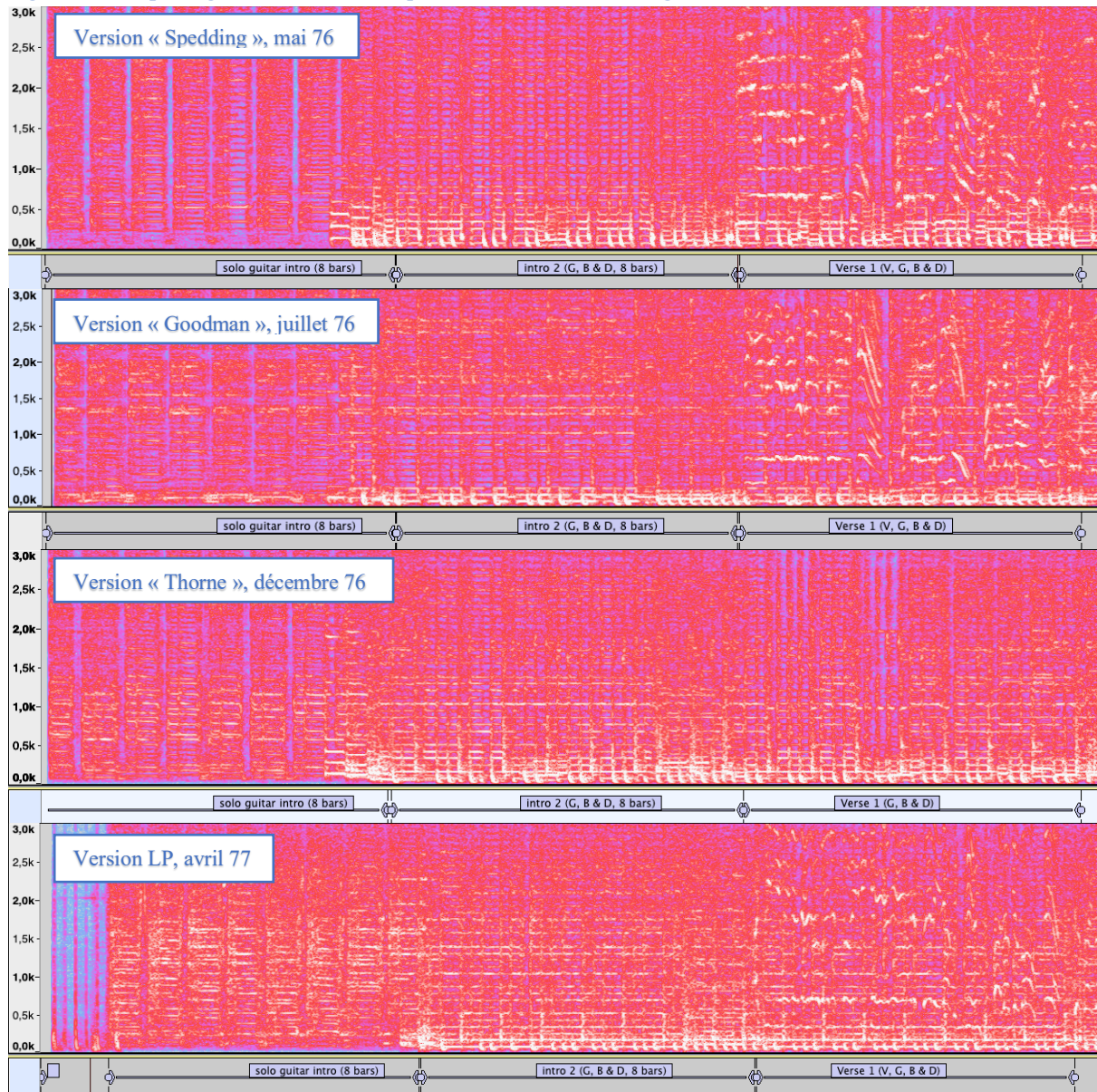
Du point de vue du mixage, l'effet stéréo de *flanger* de la version de Goodman, qui mettait en avant le son de la guitare dans la deuxième et la quatrième phrase du couplet, est maintenant remplacé par une extension des pistes de la guitare, qui couvre de l'extrême droite à l'extrême gauche de l'espace acoustique et où les différentes attaques de la guitare jouant le même accord sont réparties avec un écart léger de timing dans leur apparition. Cela a pour effet d'agrandir l'espace sonore temporairement. À la fin de la deuxième et la quatrième phrase (**figure 15**), où figurait le *fill* polyrythmique de Matlock, la guitare (ou les guitares enregistrées en multipiste), ainsi que la basse, articulent un rythme simple, mais efficace, grâce au glissando d'un demi-ton, tandis qu'on peut aussi entendre un long glissando descendant de la guitare dans une autre piste, à la dernière mesure, mode de jeu habituel pour fournir un effet de transition.

L'interlude constitue le point culminant de la technique dite "guitar-stacking", en comportant au moins quatre guitares : plusieurs attaques ou grattes rythmiques de longues notes, un riff de type Chuck Berry et des *fills* bluesy ; qui plus est, ceux-ci sont régulièrement envahis par les bruits d'attaque qui viennent de deux côtés opposés dans l'espace sonore. Les éléments horizontaux, comme dans le riff type de Chuck Berry et dans les courts *fills*, sont ainsi susceptibles de se voir submergés par plusieurs coups de la (ou des) guitare rythmique ainsi que par la monotonie des croches de la basse. Enfin, les deux noires martelées sur la caisse claire de la batterie, jamais jouées dans les versions précédentes, sont ajoutées au début de la première et de la troisième phrase avec une telle intensité que l'attention de l'auditeur est forcée de se concentrer sur ces deux points verticaux, ce qui l'amène à percevoir tout cela comme une

²⁷ Cf. Bennett, *op. cit.*

succession de « blocs de son ». C'est ce même genre d'effet que nous pouvons percevoir dans l'intro de guitare solo qui comprend quatre power chords, chacun d'eux convergeant également vers un bloc de sons d'une demi-mesure.

Figure 16 : Le spectrogramme du début des quatre versions de No Feelings



Revenons à l'intro de guitare solo, mais cette fois à celle de la version LP. Comme le montre le spectrogramme (**figure 16**), l'intensité globale de l'intro de guitare solo n'est pas moins haute que le reste du morceau dans la version des Wessex Studios (en bas à droite). Si on compare cela aux trois autres versions, on constate que beaucoup plus de partiels harmoniques sont audibles ou distinctement visualisés dans l'espace sonore. Cela revient à dire que dans cette version, produite par Thomas, le son de la guitare dans l'intro est conçu comme devant être représentatif et annoncer le son global de toute la chanson. On constate à cet égard une différence frappante entre la version LP et, en particulier, le premier enregistrement démo de

mai 1976 (en haut à gauche), où les quatre parties - voix, guitare, basse et batterie - étaient réparties de manière aussi « démocratique » que possible, tant en matière de volume que de positionnement spatial. *Never Mind The Bollocks* s'impose ainsi comme l'un des disques majeurs de l'histoire du rock dans sa déclaration d'une prédominance impériale (et impérieuse) de la guitare sur tous les autres éléments musicaux.

F. *Raccourcissement husserlien et urgence en musique*

La musique des Sex Pistols tend à s'écarter de cette tendance, plutôt généralisée, qui faisait que beaucoup de groupes punk attachaient une extrême importance à la vitesse. Comme nous l'avons dit, la musique des Sex Pistols peut être caractérisée par ses éléments verticalement accentués et concentrés, c'est-à-dire par de brefs événements musicaux qui se succèdent à intervalles plus ou moins courts et qui sont doués d'ailleurs d'une qualité sonore homogène quant à leur amplitude, longueur, hauteur (s'il s'agit de notes), etc., ce qui fait qu'ils fonctionnent en conséquence grâce à un phénomène que l'on peut appeler « raccourcissement », pour reprendre l'expression de Husserl, phénomène qui fait qu'ils se « raccourcissent », („zusammenziehen“), en tant qu'objets temporels en phase de disparition :

En nous plongeant par la réflexion dans l'unité d'un processus articulé, nous pouvons observer qu'un fragment, un maillon de ce processus se « raccourcit » en tombant en arrière dans le passé — sorte de perspective temporelle (à l'intérieur de l'apparition temporelle originaire) comme analogon de la perspective spatiale. En tombant dans le passé l'objet temporel se raccourcit et tout à la fois s'obscurcit²⁸.

Les événements musicaux, tout comme les événements historiques, individuels ou sociaux, se conservent dans notre mémoire sous une forme « raccourcie », à savoir de durée plus courte que celle vécue dans leur état de présence. Ils peuvent cependant avoir une puissance particulière, souvent même plus forte, grâce à cette forme « comprimée » — forme qui est d'ailleurs susceptible d'être conçue dans une perspective spatiale et non comme un flux temporel, sans qu'il faille alors tenir encore compte de la succession chronologique réelle des moments — lorsqu'ils sont « invoqués » mentalement dans la conscience. S'agissant de musique, il faut considérer que les impulsions que nous procurent ce genre de blocs de son, surgissant dans le flux temporel vécu à intervalles réguliers, blocs sonores bruyants, déformés

²⁸ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 40.

ou distordus, répétitifs, une fois stockés dans le passé, ou plutôt dans la mémoire, y sont comme comprimés, et non déployés comme du temps de leur présence, de leur devenir. L'urgence ne réside ici pas seulement dans l'attente, dans la demande ou le désir de certains événements musicaux supposés apparaître dans l'avenir, ni seulement dans les impulsions que génère un martèlement intense et régulier dans notre perception présente, au présent, mais aussi dans la possibilité que de tels événements musicaux, à présent stockés dans la mémoire d'un passé (qui peut être reculé), en soient rappelés, réanimés à partir de la mémoire pour stimuler *celui qui les avait perçus*, les avait vécus jadis. Husserl aurait distingué cette réapparition potentielle comme « souvenir secondaire (*sekundäre Erinnerung*) » ou « ressouvenir (*Wiedererinnerung*) »²⁹ :

La mélodie une fois expirée, nous ne l'avons plus comme perçue et présente, mais nous l'avons encore en la conscience, elle n'est pas une mélodie présente, mais tout juste passée. Qu'elle soit tout juste passée n'est pas une simple opinion, mais un fait donné, donné en personne, donc « perçu ». Au contraire, dans le ressouvenir le présent temporel est remémoré, re-présenté [*vergegenwärtigte*]. De même le passé est passé remémoré, re-présenté, mais non passé perçu, donné et intuitionné [*angeschaute*] de façon primaire³⁰.

Le « souvenir primaire » (ou « rétention »), dit-il, est « queue de comète » qui suit immédiatement la perception du moment, alors que le ressouvenir est réanimation, résurrection, mais non perception actuelle de quelque chose advenant. Il semble que cette influence puisse cependant s'imposer alors comme plus efficace, plus forte de potentialités, en raison de ce fait même qu'il s'agit d'un événement musical « endormi » qui, du fait qu'il s'en est allé dans le passé, a subi par là même un changement qualitatif et quantitatif, notamment ce *raccourcissement*, cette « compaction » de sa durée. C'est ainsi que la musique punk hardcore, qui ne dépasse que rarement une minute, pourra continuer à influencer, voire à marquer notre vie quotidienne d'une façon persistante sur une durée très longue. Nous reviendrons souvent là-dessus à propos de plusieurs chansons du punk hardcore, qui fournit beaucoup d'exemples de différents types de ce martèlement intense et extrêmement régulier.

²⁹ *Ibid.*, p. 50-52. Cf. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins: Mit den Texten aus der Erstausgabe und dem Nachlaß*, édité par Rudolf Bernet, Hamburg, Felix Meiner, 2013, p. 38-40.

³⁰ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 52.

TROISIEME PARTIE

La cristallisation des matériaux musicaux du punk hardcore
au début des années 1980

CHAPITRE X

MIDDLE CLASS, BLACK FLAG ET THE CIRCLE JERKS, LE PUNK HARDCORE EN CALIFORNIE DU SUD EN 1979-1980

JEFF ATTA: As far as we knew, we were the only people in Orange County, who listened to punk rock or knew what it was.

MIKE PATTON: The original punk bands, most of these people were already musicians, and they were into the glitter, glam, stuff like that. And so they already knew how to play and they just kind of adopted punk rock as a style. We listened to the first punk rock records and we learned to play. And we were doing it really primitively because we didn't really know. So we just put it all into energy¹.

La session d'enregistrement réalisée en janvier 1978 au studio Media Art par les quatre membres de Black Flag, l'ingénieur du son en chef du studio et son assistant, conféra, dit-on, à ce groupe l'honneur d'avoir été le premier groupe punk hardcore, car ayant été le premier à avoir achevé un enregistrement de musique punk hardcore. Il reste qu'on peut encore discuter pour déterminer quel est vraiment le premier disque punk hardcore, premier en ce sens qu'une fois matérialisé il était disponible pour le public.

Alors que Greg Ginn se sentait obligé, avec l'éthique de travail et le perfectionnisme qui le caractérisaient depuis toujours, de ne s'appliquer qu'à poursuivre la conduite des répétitions dans son groupe en attendant la réponse à l'égard du susdit enregistrement démo qu'était censé lui donner le patron de Bomp ! Records, Middle Class, un groupe de l'Orange County, de Santa Anna au sud-est du siège de Black Flag, sortait, lui, son premier EP dès janvier 1979, avec Billy S. Star pour producteur, édité par Joke Record — les droits d'auteur et d'édition avaient été

¹ Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006. « Pour autant que nous sachions, nous étions les seuls habitants du comté d'Orange à écouter du punk rock ou à savoir ce que c'était. » ; « Les groupes punk originaux, la plupart de ces gens étaient déjà des musiciens, et ils étaient passionnés de *glitter*, *glam*, des trucs comme ça. Et donc ils savaient déjà jouer et ils ont juste adopté le punk rock comme style. On a écouté les premiers disques de punk rock et on a appris à jouer. Et nous le faisons vraiment de manière primitive parce que nous ne savions pas vraiment. Alors on a tout mis dans l'énergie. »

pourtant obtenus probablement en 1978². Le groupe comprenait Jeff Atta (chant), Mike Atta (guitare), Mike Patton (basse) et Bruce Atta (batter).

A. Middle Class, le groupe de l'OC (comté d'Orange)

Out Of Vogue, le premier EP de Middle Class, et *Nervous Breakdown*, le premier EP de Black Flag ont plusieurs choses en commun : ils contiennent quatre morceaux extrêmement courts (*Out Of Vogue* (1'02"), *You Belong* (1'09"), *Situations* (1'46") et *Insurgence* (1'03"), par ordre d'apparition pour Middle Class ; voir **Chapitre IV** pour Black Flag) ; trois morceaux de chacun de ces disques ne durent environ qu'une minute, tandis que le morceau le plus long de Middle Class dure seulement une minute quarante-sept secondes, et est donc un peu plus court que la chanson *Nervous Breakdown* ; le titre de ces deux disques est également tiré de celui de leur premier morceau.

En raison de sa courte période d'activité — il se dissout dès 1982 —, de son tournant musical dramatique, qu'on peut constater déjà dans son seul LP sorti dès 1980, et du fait qu'il est donc difficile depuis lors de le considérer comme étant du punk hardcore, il existe une très faible quantité d'articles et d'interviews sur Middle Class. Cependant, les quatre chansons de son EP montrent toutes plusieurs caractéristiques musicales qui anticipent bel et bien celles de nombreux disques qualifiés, eux, de punk hardcore, disques qui ne sortiront que quelques années après. Ces caractéristiques ne se trouvent d'ailleurs pas dans la musique de Black Flag. En ce qui concerne ses concerts, Middle Class pouvait jouer assez régulièrement sur la scène des clubs de West Hollywood, scènes qui pourtant seront accusées par les groupes punk hardcore de ne pas les accepter pour jouer. Ses prestations étaient toutes considérées comme très à part, extraordinaires, comme dans ce témoignage de Brendan Mullen, patron du Masque, berceau de la scène punk de Los Angeles et de l'Orange County, où a joué Middle Class : "They were definitely a major, uncredited Hollywood-to-OC segue band during 1978. [...] They were playing solidly for at least eight months before Flag ever played publicly³."

Cela soulève le problème intéressant de savoir si, à la question de savoir si un groupe peut être considéré comme punk hardcore ou non, on peut répondre en fonction de sa seule musique

² « Punky Gibbon: Punk Hardcore Oi! New Wave Post-Punk », <https://punkygibbon.co.uk/homepage.html>. Consulté le 19 janvier 2021.

³ Matt Cocker, « Suddenly In Vogue (Middle Class) », *OC Weekly*, 5 décembre 2002, <https://www.ocweekly.com/suddenly-in-vogue-6398923/>. « Ils étaient assurément un groupe majeur et non reconnu qui faisait le lien entre Hollywood et l'OC durant 1978. [...] Ils ont joué continuellement pendant au moins huit mois avant que Black Flag ne se produise en public. »

en elle-même, ou bien s'il faut aussi se référer au lieu et au type d'auditoire devant lequel il jouait. Dewar MacLeod résume ainsi l'ambivalence de la position que ce groupe occupait sur la scène de Hollywood :

The Hollywood scene accepted the Middle Class, at least to some extent. But even when some of their members moved into the Canterbury, they did not lose their identity as a "suburban" band, and the insider crowd did not quite know what to do with them⁴.

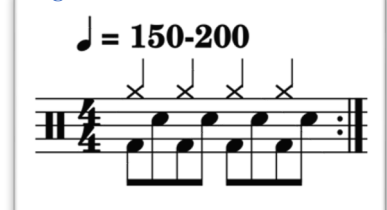
1. Vitesse et *skank beat*

Le trait le plus frappant dans les quatre morceaux de Middle Class est leur *tempo global*, ainsi que le mode de jeu de la batterie qui le génère ou soutient. Comme le mentionnent la plupart des commentateurs qui se souviennent de cette époque, trois de ces titres sont extrêmement, distinctement, rapides. Écoutons encore Mullen :

Many hold the Middle Class up as probably the first American hardcore band, which basically meant playing faster downbeat tempos than the first wave of 'Hollywood' proto-hardcore bands like the Germs and the Bags⁵.

Tous ces titres extrêmement rapides pratiquent au niveau de la batterie ce que l'on appellera plus tard le *skank beat* (**figure 1**) : d'après la définition de Béranger Hainaut, le *skank beat* est « un motif rythmique joué à la batterie et consistant essentiellement en l'alternance en croches d'un coup de grosse caisse et d'un coup de caisse claire⁶. » Hainaut y ajoute l'explication de ce qui fait l'essentiel du skank beat, selon lui, en termes de « contrepoids à la partie forte du temps » et il évoque donc le rôle efficient que cela joue pour ébranler le déroulement temporel de la musique, car cela l'oppose ainsi au backbeat, le rythmique standard du rock :

Figure 1 : Le skank beat



Alors que le *backbeat* accentue les temps faibles, le *skank beat* accentue les parties faibles du temps : comme les coups de caisse sont placés sur la seconde croche de chaque temps, cette croche se retrouve lourdement accentuée et fait contrepoids à la partie forte du temps — c'est-à-dire la première croche, occupée par la grosse caisse⁷.

⁴ Dewar MacLeod, *Kids Of The Black Hole*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010, p. 91-92. « La scène de Hollywood accepta les Middle Class, du moins jusqu'à un certain point. Mais même quand certains de leurs membres emménagèrent dans le Canterbury, ils ne perdirent pas leur identité de groupe « suburbain », et la foule de ceux en place ne savait pas trop quoi en faire. »

⁵ Cocker, « Suddenly In Vogue (Middle Class) ». « Beaucoup retiennent les Middle Class comme étant probablement le premier groupe américain de hardcore, ce qui voulait dire, à la base, jouer plus vite les temps forts que la première vague de groupes proto-hardcore de Hollywood, comme les Germs et les Bags. »

⁶ Béranger Hainaut, *Le style Black Metal*, Château-Gôntier, Editions Aedam Musicae, 2017, p. 275.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

Cette pratique de l'accentuation régulière des parties faibles du temps peut être faite remonter, notamment, à l'apogée du *ragtime*, à savoir au tout début du vingtième siècle aux États-Unis, le premier genre musical qui ait été, pour certains, véritablement américain⁸. En particulier, il s'agit là de ce qui se passait du côté de la main gauche d'un pianiste du *ragtime*. Même s'il est vrai que, dans le *ragtime*, les parties faibles du temps sont accentuées, cela ne veut pas dire qu'elles fonctionnent comme les pulsations sur la base desquels le tempo est mesuré. Nous mesurons donc le tempo du *skank beat* en nous basant sur la distance entre deux coups de grosses caisses ou entre deux de caisses claires (voir **figure 1**), à la différence de celui du *backbeat*. La question peut aussi se poser de savoir si l'auditeur peut réagir pratiquement à toutes ces accentuations comme en face des pulsations, compte tenu du tempo extrêmement rapide de ce *skank beat*. Il faut évoquer à cet égard aussi les conséquences que le *skank beat* a eues sur la notion de temps musical. Nous reviendrons sur ce sujet au **Chapitre XI** et **XII**.

Mais il y a un autre cas de rythme pareil, bien plus proche de l'ère du punk, et c'est lui qui probablement est à l'origine de la dénomination du *skank beat*. « Ce type d'appui à contretemps » est en effet associé au ska, puis au reggae, deux styles musicaux successifs nés en Jamaïque et qui ont diffusé ce principe rythmique de par le monde : le contretemps, ou temps faible, y est accentué principalement par « un accord de cuivres » et par « un accord de guitare », respectivement⁹. Il est connu que beaucoup de groupes punk des années 1970 accueillirent le ska et le reggae avec enthousiasme¹⁰. On peut donc dire que c'est comme conséquence de cela que ce principe rythmique s'est implanté, consciemment ou inconsciemment, dans la forme musicale du punk, dans une certaine mesure. Le musicologue français rappelle que c'est le punk hardcore, comme mouvement punk plus radical, qui a popularisé cette figure rythmique¹¹. Il ne semble pas pour autant que les musiciens punk hardcore des années 1980 lui aient donné une dénomination particulière, a fortiori pas celle de « *skank beat* ». Il semble que, même chez les musiciens et fans du « *thrash metal* », un sous-genre du heavy metal né au début des années 1980 sous l'influence du punk hardcore et dont le *skank beat* est particulièrement typique, le terme n'ait commencé à être utilisé que récemment¹². On peut donc en conclure que

⁸ Cf. John Edward Hasse (éd.), *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, New York, Schirmer Books, 1985 ; Jacques B. Hess, *Le ragtime*, Que sais-je, Paris, Press universitaire de France, 1992.

⁹ Hainaut, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰ Peuvent être mentionnées plusieurs chansons des Ruts, des Clash, parmi beaucoup d'autres groupes britanniques, et, aux États-Unis, celles des Bad Brains, dont nous discuterons plus tard, sans oublier *Watching The Detectives* d'Elvis Costello !

¹¹ *Ibid.*

¹² Derek Roddy, *The Evolution Of Blast Beats*, Pembroke Pines, World Music 4all, 2007, p. 14.

l'association de cette figure rythmique à la musique jamaïcaine n'était pas perçue consciemment de façon très nette, ni par les *hardcore punks* ni par les *metalheads*.

2. *Out Of Vogue* et « refrain fragmentaire »

Le premier et le dernier morceau du disque EP, *Out Of Vogue*, des Middle Class, *Out Of Vogue* et *Insurgence*, sont exécutés sur ce *skank beat*, du début à la fin, à une vitesse fulgurante, à savoir d'environ 348 et 360 alternances grosse caisse-caisse claire par minute (ou 174 à 180 BPM), respectivement. En particulier, *Out Of Vogue*, chanson-titre du disque, manifeste des traits caractéristiques qui lui valent d'être l'un des morceaux emblématiques, avec *Nervous Breakdown* de Black Flag, du début du punk hardcore, non seulement du fait de pareille vitesse, mais aussi du fait de l'utilisation particulière de ce que nous nommons « refrain fragmentaire ». Nous utilisons ce terme en le rapprochant, comme un équivalent, du « refrain » défini selon la terminologie musicale anglaise (quoique la définition n'en soit pourtant pas unifiée dans le monde anglophone¹³), en particulier selon la définition qu'en fait Ken Stephenson, qui emploie ce terme pour le distinguer de celui de « chorus » (qui est, lui, l'équivalent, prenons-y garde, du « refrain » français) :

The word *refrain* comes from the Latin *refringere*, which means “to break again”; as its etymology implies, a refrain is a passage that breaks into the form (or onto the scene) repeatedly. Not a complete section, a refrain consists of one or two textual lines that recur periodically. A refrain normally ends a verse, as in “I Want To Hold Your Hand,” or begins a chorus, as in the Lovin’ Spoonful’s “Do You Believe In Magic.” In some cases the refrain ends the verse *and* begins the chorus, as in Bob Seger and the Silver Bullet Band’s “Old Time Rock And Roll.” Occasionally, a refrain begins a bridge, as in Dan Fogelberg’s “Hard To Say.” Again, the refrain is not a complete section but rather a specially designated part of the verse, bridge, or chorus in which it appears¹⁴.

¹³ Ralf von Appen et Markus Frei-Hauenschild, « AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus — Song Forms And Their Historical Development », *Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*, n° 13 (2015), p. 5. <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf>.

¹⁴ Ken Stephenson, *What to Listen for in Rock: Stylistic Analysis*, New Haven/Londres, Yales University Press, 2002, p. 135. « Le mot refrain vient du latin *refringere*, qui signifie “briser à nouveau” ; comme son étymologie l'implique, un refrain est un passage qui fait une rupture dans la forme (ou sur la scène) à plusieurs reprises. N'étant pas une section complète, un refrain se compose d'une ou deux lignes textuelles qui reviennent périodiquement. Un refrain termine normalement un couplet, comme dans *I Want To Hold Your Hand*, ou commence un refrain, comme dans *Do You Believe In Magic* de Lovin' Spoonful. Dans certains cas, le refrain termine le couplet et commence le refrain, comme dans *Old Time Rock And Roll* de Bob Seger and The Silver Bullet Band. Parfois, un refrain commence un pont, comme dans *Hard To Say* de Dan Fogelberg. Encore une fois, le refrain n'est pas une section complète mais plutôt une partie spécialement désignée du couplet, du pont ou du refrain dans lequel il apparaît.

Mis à part le problème de la définition du “refrain”, ou « refrain fragmentaire », nécessaire pour une théorie compréhensive de la musique populaire, ce « dispositif » de composition, qui n’est pas une section « indépendante » ou « complète » mais qui fait saillie en « brisant » la surface à de reprises multiples, semble en tout cas une notion très utile, de toute manière, pour guider la recherche en matière de punk hardcore. Comme nous continuerons de le voir, l’une des caractéristiques du punk hardcore réside dans le fait que son expression musicale est souvent condensée en événements très courts, puis que ceux-ci sont répétés presque « obsessivement », afin de rendre sensible l’urgence d’une tension insupportable. Dans la plupart des cas, ces événements comportent des paroles qui visent à en faire une formule aussi courte et frappante, comme un « slogan » (et dans la majorité des cas, le texte du refrain n’est rien de moins que le titre de la chanson) qui est martelé. On peut dire qu’on a là une « radicalisation » de l’usage du refrain fragmentaire.

Parmi les chansons que nous avons examinées précédemment, il y avait des dispositifs que l’on pourrait appeler « refrain fragmentaire ». Le refrain de *Hang On To Yourself* (1973) de David Bowie se termine par son refrain fragmentaire, et dans *Teenage Lobotomy* (1977) des Ramones, on peut percevoir que son refrain fragmentaire, soutenu par la batterie à tout moment, finit par pouvoir fonctionner tel quel avec seulement le son de la batterie, et même sans paroles (voir **Chapitre IX**, note 13). Par ailleurs, *I Can’t Explain*, des Who, dispose des couplets dans lesquels le refrain fragmentaire du chœur donne la « réponse » à l’« appel » de chacune des phrases brèves chantées par la voix principale. *Out Of Vogue* est un exemple de ce type de refrain fragmentaire, où il est utilisé de façon très unique et radicale. Le chœur de cette chanson sort toujours un temps avant la voix : il en « saute », littéralement. Vu la vitesse extrême de la chanson, la fréquence d’apparition du refrain fragmentaire s’élève en proportion, ce qui crée un effet très particulier, qui fait se « précipiter » l’ensemble.

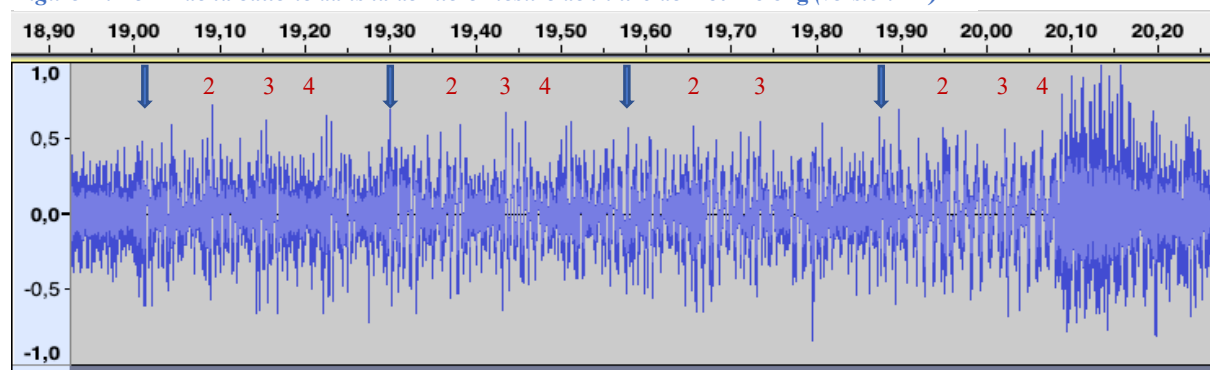
3. *You Belong*, une sorte d’allégorie

Comparés à ces deux morceaux que nous avons déjà mentionnés (*Out Of Vogue* et *Insurgence*), les deux autres, *You Belong* et *Situations*, soutiennent, peut-on dire, l’argument selon lequel le groupe n’aurait pas alors été intentionnellement concentré sur l’augmentation de la vitesse de sa musique, comme le suggère son guitariste, Mike Atta, dans cette interview

rétrospective de 2002¹⁵. En particulier, la troisième chanson, *Situations*, se déploie globalement sur un tempo relativement « moyen », — de seulement 165 BPM ! — et le backbeat. Par ailleurs, la combinaison de ce son et des phrasés saillants de la basse manifeste très clairement l’influence d’une tendance du punk anglais des années 1970, représentée notamment par Joy Division. Comme si les Middle Class affichaient cette influence et leur véritable idée du tempo, toutes les chansons de leur seul LP, *Homeland* (1982), sont loin d’être à une vitesse vertigineuse, sans parler du caractère du son.

Le morceau le plus notable en termes de tempo est le deuxième titre, *You Belong*. Son introduction est assez longue, à savoir qu’elle se déroule, sur une pulsation de 186 BPM, pendant pas moins de seize mesures. La durée de cette introduction équivaut ainsi à un tiers de celle de la chanson entière, soit 20 secondes pour 1 minute 8 secondes. Cette première partie du morceau est centrée sur le martèlement uniforme de la grosse caisse à toutes les pulsations et sur le son de la guitare, plutôt aigu, mais non sur le power chord, joué sur les deux cordes les plus hautes. Plus précisément, il s’agit ici d’une combinaison, de type *double stop*, faite du son permanent de la corde à vide de *mi* avec un fragment mélodique joué par la deuxième corde. Le début est suivi du reste de la chanson, joué par toutes les parties, y compris le chant, mais avec un changement brutal du tempo et de la fondation rythmique : un *skank beat* s’installe d’environ 352 alternances grosse caisse-caisse claire par minute¹⁶. À partir du milieu de l’introduction le tempo s’élève de plus en plus — il s’agit probablement d’une accélération délibérée — pour monter jusqu’à environ 200 BPM à sa dernière mesure, ce qui est malgré tout encore bien en deçà du tempo de la section suivante.

Figure 2 : Le fill de la batterie dans la dernière mesure de l’intro de *You Belong* (version EP)

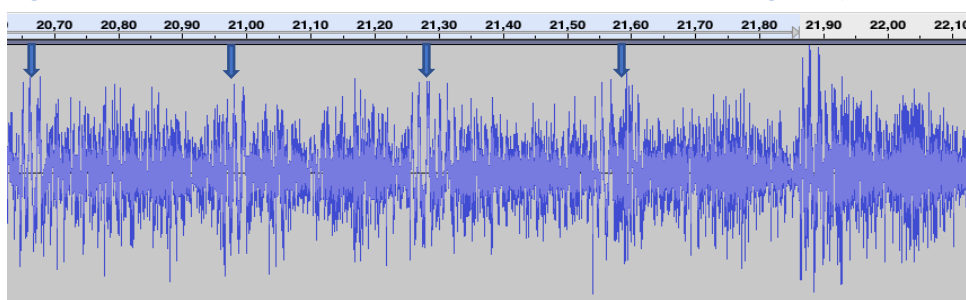


¹⁵ “Mike says one thing he did pick up from the Ramones was the downstroke playing of their guitars, as opposed to the traditional way of coming back up to strum the strings. “I think it just morphed into that speed we were playing. We never consciously said, ‘Let’s just be the fastest band on the planet.’”, Cocker, *op. cit.*, « Mike dit qu’une chose qu’il a reprise des Ramones a été le *downstroke playing* de leur guitares, à l’opposé de la façon traditionnelle de remonter pour gratter les cordes. “Je pense que ça s’est juste métamorphosé en cette vitesse à laquelle on jouait. On ne s’est jamais consciemment dit, ‘Soyons le groupe le plus rapide de la planète.’” »

¹⁶ Pour la transcription du tempo du *skank beat*, voir le début du Chapitre XII.

Cependant, parlons du sentiment d'urgence généré par pareil dispositif de « conversion » temporelle. Ce dispositif générateur d'urgence n'est pas très nouveau par rapport à d'autres facteurs, plus cachés, que nous analyserons dès maintenant en détail. Pour commencer, la première pulsation du couplet, pour laquelle les quatre parties se joignent, ne tombe pas exactement sur le moment anticipé par la dernière mesure de l'introduction, mais tombe légèrement plus tôt, en avance. Dans la dernière mesure, la seizième de l'introduction, la batterie joue un *fill* qui dure une bonne mesure, au moyen d'un roulement alterné, ou frisé, à doubles croches sur la caisse claire et sur les tom toms. Comme on peut le voir dans la forme d'onde de ce moment (**figure 2**, ci-dessus), les trois parties, guitare, basse et chant, se déclenchent à peu près ensemble, un peu avant le moment où la batterie est censée donner encore la dernière double croche de la dernière mesure. Un enregistrement démo précoce de la même chanson (**figure 3**, ci-dessous), rendu public en 2008 par Frontier Records en tant qu'un des titres de la réédition des morceaux du début des Middle Class, *Out Of Vogue : The Early Material*, montre que cette pratique irrégulière n'était pas intentionnelle dans tous les cas, puisqu'ici le couplet ne se déclenche exactement qu'après l'achèvement de la dernière mesure de l'introduction. La distance des tempos entre l'introduction et le couplet (ou le reste du morceau) est bien moindre que dans la version EP : le martèlement de la grosse caisse commence à 178 BPM, puis monte jusqu'à 190 BPM, tandis que le reste du morceau se déroule sur un rythme *backbeat*, non sur un *skank beat*, d'entre 235 et 245 BPM. Cette accélération momentanée a-t-elle donc eu lieu intentionnellement ou accidentellement ?

Figure 3 : Le fill de la batterie de la dernière mesure de l'intro de You Belong (démo)



Étant donné que le batteur ne joue pas jusqu'à la dernière note du fill dans la version EP et qu'il semble ainsi préparer l'apparition précipitée des trois autres instruments, on pourrait supposer qu'il s'agit plutôt d'une action prédéterminée. En effet, le batteur, Bruce Atta, ne manque pas de fournir son premier coup de caisse claire sur la seconde croche de la première mesure du couplet. Au contraire, le fait que le même morceau ait été joué en mesure avec le tempo préétabli dans la version moins rapide, c'est-à-dire dans la version démo, mais pas en mesure, c'est-à-dire décalé, dans la version plus rapide, ce fait ne signifie-t-il pas que

l'accélération en question était due à la vitesse plus élevée ? Dès lors, cela ne renvoie-t-il pas à une incompétence musicale des membres du groupe, groupe qui avait été fondé seulement un ou deux ans avant cet enregistrement, alors que le guitariste et le batteur n'avaient que 18 ans et 17 ans lors de l'enregistrement ? Et pourtant, cela ne suffit pas pour autant pour trancher entre l'hypothèse que cette accélération particulière aurait été opérée à la suite d'une connivence entre les membres du groupe ou bien au contraire qu'elle serait due à un accident mineur et spontané, à une passion excessive chez ces très jeunes musiciens.

Quoi qu'il en soit, ce *dispositif de précipitation* montre que cette urgence n'est pas seulement générée par un agencement de sections à tempos différents, mais qu'elle est aussi renforcée par une temporalité « inégale » entre les instruments, et donc générée de manière plus subtile et plus menaçante, pour ainsi dire. Ce dispositif fonctionne en effet *entre les pulsations*. Pour reprendre l'expression du guitariste dans la citation ci-dessus, c'est moment où un morceau "morphed into that speed" (« se métamorphose en cette vitesse-là »). Peut-être ce moment de *You Belong* constitue-t-il une sorte d'*allégorie* de l'évolution de ce groupe, qui était en train de tendre à un jeu de plus en plus rapide, que ce soit consciemment ou inconsciemment.

4. *Above Suspicion* et sa formule de batterie

Ce fait que Middle Class ait été actif, pour ainsi dire, dès la première scène punk californienne est d'ailleurs attesté par leur participation à l'une des premières compilations réalisées sur le punk rock américain, *Tooth And Nail*, sorti à la mi-1979 par Upsetter, label fondé par Chris Desjardins et Judith Bell, aux côtés des Controllers, des Flesh Eaters, Negative Trend et des Germs. Qui plus est, leurs deux chansons figurant dans cet album, toutes les deux inédites et qui ne figuraient ni dans leur EP antérieur ni dans leur futur LP, manifestent une stratégie similaire à celle dont nous parlions plus haut, stratégie consistant donc à utiliser différentes temporalités. *Love Is Just A Tool* est une chanson du même genre qu'*Out Of Vogue*, c'est-à-dire portée par la progression des power chords à la guitare et par un *skank beat* à grande vitesse à la batterie. *Above Suspicion* est quant à lui un morceau autre, dont la base créative réside dans une temporalité totalement différente. Cette particularité temporelle d'*Above Suspicion*, qui dure 3 minutes 23 secondes, et qui est donc bien plus long que *Love Is Just A Tool*, 1 minute 11 secondes, ne réside pas tellement ou seulement dans son tempo moyen, 166 BPM, comme *Situations* du premier EP, mais plutôt dans une structure rythmique qui est adaptée à cette condition



de tempo. Tout d'abord, les quatre premières mesures, introduites par une anacrouse (**figure 4**) au tout début de ce morceau, qui ne comporte qu'un jeu de batterie présentant un motif caractéristique, montrent quelle est l'idée principale de la chanson. L'approche de la guitare est tout aussi notable que celle de la batterie.

Figure 5 : Le riff d'intro de Above Suspicion (guitare, basse et batterie)

The musical score for the intro riff of 'Above Suspicion' is presented in three staves. The tempo is marked as 166 BPM. The guitar part (Gt.) is in the treble clef, the bass part (Bs.) is in the bass clef, and the drum part (Bt.) is in the drum clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The guitar part begins with a power chord (E-flat) and a melodic line. The bass part provides a simple accompaniment. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

D'un point de vue global, il ne s'agit pas là d'une méthode, telle que mentionnée auparavant pour *Nervous Breakdown* de Black Flag (**Chapitre IV**), méthode qui consiste à dissimuler une articulation horizontale, aussi bien mélodique que rythmique, mais qui subsiste tout de même quoiqu'indistinctement et confusément, sous le « nuage » de son généré par la succession sans faille de power chords extrêmement amplifiés, soutenus par des *backbeats* eux-mêmes estompés, pour ainsi dire, par ce son prédominant et obsédant de la guitare. Au contraire, comme on peut le voir dans la transcription ci-dessus (**figure 5**), on constate que même le jeu d'un power chord, celui de *la* bémol, à deux notes, forme un son assez net et clair ; avec les quatre notes qui suivent ce power chord, ce motif d'une mesure est répété au long de la plupart des sections de la chanson. En outre, des notes assez isolées l'une de l'autre, comme la première croche et la quatrième croche de chaque mesure, marquées de plus par l'ensemble de ces trois instruments, établissent une articulation rythmique plus que solide et saillante, centrée pour l'essentiel sur ces deux moments martelés. Il faut aussi remarquer le rôle que tient la basse, celui de mettre au point les deux moments en question sans adjonction d'aucune note supplémentaire, à la différence de la batterie et de la guitare. La section instrumentale continue même jusqu'après les deux reprises de cette formule de quatre mesures. Sur la même base que cette dernière, les huit mesures suivantes échangent les rôles en quelque sorte tenus par la guitare et la basse : la guitare retire ses *single notes* et ne joue que le power chord de *la* bémol sur lesdits deux moments, excepté quelques croches étouffées par la main gauche et qui n'apparaissent que rarement, tandis que la basse ajoute des notes d'accord à la fin de chaque mesure, tout comme le faisait la guitare dans la partie précédente. Ce principe d'accentuations

binaires est affirmé en dernier lieu par la voix, qui met systématiquement l'accent sur ces deux moments en chantant des paroles assez longues.

Le refrain a beau apparaître comme un changement au premier abord, comme l'apparition d'un autre style musical, surtout grâce aux notes longues des deux instruments à cordes, néanmoins il ne s'éloigne pas, d'un point de vue global, de ce qui est imposé par le reste du morceau, du fait que ce martèlement régulier de deux moments essentiels n'y est que remplacé par le martèlement *monodique* du couple caisse claire-grosse caisse visant à continuer d'imposer une succession de moments verticalement accentués. Jusqu'au milieu de la chanson, où le deuxième refrain se termine, soit pendant environ 1 minute 40 secondes, la susdite formule d'accentuations binaires apparaît au total dans quarante mesures — introduction (16), premier couplet (16) et deuxième couplet (8) —, tandis que les deux refrains occupent seize mesures.

En fin de compte, *Above Suspicion* des Middle Class peut être résumé par ces deux points d'accentuation. Le rythme articulé par ces deux moments, bien qu'il soit théoriquement considéré comme syncope-anticipation, ne génère pas tant le sentiment d'un « dynamisme », ou d'une « rythmique » au sens le plus strict du terme, qu'il construit, par accumulation ou sédimentation, une forme à la fois rigide et concentrée dans la conscience de l'auditeur, surtout du fait qu'il est réalisé la plupart de temps par la totalité des quatre parties du groupe, en une forme sonore susceptible par conséquent d'être rappelée, invoquée, sous une forme encore plus *raccourcie*, au sens husserlien (voir **Chapitre IX**), même après sa disparition dans le passé.

Above Suspicion comporte aussi un fragment particulier qui prédit l'un des dispositifs préférés des groupes punk hardcore qui vont suivre. Il s'agit du *fill* des quatre doubles croches de la caisse claire, qui est mis en place le plus souvent sur le dernier temps d'une phrase de quatre mesures (**figure 5**, ci-dessus). Ce type de *fill*, qui termine la deuxième phrase de la susdite formule à quatre mesures, ne joue cependant pas tant son rôle typique d'articuler un joint avec (ou d'imposer une anticipation de) la section suivante, comme on peut le trouver dans un *fill* assez long comportant notamment des tam-tams formant une procession fluide et dynamique en elle-même. Plutôt, grâce à sa densité sonore et à sa position isolée, il donne l'impression de venir combler un petit espace « autonome », un bon temps, laissé par les autres parties du groupe qui viennent d'en finir avec « tout ce qu'elles voulaient dire ». Ce *fill* apparaît très systématiquement à la fin de la formule en nombre impair, tandis qu'à la fin de la même formule en nombre pair il est remplacé, aussi régulièrement, par un modèle modifié, un peu plus long que celui-ci.

B. Black Flag avec Robo à la batterie

Comme facteur représentant aussi cette tendance à réaliser un bloc sonore dense et répétitif, le potentiel de ce *fill* à quatre doubles croches à la caisse claire a été encore notamment développé, entre autres, dans la chanson titre du deuxième EP de Black Flag, *Jealous Again*, qui n'a été enregistré que quelques mois après l'enregistrement d'*Above Suspicion* des Middle Class. Robo, né Julio Roberto Valderde Valencia en Colombie en 1955, alors le batteur de Black Flag, va présenter des approches remarquablement différentes de celles de l'ancien batteur du groupe, Bryan Migdol, et cela dès qu'il est devenu membre officiel du groupe. Dans la session de *Jealous Again*, probablement le premier enregistrement de toute sa vie pour ce batteur, son utilisation de ce *fill* est tout à fait caractéristique de son style de jeu.

Migdol avait beau avoir joué de la batterie dans le premier disque de Black Flag, *Nervous Breakdown* EP, sa première édition indique Robo comme batteur dans la liste des membres. Contrairement à la position prise par Migdol dans une récente interview (voir le chapitre premier de la deuxième partie), c'est-à-dire sa revendication qu'il aurait été membre officiel du groupe pendant la phase de l'enregistrement de *Nervous Breakdown* et qu'il y aurait apporté des contributions substantielles, les interviews que Ginn et Morris ont faites depuis toujours, ainsi que la (auto-)biographie et les histoires de Black Flag écrites en référence à celles-ci, suggèrent que Migdol ne s'intéressait plus au groupe, ou que le groupe lui-même ne le considérait plus comme un de ses membres. On peut comprendre dans pareil contexte que *Nervous Breakdown* EP mentionne le nouveau batteur plutôt que l'ancien batteur, qui a pourtant joué en pratique. De plus, Morris va plus loin dans son autobiographie, publiée en 2016, quand il déclare qu'il a toujours été mécontent de la décision de Ginn de demander à Migdol, qui avait pourtant déjà quitté le groupe, officiellement ou implicitement mais en tout cas clairement, de rejouer de la batterie lors de la session en question, au lieu de faire jouer Robo, qui lui paraissait pourtant assez bon quant à son jeu de batterie et qui était d'ailleurs déjà à l'époque un membre à part entière, même si Black Flag était le premier groupe au sein duquel il ait joué de la batterie¹⁷ ! Cependant, il s'agit très probablement d'une erreur de mémoire de Morris¹⁸.

¹⁷ Cf. Keith Morris et Jim Ruland, *My Damage: The Story of a Punk Rock Survivor*, Boston, Da Capo Press, 2016, p. 60 ; Stevie Chick, *Spray Paint The Walls: The Story of Black Flag*, Oakland, PM Press, 2011, p. 59 ; Scot Skitzo, interview avec Black Flag, *Skitzoid* 7, février 1980,

http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_skitzoid7.html

¹⁸ Il reste à noter que ne pas mentionner ou remplacer par un pseudonyme péjoratif au dos de l'album le nom d'un membre qui a quitté le groupe après l'enregistrement, en raison d'une dispute ou d'un désaccord entre les membres, est un mode de « vengeance » que l'on reverra dans la carrière de Black Flag. Morris lui-même et Ron Reyes, le premier et le deuxième chanteur du groupe, ont dû faire face à la même humiliation.

1. Compositions abondantes, répétitions dures et concerts rares

Quelle que soit la vérité, il n'est guère douteux que c'est à l'été de 1978 que Robo se mit donc à jouer de la batterie au sein de Panic, le « proto » Black Flag, qui allait changer son nom au cours du reste de l'année. Comme la prochaine session d'enregistrement de Black Flag n'a eu lieu qu'au début d'octobre 1979, le nouveau batteur, quant à lui, aura donc eu suffisamment de temps pour s'adapter au style de musique du groupe et pour améliorer ses propres compétences musicales : plus d'un an. Peu importe ce qui aura été pour lui le plus efficace dans cette amélioration, la série des prestations régulières en club ou, comme c'était alors le cas pour Black Flag, la succession interminable d'entraînements et de répétitions dans leur propre salle de répétition minable, alors qu'il y avait peu d'occasions de jouer en public, hormis quelques « soirées » où il pouvaient jouer devant un certain nombre d'amis invités là, dans ce lieu qui s'appelait « The Church¹⁹ ». Néanmoins, le nombre des auditeurs de ce « demi-concert », « local », augmenta visiblement²⁰, tandis que leur EP *Nervous Breakdown*, d'autre part, commençait à gagner « the mass acceptance » (« l'acceptation massive ») de la scène punk établie à Hollywood²¹.

Un an et huit ou neuf mois, à compter de la première session, c'est un laps de temps très long pour un nouveau groupe. Qui plus est, ils avaient déjà pas moins de quatre autres chansons suffisamment développées pour être enregistrables au moment de cette première session, mais qui furent pourtant éliminées au travers de la sélection pour le disque : *Gimmie Gimmie Gimme*, *I Don't Care*, *White Minority* et *No Values*, qui chacune verront quand même le jour finalement, que ce soit en réédition ou en réenregistrement avec de nouveaux membres, au cours des quatre années suivantes. D'après la note de couverture de *Everything Went Black*, album de Black Flag sorti en 1983 et composé de matériaux inédits enregistrés entre 1978 et 1981, les membres de Black Flag revisitent le studio Media Art le 1^{er} octobre 1979, pour la première fois depuis leur premier enregistrement de janvier 1978, et ils y enregistrent en live au moins cinq chansons de leur répertoire, avec Morris pour chanteur : *Revenge*, *Depression*, *Clocked In*, *Police Story*

¹⁹ Cf. Morris, *op. cit.*, p. 29 ; Azerrad, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ « I played live in front of people at the Church and y'know, other places, and we did a party or two, but not really. We used to have like 50 or 60 people watching us at rehearsals sometimes. », Begnal, Anthony Allen, « Bryan Migdol: Black Flag's Original Drummer on LA Punk History, His Latest Project », *No Echo*, 18 avril 2019, <https://www.noecho.net/interviews/bryan-migdol-black-flags-original-drummer>. « J'ai joué en live devant des gens à The Church et à d'autres endroits, vous savez, et nous avons fait une fête ou deux, mais pas vraiment. Nous avons quelque chose comme 50-60 personnes parfois, assistant à nos répétitions. »

²¹ *Flipside 16*, juillet 1979, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_flip16.html. Consulté le 2 avril 2022.

et *Wasted* (leur mixage aura lieu le 13 octobre 1982 au Music Lab)²². Hormis *Wasted*, aucune d'elles n'avait jamais été enregistrée. Étant donné que cette session a été considérée comme démarrant le projet pour leur premier LP, on peut en déduire que Black Flag avait alors encore plus de chansons en attente d'intégrer leur nouveau disque.

Par ailleurs, une page de l'édition de juillet 1979 de *Flipside*²³ consacrée à Black Flag, publie une affiche pour un concert au Hong Kong Cafe²⁴, avec Black Flag en tête d'affiche, concert qui eut bien lieu le 18 juin 1979, avec une liste de seize chansons du groupe, liste qui avait été rédigée apparemment pour ce concert. En plus des huit morceaux enregistrés durant leur première session de janvier 1978 et des quatre morceaux enregistrés pour la première fois en octobre 1979, soit douze au total, on a donc encore là quatre nouvelles chansons : *Give Us A Break*, *Machine*, *Parents And Relatives* et *Red Tape*²⁵. Cela revient à dire qu'on peut deviner avec une forte probabilité le nombre des compositions de Black Flag qui à cette période étaient prêtes à être jouées en public, même si tous ces seize morceaux, ou plus, n'étaient peut-être pas encore tous assez au point pour l'enregistrement. Par ailleurs, si l'on est autorisé à faire référence à un *bootleg* au son très grossier, disponible récemment sur Internet, qui comporte la prestation de Black Flag au Polliwog Park du 22 juillet, c'est-à-dire juste un mois après la susdite prestation au Hong Kong Café, le groupe y a joué au moins quatorze morceaux, qui correspondent plus ou moins à la liste mentionnée ci-dessus. À noter aussi d'ailleurs que les deux morceaux qui ne sont pas sur cette dernière sont *Spray Paint*, qui sera inclus plus tard dans leur premier LP, et une reprise du « célèbre » *Louie Louie*²⁶.

Malgré ce répertoire qui s'étoffait et leur notoriété qui croissait à la suite de la sortie de leur premier EP, l'occasion de se produire au public était encore, comme s'en plaint Morris, trop rare. Selon la chronologie de Black Flag offerte par le site Dementlieu Punk Archive, ce n'est qu'en janvier 1979 que le groupe put donner sa première prestation dans un lieu public autre que sa salle de répétition : le 27 janvier, au Moose Lodge Hall, à Redondo Beach, bien que ce lieu n'ait guère été accueillant pour eux. Morris se rappelle : "It was place for veterans who'd fought in Vietnam, Korea, and World War II. There might have been some guys left over from the First World War. This was their clubhouse where they'd gather to drink and tell stories and

²² Black Flag, *Everything Went Black*, SST, 1982.

²³ Un fanzine, sans doute le plus influent de la région californienne à cette époque, publié entre 1977 et 2000.

²⁴ Le Hong Kong Café était un restaurant dans le Chinatown de Los Angeles, qui servait de salle de concert et où beaucoup de groupes punk se produisaient.

²⁵ *Flipside* 16, *ibid.*

²⁶ <https://youtu.be/6gUIhRyP6tU>.

watch TV²⁷.” Bien sûr, il devait aussi y avoir là une sorte de dimension motivante pour un nouveau groupe de jeunes : “Honestly, it was pretty exciting. Playing in front of a hostile crowd brought a different kind of intensity to the show²⁸.”

Sa première prestation en club n’aura lieu que bien plus tard, le 11 juin 1979, au Bla Bla Café. Et malheureusement, un autre concert qui avait été accordé pour le 18 juin, la semaine suivante, fut annulé par le patron du club juste après ce premier concert. Seule chose acquise : le groupe a pu donner trois concerts en juin au Hong Kong Café, qui devenait accueillant envers les groupes punk. La célèbre prestation au Polliwog Park de Manhattan Beach, qui restera longtemps comme une pierre blanche dans l’histoire du punk rock américain, a lieu le 22 juillet. Bien que cela reste un événement passionnant pour les fans de punk et qui a élevé le statut du groupe à leurs yeux, ce ne fut qu’un concert unique en plein air, pas un concert en club, qui ne lui donna donc pas l’occasion de continuer, d’enchaîner d’autres concerts. En effet, le « choc » qu’il provoqua au grand public, qui était alors surtout de composition familiale, fit que Black Flag fut stigmatisé comme un groupe qui devait désormais être complètement interdit dans les clubs en général, voire dans tout lieu public où un groupe peut se produire. On peut dire que cela a été fatal au groupe qui aurait dû pouvoir jouer en public le plus souvent possible : “After the fiasco at Polliwog Park got written up in the newspapers, things started to snowball for us, especially in Hermosa Beach. The cop followed us everywhere we went²⁹.”

Le 12 août 1979, Black Flag finit par obtenir l’occasion de se produire au Masque, qui était presque le seul lieu à Los Angeles spécialisé en concert de punk rock — à proprement parler il avait été rouvert sous le nom de “The Other Masque” après avoir été presque forcé de fermer par le commissaire des pompiers en 1978. Hélas, après la performance de Black Flag, le concert fut arrêté par la police, et The Masque ferma définitivement. On peut penser que si The Masque, qui avait offert des opportunités pour jouer à beaucoup de groupes punk qui avaient commencé à se produire avant Black Flag (surtout à des groupes venus d’autour de Hollywood, mais même aux Middle Class), si The Masque avait pu permettre à Black Flag de continuer à y jouer, alors Black Flag, et puis ses fans, n’auraient pas développé, cristallisé, ce sentiment de se sentir rejetés, allant même jusqu’à une antipathie envers ce groupe de gens qu’ils appelèrent

²⁷ Morris, *op. cit.*, p. 49. « C’était un endroit pour les vétérans qui avaient combattu au Vietnam, en Corée, ou durant la Deuxième Guerre mondiale. Il se peut même qu’il y ait eu quelques types qui restaient de la Première Guerre mondiale. C’était leur club, où ils se réunissaient pour boire, raconter leurs histoires et regarder la TV. »

²⁸ *Ibid.*, p. 54. « Honnêtement, c’était assez exaltant. Jouer devant une foule hostile, ça apporte une autre sorte d’intensité au show. »

²⁹ *Ibid.*, p. 77. « Après que le fiasco au Polliwog Park a été rapporté dans les journaux, les choses ont commencé à faire boule de neige pour nous, surtout à Hermosa Beach. Les flics nous suivaient où que nous allions. »

« Hollywood Punk », du moins pas de façon aussi sévère et pénétrante. Voici un exemple de paroles où les membres de Black Flag expriment leur antipathie vis-à-vis de la scène dite « de Hollywood », dans une interview pour le fanzine *Ripper*, en septembre 1980 :

GREG: When our EP came out, we got some good reviews and people basically had to start giving us some gigs, but the scene in LA was really closed, and we were from a little bit outside of it, to we were never accepted at first there. But we still had fun, we just played for ourselves, mainly.

PHIL [interviewer]: What were you guys fighting against there?

CHUCK: In Hollywood, everybody's in the middle of the city, and if you're not from Hollywood, you're not a city person, and you're not urban, you're not tough, you're not a punk. They look at us, we dress like we do, we're from the beach area, and they just kinda go, "Sure you want a gig. Right. Fuck off"³⁰.

Il y a toujours lieu cependant de relativiser pareils récits. Nous nous bornerons ici à écouter aussi Exene Cervenka, chanteuse de X, l'un des groupes fondateurs de la scène punk de Los Angeles :

When the South Bay scene first started happening, I really liked the new bands like Black Flag... then there became this divide between Hollywood and the beach scene. Greg Ginn said they wouldn't let those bands play in Hollywood so they had to create their own scene and it kind of became anti-Hollywood. I would reject this because everybody I knew wanted to see those bands play. "Fuck Hollywood" was what we were saying, too! That's why we were having shows down in a basement off Hollywood Boulevard, because we couldn't play the regular clubs, either. Somehow the South Bay scene got opposed to the Hollywood scene and the audiences started becoming anti-rock-star, anti-whatever, and if you were signed to Slash, then you were a rock star traitor and the South Bay girls didn't like me very much. So I stopped going to the hardcore shows because I was threatened too much [...] A lot of kid believed the media accounts of spitting and fighting, that punk was really mean³¹.

Nous reviendrons sur ce sujet de la « violence » démesurée de l'auditoire lors de concerts de Black Flag et sur leur réaction, dans le prochain sous-chapitre.

³⁰ Tim Tonooka, « Black Flag interview in Ripper », *Ripper* 3, 6 septembre 1980.

http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_ripper3.html. « Quand notre EP est sorti, on a eu de bons compte rendus et les gens, en gros, ont bien dû commencer à nous accorder quelques concerts, mais la scène à LA était vraiment fermée, et nous étions un peu de l'extérieur, et donc nous n'avons jamais été acceptés d'emblée là-bas. » ; « Contre quoi vous battiez-vous là-bas, les gars ? » ; « À Hollywood, tout le monde est au milieu de la ville, et si vous n'êtes pas de Hollywood, vous n'êtes pas une personne de la ville et vous n'êtes pas urbain, vous n'êtes pas un dur, vous n'êtes pas un punk. Ils nous regardent, et habillés comme nous sommes nous sommes de la zone de la plage, et alors ils disent « Mais, bien sûr, vous voulez un concert. C'est ça. Allez-vous faire foutre. »

³¹ Exene Cervenka, in Marc Spitz et Brendan Mullen (éd.), *We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, New York, Random House, 2001, p. 223-224. « Quand la scène de South Bay a commencé à être active, j'aimais vraiment les nouveaux groupes comme Black Flag... puis il y a eu ce fossé entre Hollywood et la scène de la plage. Greg Ginn a dit qu'ils ne laissaient pas habituellement ces groupes jouer à Hollywood, et qu'ils devaient donc créer leur propre scène et ça devenait un peu anti-Hollywood. Je rejetterais ça parce que tous ceux que je connaissais voulaient voir ces groupes jouer. "Fuck Hollywood", c'était ce que nous nous disions aussi ! C'est pour ça qu'on organisait des concerts dans un sous-sol à côté d'Hollywood Boulevard, car on ne pouvait pas, nous non plus, jouer dans les clubs ordinaires. D'une certaine façon, la scène de South Bay s'est opposée à la scène hollywoodienne et le public a commencé à devenir anti-rock-star, anti-tout, et si vous signiez avec Slash, alors vous étiez une rock-star traîtresse et les filles de South Bay ne m'aimaient pas trop. Alors j'ai arrêté d'aller aux shows hardcore parce que j'étais trop menacée [...] Beaucoup de gamins croyaient les comptes rendus médiatiques parlant de crachats et de bagarres, ce punk-là était vraiment méchant. »

2. Les sessions pour leur premier LP

Quelles qu'en soient les raisons, il est tout à fait logique que le mieux qu'un groupe qui n'a que des opportunités de prestation très limitées puisse faire est de viser la sortie d'un disque, et de préférence un LP. Après cette série d'empêchements, Black Flag continua à se produire, principalement au Hong Kong Café, tandis que l'auditoire aux concerts à The Church devenait toujours plus nombreux. Citant un article du n°17 de *Flipside* (fin 1979), MacLeod décrit l'apparition d'une scène nouvelle, qui met en avant une identité *suburbaine*, allant au-delà de celle particulière à un groupe, d'une scène cherchant à construire son identité autour de The Church en définissant très précisément, très strictement, la scène punk dite « Hollywood » comme son antipode :

Punk rock was being redefined as an antiurban, antidecadence, anti-art—as hardcore. Flipside compared the scene at the Church to the earlier days of the Masque, calling the Church “more underground” and claiming, “The kids that live here are also very different than the early Masque crowd, there’s no art damage, no rich kid poseurs and no money hungry jerks³².”

Le 1^{er} octobre 1979, Black Flag revisite le studio Media Art, où il avait enregistré son premier EP, et il entame une session d'enregistrements pour un premier LP. Cependant, au cours du processus des enregistrements qui se poursuit en novembre, au témoignage de Spot, qui avait la charge de producteur de l'album, tandis que toutes les pistes instrumentales de base avaient déjà été enregistrées, Morris quitte le groupe, une fois pour toutes. Ron Reyes, un « maxi fan » de l'entourage du groupe, qui connaissait déjà par cœur les paroles de toutes les chansons de Black Flag et qui jouait même de la batterie sur scène chaque fois que Robo manquait, est mis sur l'enregistrement sans délai en tant que nouveau chanteur. Chick décrit les choses ainsi dans sa biographie de Black Flag : “Ginn had initially planned for Ron to overdub his vocals onto the sessions they’d recorded with Keith late in 1979 soon after Reyes joined the group, but decided the singer needed a little time to find his feet with the songs before committing them to tape³³.” La première prestation de Reyes en tant que chanteur de Black

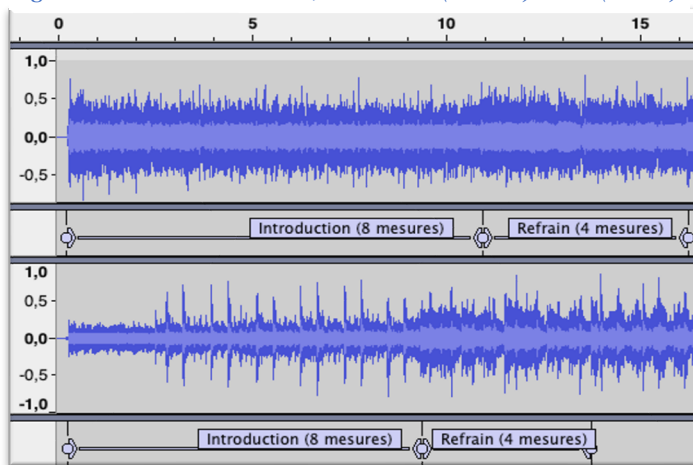
³² MacLeod, *op. cit.*, p. 94-95. « Le punk était en train de se redéfinir comme anti-citadin, anti-décadence, anti-art — comme hardcore. *Flipside* comparait la scène de The Church aux premiers jours du Masque, caractérisant The Church comme « plus underground » et affirmant : « Les gamins qui vivent ici sont aussi très différents de la foule du Masque des débuts, il n’y a pas de dégâts artistiques, pas de gamins riches qui posent, pas de connards affamés d’argent. »

³³ Chick, *op. cit.*, p. 153. « Ginn avait prévu à l’origine que Ron ferait un overdub de son chant sur les sessions qu’ils avaient enregistrées avec Keith à la fin de 1979, peu après que Reyes eut rejoint le groupe, mais il décida que le chanteur avait besoin d’un peu de temps pour trouver ses marques avec les chansons avant de mettre sur bandes. »

Flag a lieu le 16 décembre 1979, au Blackie's, un club sur La Brea Avenue³⁴.

3. *Wasted*, la version d'octobre 1979³⁵

Figure 6 : Le début de *Wasted*, version '78 (en haut) et '79 (en bas)



Wasted, le dernier morceau de la face B du premier EP, est alors enregistré à nouveau, et c'est la seule reprise, probablement en raison d'un changement considérable intervenu dans la forme de la chanson. Cette reprise a sans doute été réalisée avec la participation réelle du nouveau batteur, Robo. Pour commencer, on note que la structure verticale et horizontale de l'introduction a été modifiée. À la différence de la version de 1978, où les trois instruments surgissaient tous ensemble au départ du morceau, la version nouvelle commence par la seule guitare, qui joue le riff principal pendant deux mesures, puis à laquelle se joint la batterie jusqu'à la huitième mesure. La basse ne les rejoint, tardivement, qu'après l'introduction, c'est-à-dire au refrain avec le chant. Les deux formes d'onde (**figure 6**) du début des deux versions semblent refléter dans une certaine mesure, l'impression qu'elles donnent à l'auditeur : à l'homogénéité sonore horizontale de l'ancienne version (en haut) s'oppose une *gradation* par étapes, qui se caractérise principalement aussi bien par une amplitude élevée, en particulier de la caisse claire, que par la valeur moyenne de l'intensité, signalée en bleu clair.

Il est intéressant aussi de noter l'accélération du tempo. Il ne s'agit pas seulement de son augmentation entre les deux versions, de 180 BPM à 230 BPM, mais aussi de la façon dont elle a lieu au sein de la version nouvelle, à savoir que si l'introduction se déroule sur environ 208 BPM, au moment où la voix et la basse se rejoignent, au début du refrain, première section chantée, le tempo monte ensuite jusqu'à environ 230 BPM, tempo qui sera tenu jusqu'à la fin

³⁴ *Ibid.*, p. 123.

³⁵ <https://youtu.be/OGdEpi8QwJo>

de la chanson. Étant donné que la forme horizontale de la chanson, notamment la répartition des sections, n'est touchée en rien dans la version nouvelle, y compris quant au nombre des mesures de l'introduction et la fin abrupte du morceau, le raccourcissement de la chanson, à savoir de 52 à 42 secondes, ne peut être attribué qu'à cette forte augmentation du tempo. C'est donc à plusieurs égards que la version nouvelle de *Wasted* montre que c'est une *irrégularisation* du tempo qui se dessine et se signale comme un enjeu de la musique de Black Flag.

Figure 7 : L'intro de *Wasted* ('79)

Figure 8 : Le pattern de la batterie du couplet de *Wasted* ('79)

Par ailleurs, il faut remarquer quelque chose qui a changé dans le jeu de la batterie dans cette version nouvelle, et surtout l'effet particulier qui en résulte, effet sur lequel repose l'idée principale elle-même du morceau. Le riff de la guitare, lui, reste essentiellement le même, à part cette différence de sa vitesse, dans les deux versions. À la différence de la version originale, où la batterie avait le rôle de « soutenir » la guitare par un rythme *backbeat*, la batterie de Robo a pour but principal de mettre l'accent sur deux moments précis d'une mesure, de façon très frappante, au moyen du jeu de la caisse claire, sur la base des croches régulières de la grosse caisse : la troisième et la sixième croche, autrement dit la deuxième pulsation, premier *backbeat*, et le deuxième *backbeat* anticipé à valeur d'une croche (**figure 7**). Ce deuxième moment accentué s'accorde avec le moment du power chord de *ré*, le seul mouvement harmonique de la guitare. Tandis que la batterie récupère le *backbeat* de l'original dans le refrain, elle présente cette formule d'une façon encore plus renforcée, voire exagérée, dans le couplet, à l'aide de la cymbale crash (**figure 8**). Le mixage, lui aussi, soutient cette conception orientant le morceau par sa mise en avant du son de cette formule de la batterie, en le mettant même plus en avant que celui de la guitare (voir **figure 6**).

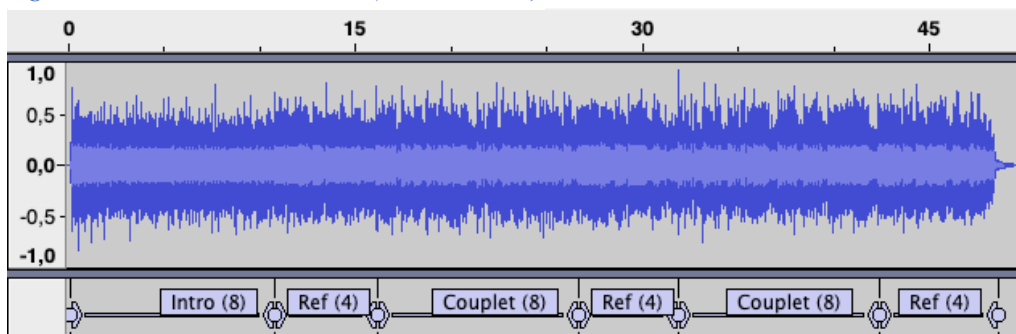
Il faut noter aussi la *rigidité* de la grosse caisse dans le jeu de Robo, surtout dans les deux couplets de la chanson. Du jeu de grosse caisse de Migdol à celui de Robo, il y a une inversion de l'ordre, on passe d'une noire et deux croches, à deux croches et une noire (**figure 8**). On peut deviner que cet échange de la position de la grosse caisse est probablement tributaire de la susdite anticipation de la caisse claire sur le troisième temps, en vue de faciliter le jeu. Or, tandis que Migdol conférerait un peu de souplesse à son jeu, jouant, par exemple, parfois de la grosse caisse une seule fois sur le troisième temps, le jeu de Robo est plus que systématique. D'ailleurs,

dans l'enregistrement, le son de la grosse caisse de Robo est beaucoup plus saillant que celui de Migdol, ce qui contribue à cette impression, au sens le plus strict du terme.

Il y a donc accentuation presque excessive d'un moment particulier, obtenue grâce à la convergence instantanée de différents éléments qui se mettent en relief eux-mêmes, ainsi que juxtaposition d'éléments saillants à intervalles limitées, qui sont dans leur ensemble répétés systématiquement à intervalles assez distants mais fixes. On peut donc dire que le jeu de batterie de Robo met au point la conception directrice de cette composition, conception consistant à renforcer certains points verticalement concentrés. Du reste, une telle intervention de la caisse claire, faite de façon excessivement régulière afin de produire un certain effet perturbateur du processus temporel de la musique, on la retrouve également dans *Jealous Again*, le premier enregistrement rendu public où joue Robo, qu'on examinera en détail un peu plus loin.

Ce changement significatif dans le motif de la batterie présente donc ainsi une séparation de cette chanson d'avec cette image de "timelessness" que nous évoquions à la lumière de l'homologie musique-culture de Paul Willis pour le rock and roll des années 1950 (voir **Chapitre III**). La version originale de *Wasted*, comme nous l'avons dit, disposait de plusieurs éléments qui continuaient encore d'élaborer cette « intemporalité », trait qui remonte au rock and roll des années 50, même si d'autres éléments la bouscullaient de façon non négligeable. C'est non seulement le fondement rythmique de type *backbeat*, caractérisé par une certaine régularité et répétitivité, mais encore la surface ou la texture sonore, dominée et homogénéisée par le « nuage » du son distordu de la guitare, qui produisent un espace de « stase », ou même de « fluidité » allant dans un sens s'opposant au dynamisme temporel. Cela, même si cet état où l'ordre temporel pourrait être plus ou moins ignoré prend fin brutalement au bout de moins de 50 secondes. L'introduction, les trois refrains et les deux couplets, qui se succèdent alternativement, sont de nature presque homogène en matière de sonorité (voir **figure 9**).

Figure 9 : Forme d'onde de *Wasted* ('78, version EP)



La version d'octobre 1979, elle, opère une forte distinction entre le refrain et le couplet par les susdites frappes à la caisse claire et à la cymbale crash, combinées dans le couplet, éléments frappants qui interrompent sans cesse la progression de cette section, qui serait sinon assez

douce et fluide tout au long. De plus, l’alternance répétée de deux moments particulièrement intensifiés, c’est-à-dire les deux croches solides de la grosse caisse dans le premier temps et le coup concentré et instantané de la combinaison crash-caisse claire dans le troisième temps, *précipite* à chaque reprise l’achèvement de la mesure, comme si les quatre temps se réduisaient à trois.

Figure 10 : Le début du couplet de Wasted ('78)
(voix, guitare et batterie)

Figure 11 : Le début du couplet de Wasted ('79),
(voix, guitare et batterie)

Cette précipitation influence l’énoncé des paroles. Comme on le voit dans la version originale de 1978 (**figure 10**), les deux premières mesures, ainsi que les cinquième et sixième mesures du couplet sont chacune composées d’une noire, de quatre croches et d’un soupir. C’est à force de changement d’accord dans la guitare, donc d’accentuation harmonique, que la syllabe « -pie », ou troisième contretemps, ne portait qu’un accent plutôt léger. Le jeu régulier et constant du charleston et l’attaque de la caisse claire sur (la première et) la troisième pulsation apportaient, eux, une continuité sonore à la durée de cette mesure et, au-delà de cela, à toute la chanson. Le nouveau motif de batterie de la version de 1979 (**figure 11**) ne sert donc pas seulement à raccourcir la perception de la mesure, mais encore à « comprimer » la durée de ce matériau au niveau micro. Pour autant que la durée relativement courte de l’attaque de la caisse claire et de la cymbale crash est isolée, et que le son de la batterie est relativement fort et élevé, ce son *percussif* se trouve encore mis en relief, ce qui influe sur le chant, et même plus que ne le fait la distorsion du son de la guitare, qui est ici de type plutôt *vocal*, pour reprendre les termes de Laliberté (**Chapitre IX**). Car, dans la version de 1979, Morris chante la dernière note de cette partie en staccato, partie qui apparaît au total huit fois avec différentes paroles dans cette chanson. Ce n’est pas seulement l’augmentation de la vitesse, mais encore et surtout le caractère sonore lui-même de la batterie, qui font raccourcir la dernière syllabe à la voix, l’assimilant donc ainsi à la percussion. On pourrait dire que c’est là une absorption ou une assimilation que l’aspect *percussif* fait subir à la tendance *vocale*.

Cette compression spontanée, ce raccourcissement, des paroles chantées fait naître une impression que Greil Marcus décrit par ces mots : “what needs to be said, must be said fast”³⁶, c’est la manifestation de l’urgence propre à la musique punk (voir **Chapitre I**). Huit mots de deux syllabes décrivent le Moi passé — (“I was a”) “hip-pie”, “burn-out”, “sur-fer”, “skate-board” (premier couplet), “fucked-up”, “messed-up”, “jacked-up”, “drunk-up”³⁷ (deuxième couplet, staccato en italique) —, deux notes vocales qui sont répétées de manière compulsive dans la même position, avec seulement des paroles différentes. Si dans la version originale le chanteur avait encore le temps de décrire par ces mots son image sur un rythme *backbeat* de 180 BPM, rythme relativement relâché, ces mots de deux syllabes maintenant qu’ils sont énoncés à 250 BPM dans la version nouvelle, d’ailleurs encore compressée en staccato du fait d’un rythme anticipé, ne peuvent plus transmettre un sens, mais ils ne sont plus là pour cela. Il s’agit plutôt désormais de transmettre une certaine impulsion compulsive, indépendamment de tout sens verbalement sémantique.

L’impression d’urgence que dégage la partie en question n’est pas seulement liée aux battements de batterie si particuliers qui soutiennent et affectent le chant. En sens inverse, les caractéristiques des paroles de cette partie semblent produire un effet spécial qu’il était difficile d’éprouver dans la version précédente, maintenant que ce rythme et ce son sont globalement dominés par la batterie. Cet effet est dû au fait que les trois premières mesures de chacune des deux phrases (de quatre mesures) qui composent le couplet commencent toutes par “I was a...”. Chacun des qualificatifs diffère à chaque fois. C’est-à-dire qu’ils sont *énumérés*. Les motifs de la batterie forment eux aussi une sorte d’« énumération » de certaines unités. Or, dans la mesure où ce tempo plus rapide que celui de la première version et le motif de caisse claire doivent continuer de se marier avec ces paroles, celles-ci doivent s’énoncer de façon comprimée en un laps de temps plus court. C’est ainsi qu’en s’installant dans la conscience de l’auditeur, ces « informations » *s’accumulent* l’une sur l’autre. En d’autres termes, il est demandé à l’auditeur de faire une sorte d’*addition* des unités de cette information, d’autant plus que le qualificatif de “I was” est différent à chaque apparition, ces unités étant individualisées par l’adjectif. Il faut donc les percevoir globalement, de façon récapitulative, en tant que *somme*, plutôt que comme une énumération linéaire. Cela peut être éclairé par l’analyse bergsonienne du processus de l’addition : on n’y parvient que « spatialement », dans une conscience panoramique qui surplombe, pas dans la perception qui a lieu d’instant en instant :

³⁶ Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of The Twentieth Century*, Twentieth-Anniversary Edition, London, Farber and Farber, 2001, p. 76. « Ce qui a besoin d’être dit doit être dit vite. »

³⁷ « foutu », « foiré », « survolté », « ivre ».

Certes, il est possible d'apercevoir dans le temps, et dans le temps seulement, une succession pure et simple, mais non pas une addition, c'est-à-dire une succession qui aboutisse à une somme. Car si une somme s'obtient par la considération successive de différents termes, encore faut-il chacun de ces termes demeure lorsqu'on passe au suivant, et attende, pour ainsi dire, qu'on l'ajoute aux autres : comment attendrait-il, s'il n'était qu'un instant de la durée ? et où attendrait-il, si nous ne le localisons dans l'espace ? Involontairement, nous fixons en un point de l'espace chacun des moments que nous comptons, et c'est à cette condition seulement que les unités abstraites forment une somme³⁸.

Ainsi, c'est cette combinaison si caractéristique des paroles, un adjectif différent à chaque fois, et des motifs de la batterie, qui dans *Wasted* provoque chez la conscience de l'auditeur un phénomène qui favorise une expansion par une accumulation spatiale additive de choses qui ne seraient autrement que des « unités abstraites », générées par la conscience humaine, et cela sans avoir recours à la nature « concrète » et physique du son lui-même. Ce dispositif, qui est d'ailleurs souvent utilisé dans la musique punk hardcore, se caractérise par le fait que les paroles chantées y sont *sloganisées*, accompagnées du martèlement groupé et vertical des instruments. Il ira en se développant avec le temps comme matériau principal de ce genre de musique. Nous le reverrons plus tard utilisé dans d'autres chansons (notamment dans *Busted* des Dirty Rotten Imbeciles, voir **Chapitre XII**).

Il est aussi intéressant de noter que la façon dont Morris énonce les susdits huit mots diffère considérablement d'un couplet à l'autre de la chanson, comme pour les individualiser. Tandis que les deux mots de la première phrase du premier couplet ("hippie", "burn-out") sont chantés d'une manière assez proche de la première version, ceux de la deuxième phrase sont produits avec une plus forte accentuation, à la fois d'intensité et de longueur : on peut même y sentir que le chanteur tente d'arrêter rapidement son souffle, à peine scandé chacun des deux mots ("surfer", "skateboard"). Ensuite, dans le deuxième couplet, les quatre mots, qui ont en commun "up" en deuxième syllabe, sont énoncés tout aussi rapidement, mais cette fois d'une manière presque nonchalante, avec peu d'accentuation d'intensité, ce qui présente d'ailleurs un fort contraste avec la voix nasale exagérément serrée qui caractérisait la première version. Puis, à la fin du troisième et dernier refrain, de quatre mesures ("I was so wasted"), au moment même où s'évanouissent tous ces instruments dont le son avait été si fort et si bruyant que la voix était à peine parvenue à se manifester jusque-là, cette voix, ainsi désormais laissée seule en plein milieu de cet espace acoustique, prononce une seule phrase de deux mots, phrase qui n'existait pas dans la première version, et qui n'a rien de négligeable : "Still am", « suis encore ».

³⁸ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 10e Quadrige, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 58-59.

En d'autres termes, *Wasted* ne se veut ni nostalgie ni même réflexion teintée de regret sur une vie qui aurait été « bourrée » ou « gâchée ». Car rien n'a changé après tout, rien n'a passé. Contempler son passé du point de vue du présent pour le décrire et le définir comme quelque chose qui serait différent de ce présent impliquerait pour ce futur la possibilité qu'à son tour il puisse être différent, transformé ou au moins modifié par ce présent. C'est-à-dire qu'il s'agirait de la prise de conscience d'une progression historique et processuelle qui aurait eu lieu. Cette attitude, ou cet état d'esprit, pourrait donc (com)porter un espoir pour l'avenir. Mais par la force de point final et définitif de cette dernière affirmation, "Still am", Morris, qui est le co-compositeur de *Wasted* avec Ginn, cas rare dans les chansons précoces de Black Flag, confirme que cette chanson ne parle hélas pas seulement du passé : le présent actuel est le même. Qu'il s'agisse d'alcool ou de drogue, de surf ou de skateboard, de bagarres insensées, cette vie gâchée a continué, et elle va continuer. Il ne peut donc que tenter de *survivre*, d'éviter cette mort qu'un tel mode de vie semble précipiter. Rappelons-nous le sous-titre de l'autobiographie de Morris : *The Story Of A Punk Rock Survivor*. Mais, peut-on se demander, s'il n'avait pas été un punk rocker, serait-ce au fond si différent ? Car la vie des autres, à lire le récit socio-historique de Christopher Lasch sur la vie des Américains qui bascule durant les années 1970, n'était-elle pas, elle aussi, seulement une « survie », après tout ? (voir **Chapitre I**)

Notons que cette version de 1979 de *Wasted*, qui n'est pas aussi connue que la version originale de 1978, sans doute en grande partie du fait qu'elle n'est en fait sortie qu'en 1983, aura eu peu d'influence sur les tendances musicales de l'époque, du point de vue historique. Il n'en demeure pas moins qu'elle est très importante pour nous, maintenant, en ce qu'elle est très révélatrice du changement de direction musicale qu'opéra alors Black Flag, parallèlement à l'accueil d'un nouveau batteur.

C. Entre violence dans l'auditoire et éthique de travail

I had a real nervous breakdown. Then Chavo [Reyes] was picked as a replacement but he was nowhere near ready to record and the tapes sat on the shelf for months. We resumed recording when Chavo was ready but by that time he developed annoying practice of walking out of the session in mid-take. Very disconcerting. He quit completely in a dramatic walk-off during a gig at the Fleetwood³⁹.

Comme Spot le raconte, Ron Reyes, le deuxième chanteur de Black Flag, quitta le groupe définitivement en plein concert au début d'un concert en club. Au lieu d'arrêter le concert, les membres restants de Black Flag jouèrent une reprise de *Louie Louie*, l'un des morceaux du répertoire du groupe, pendant près d'une heure, comme les Kingsmen l'avaient fait la veille de leur enregistrement « historique » de cette chanson en 1963 (voir **Chapitre VI**). Tout le monde dans l'auditoire connaissait cette chanson et ses paroles par cœur, et alors plusieurs personnes vinrent, les unes après les autres, prendre la place du chanteur parti⁴⁰. À l'époque, ce départ de Reyes sur scène fut simplement considéré comme un comportement irresponsable par les autres membres du groupe. Cependant, selon ce qu'a confié Reyes pour expliquer ce départ, c'était qu'une violence inconditionnelle et incontrôlable s'était de plus en plus développée dans l'auditoire, qui semblait en concert n'avoir aucun intérêt pour le groupe et sa musique. Cela provoqua finalement chez ce chanteur de dix-neuf ans une telle désillusion qu'il en fallut peu ce soir-là pour qu'il quitte sur-le-champ le club, non sans raison donc :

I had no desire to quite the band, no inclination, it was very spontaneous. But this dissatisfaction with the emerging scene from the Orange County, bringing their jock mentality with them, had been growing, festering in me. And it manifested itself in me walking offstage, and that was it. What happened after that is a little vague, to be honest. The band continued to play the rest of the show, and that was kind of interesting. Not only did the crowd not care if I was there, but it seemed like the band didn't either [laughs]. So at that point, I felt like, 'Well, if nobody cares, then I don't care either⁴¹.'

³⁹ Spot, dans la note de couverture de Black Flag, *op. cit.*. « J'ai eu une vraie dépression nerveuse. Alors Chavo [Reyes] a été pris comme remplaçant mais il était loin d'être prêt pour enregistrer et les bandes sont restées sur l'étagère pendant des mois. On a recommencé à enregistrer quand Chavo a été prêt mais alors il a développé la pratique énervante de sortir de la session à mi-parcours. Très déconcertant. Il quitta complètement, dans un dramatique départ au large durant un concert au Fleetwood. »

⁴⁰ *Ibid.* ; Michael Azerrad, *One Band Could Be Your Life: Scenes From The American Indie Underground 1981-1991*, New York/Boston/Londres, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001, p. 21-22 ; Chick, *op. cit.*, p. 153-154 ; Steven Blush, *American Hardcore : A Tribal History*, 2e éd., Port Townsend WA, Feral House, 2010, p. 62.

⁴¹ Ron Reyes, in Chick, *ibid.*, p. 154. « Je n'avais aucune envie de quitter le groupe, aucune envie, ça a été très spontané. Mais cette insatisfaction à l'égard de cette scène émergente de l'Orange County, où ils amenaient leur mentalité de *jock* avec eux, avait poussé en moi, s'était envenimée en moi. Et elle s'est manifestée en ce que je suis sorti de la scène, et voilà c'est ça. Ce qui s'est passé ensuite est un peu vague, pour être honnête. Le groupe a continué à jouer le reste du concert, et ça a été intéressant, en un sens. Car non seulement la foule ne se souciait

C'est là un événement trop souvent ignoré, ou bien sous-estimé, mais il montre non seulement comment pouvait changer l'ambiance de la salle et le comportement propre des spectateurs, la volatilité de l'ambiance, qui aient les conditions dans lesquelles se déroulaient les concerts des groupes de punk hardcore, mais aussi combien pouvaient être variables les attitudes et les réactions des musiciens eux-mêmes, et même au sein d'un même groupe, en fonction de leur compréhension de ce phénomène et de leur histoire et situation personnelles. Contrairement au chanteur, qui était en fait le plus souvent la cible principale de la violence du public, les autres membres du groupe, en particulier Ginn, le guitariste, et Dukowski, le bassiste, d'ailleurs de cinq à six ans plus âgés que Reyes, semblent ne pas s'être engagés pour prendre de position particulière, ni positive ni négative, ni dans un sens ni dans l'autre, en la matière. MacLeod déclare : "Black Flag's stance on punk violence reflected their apolitical politics and their staunch individualism⁴²." ; "Black Flag neither condemned the violence surrounding them, nor articulated a defense of their own position⁴³." Cependant, que ces deux membres principaux de Black Flag aient été à ce point indifférents à la violence du public, cela ne peut s'expliquer suffisamment par leur seul individualisme et leur attitude apolitique. Leur interview accordée à un fanzine, tenue en septembre 1980, citée ci-dessous, présente un indice important qui permet d'évoquer une différence cruciale, et sans doute fondamentale, quant à la question de la valeur de la situation de musicien :

TIM [interviewer]: Why did Keith [Morris, premier chanteur] leave?

CHUCK: Keith left because he wanted to stay exactly the same. Our music was changing, and he didn't like a lot of our new songs.

DEZ: Same thing with Ron. He didn't like any of the new songs either. But he left for a different reason.

CHUCK: If you want an involved reason, here's how it goes. You get out there in front of people, you're doing it, you're up there, and that's you. Now this is when you first start out, you got no friends on the scene and all that. You just do it. You believe in what you're doing, you say, fuck 'em. If they like it, they like it, if they don't, they don't, and you goddamn well try to make an impression on 'em. And then after you've done it for awhile, you got all these friends out there and everything, then you've got a cool, something where people have become accustomed to a certain thing that you do and a certain type of thing that you're putting across. Now, every song we do is slightly different, there's a different approach in every one of 'em. We don't just write four Nervous Breakdowns. We don't have any song like Nervous Breakdown, just one. We don't just pump 'em out like that. It's not a formula⁴⁴.

pas de savoir si j'étais là, mais il semblait que le groupe non plus [rires]. Alors, à ce moment-là, je me suis dit : "Eh bien, si personne ne s'en soucie, alors moi non plus." »

⁴² MacLeod, *op. cit.*, p. 127. « La position de Black Flag envers la violence punk reflétait leur politique apolitique et leur individualisme foncier. »

⁴³ *Ibid.*, « Black Flag n'a condamné la violence les entourant ni ne formulait de défense pour sa propre position. »

⁴⁴ Tonooka, *op. cit.* « Tim : Pourquoi Keith est-il parti ? ; Chuck : Keith est parti parce qu'il voulait rester exactement le même. Notre musique changeait et il n'aimait pas beaucoup de nos nouvelles chansons. Dez : Même chose pour Ron. Il n'aimait aucune des nouvelles chansons non plus. Mais il est parti pour une autre raison. Chuck : Si vous voulez une raison impliquée, voici comment ça se passe. Tu sors, tu es devant des gens, tu le fais, tu y es, c'est toi. Maintenant, c'est comme ça quand tu commences, tu n'as pas d'amis sur la scène et tout ça. Tu le fais,

Indépendamment de la question de savoir si c'est réellement parce que Morris ou Reyes étaient insatisfaits des nouvelles chansons du groupe et si c'est parce qu'ils voulaient rester dans la ligne de ce que le groupe avait fait dans le passé qu'ils l'ont quitté, une question doit être posée, celle de savoir quelle était la valeur fondamentale pour Ginn et Dukowski, valeur qu'ils gardaient en conscience — en tant que musiciens. Ce que nous pouvons retirer de ces remarques de Dukowski, c'est que cette idée de « nouvelles chansons » était au centre, s'agissant de cette valeur recherchée et qu'elle avait la *priorité*. Quelle est l'idée sous-entendue dans cette exigence de « nouvelles chansons » ? Il s'agit de chercher encore et encore, de trouver, d'inventer, de passer d'une étape à une autre, quelles que puissent être les situations défavorables : les sessions d'enregistrement et les projets de publication de disques perturbés, retardés, voire coincés, bloqués, pour une raison ou une autre, les prestations qui pouvaient devenir de plus en plus violentes, les situations menaçantes « au-dehors de la salle », spécialement cette confrontation avec la police, mais aussi l'indifférence du public, ou sa colère, etc. Pour ça, il faut pouvoir passer outre face à l'adversité, et en devenir capable peut prendre du temps. Ce qui est donc postulé, ici, c'est une sorte d'obligation qui relevait d'une « mission », d'ordre plutôt spirituel. La remarque de Henry Rollins, le quatrième chanteur du groupe entre 1981 et 1985, selon qui « Black Flag was a bunch of very disciplined people⁴⁵ », ne renvoie pas seulement à une réalité concrète extérieure, mais aussi à une véritable *discipline* en ce sens qu'ils s'entraînaient beaucoup, de façon stricte, voire sévère, et conduisaient leurs tournées de façon audacieuse, et même parfois téméraire, en tant que musiciens-entrepreneurs :

In the next five years I was to learn what hard work was all about. Black Flag/SST was on a work ethic that I had never experienced and have never seen since. Greg, Chuck and their nonstop roadie Mugger were the hardest working people I had ever seen. They went into whatever it was that we had to do without questioning the time it took, the lack of sleep or food. They just went for it. No one had time for anyone else's complaining⁴⁶.

simplement. Tu crois en ce que tu fais, tu dis, qu'ils aillent se faire foutre. S'ils aiment ça, ils aiment ça, s'ils n'aiment pas, ils n'aiment pas, mais tu cherches, putain, c'est sûr, à les impressionner. Et puis, après que tu as fait ça un certain temps, tu as tous ces amis là-bas, et tout et tout, alors tu as quelque chose de cool, quand les gens se sont habitués à une certaine chose que tu fais et à un certain type de chose que tu transmets. Maintenant, chaque chanson que nous faisons est légèrement différente, il y a une approche différente dans chacune d'elles. Nous n'écrivons pas seulement quatre *Nervous Breakdowns*. Nous n'avons pas d'autres chansons comme *Nervous Breakdown*, juste une. Nous ne les pompons pas pour les sortir comme ça, hop ! Ce n'est pas une formule. »

⁴⁵ Henri Rollins, in Azerrad, *op. cit.*, p. 38. « Black Flag était un groupe de gens très disciplinés. »

⁴⁶ Henry Rollins, *Get in the Van: on the road with Black Flag*, 2nd édition, Los Angeles, 2.13.61 Publications, 2004, p. 11. « Au cours des cinq années suivantes, j'allais apprendre ce qu'était un travail acharné. Black Flag/SST avait une éthique de travail que je n'avais jamais expérimentée et que je n'ai plus jamais revue depuis. Greg, Chuck et leur roadie permanent Mugger étaient les personnes les plus travailleuses que j'aie jamais vues. Ils entamaient quoi que ce soit de tout ce que nous devions faire sans se poser de question sur le temps que cela prendrait, sur le manque de sommeil ou de nourriture. Ils s'y jetaient. Personne n'avait le temps de s'occuper des plaintes d'un autre. »

Qu'il s'agisse des répétitions, des prestations du groupe, ou de la gestion de leur propre label, tout cela semble avoir puisé dans la « force motrice supplémentaire de l'entreprise spirituelle », telle que Max Weber l'évoque avec sa notion de *Beruf* (« profession-vocation⁴⁷ ») :

Il n'est pas si facile que d'être suffisamment impartial pour s'apercevoir que cet entrepreneur « nouveau style » a précisément besoin d'une force de caractère peu commune pour ne pas perdre sa maîtrise de soi et son sang-froid et se mettre à l'abri d'un naufrage tant moral qu'économique ; que, outre l'acuité du regard et l'énergie, ce sont tout de même ainsi et avant tout des qualités « éthiques » très déterminées et très précises qui, lors de telles innovations, lui acquièrent la confiance tout simplement indispensable des clients et des ouvriers et lui permettent de garder le tonus nécessaire pour surmonter des résistances innombrables ; que ce sont ces qualités mêmes qui ont rendu possible en soi ce rendement dans le travail infiniment plus intense, qui est désormais requis de l'entrepreneur et qui l'empêche de jouir paisiblement de la vie. Or, précisément, ces qualités éthiques sont spécifiquement d'une autre *nature* que celles qui étaient adéquates au traditionalisme du passé⁴⁸.

Le commentaire suivant de Spot, qui avait d'ailleurs une mission spéciale le jour de la performance au Fleetwood — où il était sur scène même s'il ne jouait pas —, peut peut-être offrir un point de vue assez neutre, à distance, concernant cette violence du public. On va voir que le regard de ce producteur, de quatre ans plus âgé que Ginn, est à la fois cynique et cruellement perspicace :

The days of the Fleetwood were an incredible experience. The epitomy of the Hate-Kill-Destroy "Ethic" where the Huntington Beach types reigned. The H'Bers were all leather jackets, chains, macho, bloodlust, and bravado, and exhibited blatantly stupid military behavior. It was never a dull moment. There was a mass brawl every five minutes and as stage manager I had a chance to witness them all. Sure, the fights were quite pointless but they were determined to happen. Face it, there were those destined to throw the punches and there were those destined to be on the receiving end and a lot of us were destined to watch it all happen. But forget about the simple answers. It was a real life situation being played out with real life characters who dripped real life blood. John Lennon was once quoted as saying something to the effect of: If there were no fights, It was not a good gig⁴⁹.

⁴⁷ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Tel/Gallimard, 2013, p. 45. Voir aussi William C. McLoughlin, *Revivals, Awakenings, and Reform: An Essay on Religion and Social Change in America, 1607-1977*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1978.

⁴⁸ Weber, *ibid.*, p. 50. « Or il est indéniable que dans le mot allemand *Beruf*, de même que dans le mot anglais *calling* — et là de façon peut-être encore plus nette —, il y a déjà au moins l'écho d'une représentation religieuse. », *ibid.*, 63 ; « une appréciation positive du travail quotidien dans le monde », « le fait d'estimer l'accomplissement du devoir à l'intérieur des profession séculières comme le contenu le plus élevé que pût revêtir dans l'absolu l'activité morale de l'individu. », *ibid.*, 71.

⁴⁹ Spot, in Black Flag, *op. cit.* « Les jours au Fleetwood ont été une expérience incroyable. L'incarnation de l'« éthique » du Détester-Tuer-Détruire, où régnaient les types du Huntington Beach. Les H'Bers étaient tous avec des vestes en cuir, des chaînes, machos, soif de sang et bravade, et exhibaient un comportement militaire d'une stupidité flagrante. Il n'y avait jamais un moment d'ennui. Il y avait une bagarre de masse toutes les cinq minutes, et en tant que régisseur j'ai eu la chance d'en être témoin. Bien sûr, les combats étaient assez futiles, mais ils étaient déterminés à ce qu'ils aient lieu. Avouons-le, il y avait ceux qui étaient destinés à donner les coups de poing et il y avait ceux qui étaient destinés à se trouver à leur réception, et beaucoup d'entre nous étaient destinés à regarder tout ça arriver. Mais oubliez les réponses simples. C'était une situation de la vie réelle qui se jouait là, avec des personnages réels, qui saignaient du sang réel. John Lennon fut cité une fois comme ayant dit quelque chose du genre : S'il n'y avait pas de bagarres, ce n'était pas un bon concert. »

Il s'agit d'un environnement, presque d'un paysage, qui était devenu une routine quotidienne, où il pouvait arriver n'importe quoi, à tout moment, imprévisiblement, et où on était censé trouver un moyen de gérer cela en toute hâte, « en urgence », quand cela arrivait. Lorsque Spot appelle cela une “real life situation”, cela éveille un écho qui va au-delà du petit espace d'un club.

D. La confusion chronologique régnant autour des enregistrements de *Everything Went Black* (1983) et de la sortie de *Jealous Again* (1980)

Il est bien connu que Reyes est revenu peu de temps après cet incident, se laissant persuader par le groupe, mais uniquement pour enregistrer sa voix, et que d'ailleurs il a terminé ce travail avec beaucoup plus de succès qu'auparavant. Il semble en effet qu'après le départ de Reyes le groupe ait décidé de terminer absolument le projet d'une manière ou d'une autre, comme l'implique cette remarque de Spot : “A few weeks after Chavo quit he and the band arrived at a mutual decision to complete the projet⁵⁰.” Cependant, il reste certaines questions quant à savoir à quel moment précis Reyes a enregistré les pistes vocales de quatre des chansons de *Jealous Again* EP (1980) et de cinq chansons inédites de *Everything Went Back* (1983). Comme cette question est également liée à celle de la date de sortie de *Jealousy Again*, dont nous discuterons les éléments musicaux en détail ici, il convient de l'aborder d'abord.

Les livres de Blush et d'Azerrad, les deux premiers documents sur le punk hardcore américain, qui sont cités plus souvent qu'aucun autre, datent la performance « problématique » au Fleetwood de mars 1980. Si ces deux livres ne précisent pas plus la date des enregistrements, on peut cependant deviner que c'est en avril que Reyes est revenu pour finaliser les enregistrements, puisque la session en question aura eu lieu quelques semaines après le départ de Reyes, d'après la note de Spot ci-dessus, disponible depuis 1983. Wikipedia dit aussi avril, apparemment en faisant référence à ces sources. Le livre de Chick, publié en 2009, a peut-être aussi contribué à cette chronologie, puisqu'il déclare qu'en avril 1980 Black Flag recommença à travailler en studio⁵¹. Or, quoi qu'il en soit, cette session s'est avérée un échec.

⁵⁰ *Ibid.*, « Quelques semaines après le départ de Chavo, le groupe et lui sont parvenus à la décision mutuelle de terminer le projet. »

⁵¹ Chick, *op. cit.*, p. 153.

En outre, sur la même page de son livre, Chick précise, contrairement aux autres sources, que la date du concert en question au Fleetwood serait le 23 mai. Cela est évidemment dû à la référence faite au site du nom de Dementlieu Punk Archive⁵². Cette dernière archive web, consacrée à la chronologie de Black Flag, corrige la date de ce concert sur sa page chronique en se basant sur l’affiche datée de celui-ci, qui a été publiée à l’époque. Cependant, ni Chick ni Dementlieu ne parviennent à dater le moment où Reyes a fait l’enregistrement vocal final. En tout cas, il est plus judicieux de considérer que l’enregistrement en question de Reyes eut lieu en juin, et non en avril, soit au moins deux mois plus tard que ce qui était accepté auparavant. Ceci étant, la date de sortie de cet EP est-elle celle, largement répandue, d’août 1980 ?

Azerrad parle de l’été 1980, tandis que Dementlieu précise même « le 4 août 1980 » ; Chick, qui fait référence à ce dernier en règle générale, situe la date comme en août 1980⁵³. Même chose pour Wikipedia. Cependant, et c’est une exception, l’archive web de musique, Rate Your Music, spécifie la date de sortie de *Jealous Again* comme étant le 17 octobre 1980⁵⁴. Qui a raison ? Il est intéressant à cet égard de noter que, selon l’interview susmentionnée de Black Flag pour le fanzine *Outcry*, datée de 25 septembre 1980, qui est en effet conservée dans la chronique de Dementlieu, ce disque n’était pas encore sorti à la date de l’interview : “Steve Stiph (interviewer): First of all, what is the status of your upcoming EP? / Ginn: It’s gonna be out in October⁵⁵.” De plus, dans une autre interview, celle de Tom Tonooka pour le fanzine *Ripper* qui eut lieu le 6 septembre 1980, publiée également sur Dementlieu, l’interviewer écrit : “The second record from Black Flag will be out by the time you read this⁵⁶.”

Par conséquent, il y a eu un très long espace de temps entre les dates des enregistrements des voix et celle des instruments pour les morceaux de *Jealous Again* EP. Selon le témoignage de Spot, quant à la partie instruments, la plupart des bandes déjà enregistrées lors des séances d’octobre et de novembre 1979 furent utilisées telles quelles, tandis que l’enregistrement des voix, celui qui sera pratiquement utilisé, n’a été réalisé qu’en juin 1980. De plus, le nouveau chanteur, Dez Cadena, qui avait rejoint le groupe fin juin 1980⁵⁷, fut invité par Spot à enregistrer

⁵² <http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/index.html> ; Chick, *ibid.*, p. 396.

⁵³ Azerrad, *op. cit.*, p. 22 ; Chick, *ibid.*, 400 ; <http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/1980.html#>.

⁵⁴ <https://rateyourmusic.com/release/ep/black-flag/jealous-again/>

⁵⁵ Steve Stiph, interview avec Black Flag, *Outcry 1*, septembre 1980, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_outcry1.html. « Tout d’abord, où en est votre prochain EP ? / Il va sortir en octobre. »

⁵⁶ Tonooka, *op. cit.* « Le second disque de Black Flag sera sorti quand vous lirez ces lignes. »

⁵⁷ La plupart des sources marquent l’été 1980 sans plus détailler la date, alors que Cadena lui-même a déclaré dans une interview du 6 septembre 1980 qu’il y avait « environ deux mois et demi » depuis qu’il avait rejoint le groupe. Stiph, *ibid.*

des voix sur plusieurs bandes déjà existantes, ce qui parle aussi en faveur de l'hypothèse que le disque en question ne soit officiellement sorti qu'après octobre 1980.

So "Jealous Again" was still not completed and had taken on a really Sisyphus/Pride and the Passion-type feeling. I mean I had nothing better to do than remix a song here, remix a song there (just for practice), and one night, about a week after he had joined BF, I took Dez up into the studio as kind of an experiment "just to hear what it sounds like, y'know." We put down a vocal on "Jealous Again", made a fast mix, and damned if I didn't try to talk Greg and Chuck into redoing all the vocals on all the songs with Dez. Well they didn't want to do that. We recorded a few more of Dez's vocals but eventually released "JA" with the Chavo tracks. Finally! More than a year after the project was begun⁵⁸.

La note de couverture de l'album *Everything Went Black* (1983) précise que *Jealous Again* et *Police Story*, les deux premiers parmi les titres chantés par Cadena, furent enregistrés en octobre-novembre 1979, mais cela indique probablement le moment de l'enregistrement des instruments, tandis que l'*overdub* et le mixage ont été réalisés en août-septembre 1980, la même date que celle où aura également été réalisé l'enregistrement vocal de Cadena, comme l'indique la citation ci-dessus, période pendant laquelle le disque *Jealous Again* n'était pas encore sorti. En conclusion *Jealous Again* est sorti en octobre 1980. Il y a donc peu d'exagération dans la dernière phrase du commentaire de Spot ci-dessus : « Enfin ! Plus d'un an après qu'on avait commencé le projet. »

Cette note d'*Everything Went Back* est utile en ceci que les dates d'enregistrement, d'*overdub* et de mixage de chacun des titres sont enregistrées de manière assez précise. En revanche, il semble que cette note ne considère pas l'enregistrement vocal de Reyes concernant cinq morceaux inclus dans cet album : *Gimme Gimme Gimme*, *Depression*, *Police Story*, *Clocked in* et *My Rules*, dans leur ordre d'apparition dans le disque. D'après cette note, à part *Gimme Gimme Gimme*, les quatre autres ont été enregistrés en octobre-novembre 1979, ce qui prend assurément en compte seulement l'enregistrement des instruments, étant donné que Reyes ne rejoignit le groupe qu'en décembre 1979. Du reste, si *Police Story* et *Clocked In* ont été doublés et mixés au début des années 1980, est-il possible que Reyes ait enregistré sa voix à cette date et que cet enregistrement ait été utilisé pour la version ultime ? Considérant son « perfectionnisme », il est peu probable que Ginn aurait permis d'utiliser une piste qu'il estimait

⁵⁸ Spot, in *Black Flag*, *op. cit.* « Donc, *Jealous Again* n'était toujours pas terminé et avait pris une tournure de type vraiment Sisyphus/*The Pride and the Passion* [titre français : Orgueil et Passion]. Je veux dire que je n'avais rien de mieux à faire que de remixer une chanson ici, remixer une chanson là (juste pour m'entraîner), et un soir, environ une semaine après qu'il a rejoint BF, j'ai emmené Dez en studio comme une sorte d'expérience « juste pour entendre à quoi ça ressemble, tu sais. » Nous avons mis une voix sur *Jealous Again*, fait un mix rapide, et que je sois damné si je n'ai pas essayé de convaincre Greg et Chuck de refaire toutes les voix sur toutes les chansons avec Dez. Eh bien, ils ne voulaient pas faire ça. Nous avons enregistré quelques autres vocaux de Dez, mais finalement nous avons sorti *Jealous Again* avec les enregistrements de Chavo. Enfin ! Plus d'un an après qu'on avait commencé le projet. »

ne pas être de niveau pour une publication. Il est donc plus judicieux de penser que les pistes vocales de ces cinq morceaux de *Everything Went Black* ont été enregistrées lorsque Reyes est finalement revenu, après son départ en plein concert au Fleetwood.

Spot déclare que Reyes est revenu (selon nous en juin 1980), dans le seul but de prêter sa voix à l'enregistrement d'accompagnement existant : lui et le groupe « sont arrivés à la décision mutuelle de terminer le projet⁵⁹ », selon la citation faite plus haut. Qu'était ce « projet » ? C'était cette interminable session d'enregistrement, qui avait été déclenchée en octobre 1979, et qui était destinée à produire le premier album LP du groupe. D'après notre analyse de toutes les sources disponibles, il semble que Reyes ait enregistré des pistes vocales pour au moins neuf morceaux lors de la susdite session, si tardive, de juin 1980. C'est presque équivalent au nombre de chansons pouvant construire un LP. En d'autres termes, jusqu'à ce moment-là, le groupe avait donc maintenu son objectif de produire un LP. Cependant, parmi celles-ci, seules quatre chansons seront sélectionnées pour former ce qui deviendra *Jealous Again* EP — le cinquième et dernier titre, *You Bet We've Got Something Personal About You*, est en effet chanté par Dukowski, le bassiste⁶⁰. Cela révèle une fois de plus le perfectionnisme du groupe, son éthique du travail et son désir d'une évolution musicale continue, alors que survenaient sans cesse des situations où leurs projets étaient constamment entravés ou retardés malgré leur opiniâtre volonté, mais cela révèle aussi le déroulement d'une sorte de processus *dialectique*, par lequel ils purent, ils durent, continuer à se « discipliner » en dépit, ou plutôt grâce à, cette cascade d'empêchements, d'« oppositions » pour ainsi dire, qui n'éteignit pas l'impatience du groupe mais l'endurcit.

Greg: We have the first one recorded, and the second one just about recorded. Our original EP was recorded about 2½ years ago, so we're really anxious to get something that is more like—

Chuck: What we are now⁶¹.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *You Bet We've Got Something Personal About You* est un titre exceptionnel, composé et enregistré d'une façon assez « relâchée ». Sous le jeu d'accompagnement de *I Don't Care*, chanson qui a été enregistrée dans la première session, en 1978, sans être publiée, Dukowski chante des paroles qui accusent Morris, bien que son nom ne soit pas indiqué, d'avoir utilisé plusieurs chansons de Black Flag comme répertoire dans son nouveau groupe, Circle Jerks, notamment *I Don't Care* et *Wasted*. Cf. Chick, *op. cit.*, p. 129. « All I'd done was take the songs I'd written and reworked them. When you write the lyrics to a song, you own half the song. », Morris, *op. cit.*, p. 97. « Tout ce que j'ai fait, ç'a été de reprendre les chansons que j'avais écrites et de les retravailler. Lorsqu'on écrit les paroles d'une chanson, on possède la moitié de la chanson. »

⁶¹ Tonooka, *op. cit.* « Le premier nous l'avons enregistré, et le second est tout près de l'être. Notre EP original a été enregistré il y a environ 2 ans et demi, alors on se préoccupe vraiment d'obtenir quelque chose qui soit davantage comme – / Ce que nous sommes à présent. »

E. Analyse du morceau *Jealous Again* (Black Flag)

En ce qui concerne le tempo des chansons, si on le compare à celui des chansons des Middle Class déjà rendues publiques pendant l'année 1979 dans les deux disques mentionnés du groupe, qui présentent une forte tendance à une vitesse extrême, il ne semble pas que Black Flag ait été aussi intéressé par ce genre de vitesse. Si l'on peut certes parler d'une impression d'urgence dans la musique de Black Flag, elle n'est pas tant due à la vitesse (comme c'était en fait déjà préfiguré par le premier EP), qu'à d'autres moyens qui servent d'articulation particulière, notamment à la forme globale de la chanson. Du reste, à partir de la session d'octobre-novembre 1979 il s'agit aussi de rythmes singuliers, générés par le nouveau batteur, Robo, dont nous avons déjà examiné une partie de la contribution pour une version de *Wasted*. Le plus frappant reste cependant la technique, qui avait alors très bien avancé, de la guitare de Ginn. Elle lui permettait de jouer en maintenant une prédominance sonore établie dès le début mais en exploitant d'une manière nouvelle, techniquement plus avancée, ce rôle de premier plan dans la composition et dans la procession horizontale de la chanson.

- Comparaison avec Nervous Breakdown

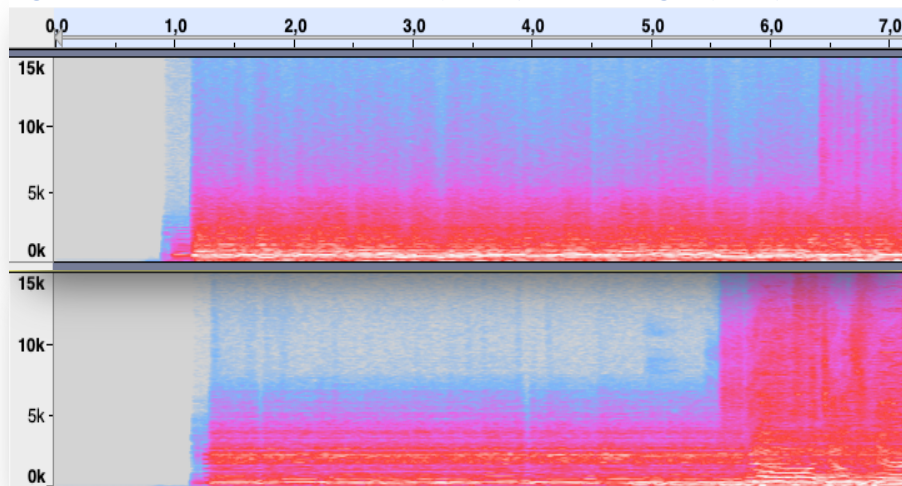
Les deux chansons titres de *Jealous Again* EP (1980) et de *Nervous Breakdown* EP (1979) ont plusieurs choses en commun. Elles commencent par un solo de guitare, malgré une différence de durée (2 mesures et 8 mesures), et un tempo différent, celui de *Jealous Again* étant de 218 BPM, plus rapide que pour *Nervous Breakdown*, 182 BPM, mais, comme les deux sont basées sur une fondation rythmique de type *backbeat*, la sensation de vitesse produite n'est pas très différente. Du point de vue de la forme, elles ont ceci en commun que le couplet est de huit mesures et que le refrain est légèrement plus long que celui-ci. En particulier, leurs deux refrains se différencient des autres sections par un changement, en rythme global et en unité de mesures ou temps. Le refrain de *Nervous Breakdown* dure neuf mesures, plus précisément il s'agit de trois répétitions d'un motif de trois mesures, tandis que *Jealous Again* dispose de refrains de dix mesures, dans lesquelles, à deux reprises du motif de quatre mesures, est ajouté un fragment sans paroles de deux mesures. Les deux chansons placent leur titre dans leur premier couplet et aucun titre n'est dû au refrain. Quant à *Jealous Again*, son titre est repris plusieurs fois dans la dernière section, la coda, qui se présente comme une variation du couplet. Examinons à présent, dans l'ordre d'apparition des sections à partir de l'intro, les différences notables dans *Jealous Again*.

- *Le son de la guitare*

Partant de ce fait que les deux chansons commencent par un solo de guitare, David B. Easley a déjà mené une analyse comparative centrée sur les riffs de guitare de l'intro, du couplet et du refrain. Du point de vue de la distribution sonore globale, Easley met en évidence une différence à l'égard de la clarté et de la sensation de distance produite chez l'auditeur en comparant les spectrogrammes des deux parties de guitare solo :

[...] in the form of a spectrograph, which measures intensity of frequencies: as one can see, the guitar in "Nervous Breakdown" covers a wider portion of the frequency spectrum, with the instrument's fundamental and overtones clearly present. [...] In "Jealous Again," however, the area of the fundamental is less "intense" [...] Indeed, the upper end of its overtones is also less intense and nearly absent; the overall impression is one of dullness, at least compared to "Nervous Breakdown." [...] In "Nervous Breakdown" the full range of spectral information is present, including mid-range and high-end frequencies, and the result is a full, direct sound. In "Jealous Again," however, the guitar seems pushed back, as if there were space in between the amplifier and the microphone, and this impression is created because of the lack of upper frequency information⁶².

Figure 12 : Début de *Nervous Breakdown* (en haut) et *Jealous Again* (en bas)



Comme le souligne Easley, les deux intros de guitare solo manifestent une différence frappante sur le plan acoustique. L'intro de *Jealous Again* a été mixée pour que son volume ne soit pas trop élevé par rapport à celui du reste de la chanson, ce qui se traduit par une

⁶² David B. Easley, "It's Not My Imagination, I've Got a Gun on My Back!": *Style and Sound in Early American Hardcore Punk, 1978-1983*, thèse de doctorat, Florida State University, 2011, p. 192-94. « [...] sous la forme d'un spectrographe, qui mesure l'intensité des fréquences : comme on peut le voir, la guitare de *Nervous Breakdown* couvre une partie plus large du spectre des fréquences, avec le fondamental et les harmoniques de l'instrument bien présents. [...] Dans *Jealous Again*, cependant, la zone du fondamental est moins « intense » [...] En effet, l'extrémité supérieure de ses harmoniques est également moins intense, et presque absente ; l'impression générale est celle d'une sorte de grisaille, du moins comparé à *Nervous Breakdown*. [...] Dans *Nervous Breakdown*, la portée au complet des informations spectrales est présente, y compris les fréquences moyennes et hautes, et le résultat est un son plein et direct. Dans *Jealous Again*, cependant, la guitare semble poussée en arrière, comme s'il y avait un espace entre l'amplificateur et le microphone, et cette impression est créée en raison du manque d'informations sur la fréquence supérieure. »

visualisation nette sur le spectrogramme ci-dessous (**figure 12**) comme des bandes jaune clair, dont la présence augmente considérablement lors du début du couplet. Il est particulièrement remarquable que les harmoniques au-dessus d'environ 7 kHz soient sensiblement plus faibles que celles de *Nervous Breakdown*, et qu'après cette fréquence il y ait une « rupture », rupture qui a probablement été obtenue par un filtrage ou une compression pendant le mixage. Il va sans dire que c'est en filtrant ces hautes fréquences (et pas seulement parce que le volume de base est faible lui-même), qu'on fait paraître cette source sonore de la guitare encore éloignée de l'auditeur : d'où ce son « grisailé » en quelque sorte. Quant à *Nervous Breakdown*, les fréquences au-dessus de 7kHz, bien que leur intensité se réduise graduellement, produisent un son homogène ; en particulier le spectrogramme montre d'où viennent les bruits particuliers, de type « bruit rose », qu'on peut aisément entendre dans la voie gauche.

- *La structure du riff et la prédominance de la guitare*

Figure 13 : Riff d'intro de *Jealous Again* (guitare)

Ce changement en volume du son de la guitare, autrement dit son éloignement dans la dimension acoustique, ne signifie pas pour autant un retrait de cette prédominance de la guitare de Ginn dans la musique de Black Flag. Au contraire, car on peut seulement dire que c'est la façon dont la guitare domine la chanson qui a changé. Un premier indicateur de cette évolution se montre dans la forme horizontale en quoi consiste ce riff d'intro et dans le mode de son jeu par Ginn. Du point de vue global, le riff de *Jealous Again* (**figure 13**) ne s'écarte pas de la simplicité sur laquelle reposait celui de *Nervous Breakdown* (voir **Chapitre IV** et **VII**). Tandis que ce dernier enchaînait quatre power chords — ceux de *si*, *mi*, *la* et *ré* —, le riff de *Jealous Again* n'en utilise que trois. Ces trois power chords, *mi*, *si* et *ré*, sont donc réalisés sur la même position que les trois des quatre power chords de l'intro de *Nervous Breakdown*.

La différence fondamentale entre les deux riffs réside dans la direction vers laquelle se déplace le doigté, surtout l'index qui appuie sur la fondamentale. Si l'on se borne au mouvement de la fondamentale dans la première mesure, tandis qu'il « monte » de la 6^e à la 5^e corde dans

Nervous Breakdown, il descend de la 5^e à la 6^e corde, sur la même case, dans *Jealous Again*. À la différence de *Nervous Breakdown*, où le guitariste fixe l'index sur la case durant ce mouvement puisqu'il ne faut que le petit barré de l'index pour jouer la fondamentale du power chord suivant, dans le sens inverse, comme dans *Jealous Again*, il doit détacher le doigt de la corde supérieure et le reposer sur la corde inférieure. Car appuyer sur la 6^e corde sans la jouer, en préparation pour le deuxième accord, fait courir le risque de la toucher par erreur lors du jeu du premier accord. Il faut aussi considérer que le troisième power chord, de *ré*, comme il a sa fondamentale sur la 5^e corde, va s'enchaîner en glissando avec le premier power chord à la reprise du riff.

On peut d'ailleurs sentir ce mouvement du guitariste dans l'enregistrement. Au moment où la guitare passe du premier au deuxième power chord, on peut entendre sans effort le bruit du *muting*, à savoir entre le bout des doigts et les cordes concernés, qui se produit naturellement. Ce *muting* spontané, indiqué par des signes « x » dans la transcription ci-dessus (**figure 13**), est d'ailleurs visualisé comme deux fissures, à 1,72 et 3,97 secondes (« fentes »), dans le spectrogramme ci-dessus (**figure 12**). Il est important de noter qu'il ne s'agit pas tant d'un choix qui aurait été rendu inévitable au guitariste en raison de limitations corporelles, que d'un choix esthétique.

Contrairement à *Nervous Breakdown*, où la guitare domine dans toute la durée du morceau en produisant un son homogène, sans faille, grâce au maintien du son entre le premier et le deuxième power chord, de même qu'entre le troisième et le quatrième power chords, transposé à deux cases plus bas, le riff de *Jealous Again* est de ceux qui créent un dynamisme rythmique particulier en accentuant les deux points d'inflexion entre les trois power chords. Alors que le premier point d'inflexion repose sur un *muting* spontané, le deuxième point d'inflexion réside dans la syncope-anticipation par laquelle le power chord de *ré*, qui domine la deuxième mesure, se déclenche une croche en avance à la fin de la première mesure. Cette *anticipation* agit comme un facteur qui domine et conduit toutes les parties de la chanson, en particulier les refrains, sous une forme plus répétitive. Il convient également de noter que la batterie, notamment au moyen du couple grosse caisse et cymbale crash, renforce chacun des points d'inflexion presque systématiquement.

- *Un fill de guitare de type Chuck Berry*

Ce riff d'intro, d'une longueur de deux mesures, est aussi utilisé, comme c'était le cas dans *Nervous Breakdown*, dans le couplet, qui dure huit mesures, à l'exception du dernier moment

pendant deux mesures et demie (**figure 14**, ci-dessous). La seconde moitié de la sixième mesure n'est autre qu'une transposition descendante d'un ton de la seconde moitié de la cinquième mesure, ce qui répète cette syncope-anticipation, préparation qui mène dans la mesure suivante à un *fill* de single notes avec *bend*, de type Chuck Berry. L'unité de trois croches, qui se déclenche sur le premier contretemps de la mesure, se répète cinq fois en produisant une polyrythmie par rapport à la fondation rythmique *backbeat* de la batterie. Ce *fill* provoque un contraste frappant, en matière à la fois de hauteur des notes, de mode de jeu et de rythme, entre les deux parties horizontales, d'avant et d'après.

Figure 14 : Le fill de la guitare dans le refrain de Jealous Again

The figure shows a musical score for guitar in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 218. The score is divided into two systems. The first system consists of six measures. The first three measures are marked with 'x' on the notes, indicating muted chords. The last three measures show a descending transposition of the previous three measures. The second system shows a five-measure fill. The first measure of the fill has a note with a 'full' bend. The following four measures each have a note with a 'full' bend. The fret numbers for the fill are 12, 14, 12, 14, 12, 14, 12, 14, 12. The tablature below the staff shows the fret numbers for the strings: T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers are: 9-9-9-7, 7-7-7-5, 5-14, 12-12-14, 12-14-12-14, 12. The bass line fret numbers are: 7-7-7-9-5, 5-5-5-7-7-5, 5-5-3, 3.

Le guitariste Ginn avait toujours aspiré à jouer des solos dans les chansons de Black Flag et il rêvait depuis toujours d'en faire un groupe à deux guitaristes. Le recrutement de Cadena en tant que nouveau chanteur, qui n'avait pourtant aucune expérience vocale, était en grande partie dû au fait qu'il était un guitariste excellent, pas seulement au fait qu'il était un fan de longue date du groupe. En effet, le *Jealous Again* de l'album *Everything Went Back*, version où Cadena prête sa voix, contient une piste ajoutée de guitare rythmique, en plus de la piste guitare qu'on peut écouter dans la version EP. Mais dans cette dernière version, cependant, où il n'y a qu'une seule guitare, celle-ci alterne entre guitare rythmique et guitare solo. Ce mixage, sans la deuxième guitare, peut être expliqué par le probable jugement du groupe et du producteur qu'une guitare suffisait acoustiquement. Cela a été une décision esthétique plutôt raisonnable, puisque la partie de guitare de cette chanson s'était développée dans des conditions où un seul guitariste la jouait, que ce soit en répétition ou en prestation publique. On peut dire, d'ailleurs, que le sentiment d'urgence en est plutôt encore accentué, au niveau de la progression horizontale, accentué par les caractéristiques mentionnées de contraste entre guitare rythmique et guitare mélodique. Steve Waksman, musicologue et guitariste, a fait une description notable de ce style de jeu de guitare dans *Jealous Again*, y compris plus particulièrement de son solo, très distinct de celui de *Nervous Breakdown* :

The four songs of Black Flag's first 7-inch single record in 1978 find Ginn playing fast buzzsaw-style barre chords in the manner of prototypical punk guitarist Johnny Ramone, but by the time the *Jealous Again* extended play record (EP) was released in 1980, Ginn's guitar attack was more fully in place. That record's title track features the guitarist playing off-kilter Chuck Berry-like fills that set the pace for a mid-song solo that begins in a similar Berry-derived vein but quickly shifts into less strictly tonal terrain. Ginn's staccato picking generates a blur of indistinctly struck notes that mutates into a descending scale that follows a decidedly non-pentatonic logic. The solo ends with a sliding set of double-stops that careen down the fretboard, leading back into the verse. Eschewing the more studied virtuosity of contemporary rock guitarists like Van Halen, Ginn also departed from the self-conscious simplicity that marked so much punk and hardcore, forging a guitar style that blended the pounding rhythmic fundamentals of punk guitar with an approach to soloing that was clearly grounded in rock but made use of dissonance to a degree that bespoke a less populist aesthetic⁶³.

Comme le note Waksman, la guitare mélodique de Ginn s'éloigne bel et bien de certains éléments qui sont typiques du style punk ou hardcore, mais c'est en s'enracinant dans une tradition rock plus large, qui est en particulier exemplifiée par ce *fill* à la Berry. Cependant, lorsque l'on tente d'examiner, encore une fois, ce *fill* à la Berry dans le contexte du son global et de la composition entière du morceau, il paraît nécessaire de faire une distinction au sujet du caractère que prend ce matériau musical lorsqu'il est utilisé dans une chanson dite punk composée et jouée à la fin des années 1970. Comme nous l'avons vu au **Chapitre V**, la formule caractéristique de trois croches (et sa répétition) typique de Berry (re-)présentait une sorte de « confiance » optimiste, et du fait de sa forme cyclique, régulière, et du fait qu'elle s'appuyait sur l'implication positive de ses paroles, qui reflétaient le contexte social et économique de l'époque ; et qui plus est, elle était « dansable ». Pour ce qui concerne la formule de l'intro de *Johnny B. Goode* (1958), ce sentiment de confiance et cette « dansabilité » reposent en partie, mais essentiellement, sur la forme de cette formule, dans la mesure où il existe un moment de « détente » et de « fluidité » entre la première note ascendante, « mobile », grâce au *bend*, et la troisième note, elle seulement frappée. Dans *Roll Over Beethoven* (1956), la formule en question a beau être au plus près de celle de *Jealous Again*, en ce que les trois croches sont

⁶³ Steve Waksman, « California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California », *Social Studies of Science* 34, n° 5 (octobre 2004), p. 689. « Les quatre chansons du premier single de 7 pouces de Black Flag de 1978 voient Ginn jouer des accords barrés rapides, de style *buzzsaw*, à la manière du guitariste punk prototypique Johnny Ramone. Mais au moment où le *Jealous Again* EP sortait, en 1980, l'attaque de la guitare de Ginn était plus pleinement en place. La chanson titre de ce disque présente le guitariste jouant des *fills* décalés à la Chuck Berry qui mènent à un solo de milieu de chanson qui commence dans une veine similaire à celle de Berry mais qui passe rapidement en terrain moins strictement tonal. Le picking staccato de Ginn génère un flou de notes indistinctement frappées qui se métamorphose en une gamme descendante qui suit une logique résolument non pentatonique. Le solo se termine par un ensemble coulissant de doubles cordes qui descendent le manche, en ramenant au couplet. Évitant la virtuosité plus étudiée de guitaristes rock contemporains comme Van Halen, Ginn s'éloigna également de la simplicité affectée qui marquait tellement le punk et le hardcore, forgeant ainsi un style de guitare qui mélangeait les martèlements rythmiques fondamentaux de la guitare punk avec une approche du jeu de solo qui était clairement ancrée dans le rock mais qui utilisait la dissonance à un degré qui témoignait d'une esthétique moins populiste. »

toutes frappées, elle commence également sur la première pulsation de la mesure, soit sur un temps fort et « assuré ». Le *fill* de trois croches de *Jealous Again* ne se déclenche pas sur le premier temps fort mais sur le premier contretemps, soit une croche plus tard (**figure 14**). En outre, la troisième note n'est pas la même que la deuxième, mais au-dessus d'une quarte, ce qui crée l'intervalle d'une quinte entre les première et troisième notes, beaucoup plus large que celui de la formule de Berry, qui était la seconde majeure.

- *La guitare rythmique (refrain)*

Figure 15 : Les quatre premières mesures du refrain de *Jealous Again* (voix, guitare et batterie)

Le développement technique de la guitare de Gin se distingue non seulement dans sa performance en solo et ses *fills* mélodiques, mais également dans son jeu de guitare rythmique, sans parler d'une intervention ou « pénétration » brutale de *fills* dans la progression enchaînée des power chords. Le refrain de *Jealous Again* participe de la sophistication de celui de *Nervous Breakdown* à plusieurs égards. Comme nous l'avons vu au **Chapitre IV**, ce refrain est caractérisé par le mouvement descendant rapide des power chords, du *si* au *la* et *sol*, sur une syncope, à sa troisième et sixième mesure, autrement dit à la fin de chacun des groupes de trois mesures. On peut dire en d'autres termes qu'il s'agit d'un écoulement comportant davantage d'unités à l'intérieur d'une durée limitée que n'en comportent les autres sections du morceau, dispositif qui sert à distinguer le refrain. Il en va de même pour le refrain de *Jealous Again* (**figure 15**). Les deux premières mesures présentent une progression relativement lisse et régulière, caractérisée par un seul power chord et par la fondation rythmique *backbeat*. Il n'en reste pas moins que la seule *anticipation*, à la fin de la première mesure, forgée par l'ensemble des quatre parties ("No"), « anticipe » en quelque sorte le déroulement imminent et drastique qui aura lieu dans les mesures suivantes. En outre, cette anticipation, qui est apparue d'abord dans l'intro et le couplet, présente aussi une continuité en tant qu'élément principal,

« motivique », du morceau. Elle est d'ailleurs encore accentuée et renforcée par le bruit du *muting* opéré sur le manche de la guitare une croche avant, et par le son combiné de la cymbale crash et de la grosse caisse.

Dès le moment où le *muting* et la combinaison cymbale crash/grosse caisse ont repris l'anticipation, à la fin de la deuxième mesure, se déclenche le susdit mouvement descendant rapide, comme une « chute » : depuis son ascension brève, mais abrupte, d'une quinte, du *si* au *fa* dièse, et celle de la 6^e à la 5^e corde de sa fondamentale, le power chord tombe, deux fois, d'une note, comme dans le refrain de *Nervous Breakdown*, et puis encore, à la suite de l'ascension brève d'une note, il y a chute d'une quinte, pour aller au *la* sur la 6^e corde. Cet enchaînement de cinq power chords est réalisé à l'intervalle d'une noire, mais qui est *anticipée* entièrement : chacun d'eux tombe donc en contretemps, en une sorte d'accentuation rythmique décalée où, qui plus est, chacune de ses apparitions est encore accentuée par une intensité produite au moyen des attaques fortes, probablement en *up-picking*, de la guitare, ainsi que par les coups frappants de la cymbale crash et du son remarquablement sec et solide de la grosse caisse.

À la différence du refrain de *Nervous Breakdown*, dont l'irrégularité caractéristique consiste dans le raccourcissement d'une phrase à trois mesures, celui de *Jealous Again* laisse un moment de « détente », à la quatrième mesure. Lors de la reprise de cette phrase ainsi établie, les deux premières mesures de la guitare sont jouées au moyen d'un *fill* mélodique sur doubles cordes (*double stop*), au lieu des power chords, ce qui consolide le contraste de texture entre les moments différents au sein de la section. Au bout du compte, les deux phrases à quatre mesures chacune du refrain de *Jealous Again* font la forte impression à l'auditeur que chacune d'elles est divisée en deux sous-parties, à savoir avant et après la « chute ». Le susdit *fill* aux doubles cordes, lui aussi, est joué surtout par *up-stroke* pour renforcer la sensation d'acuité des attaques et intensifier le dynamisme rythmique. Cette individualisation des attaques de la guitare constitue donc le plus important des facteurs qui différencient ces deux morceaux, *Jealous Again* et *Nervous Breakdown*, morceaux qui tous deux représentent la période précoce de Black Flag.

- *Le fill de batterie et ses connexions historiques*

En dernier lieu, examinons enfin le *fill* de la batterie, que nous avons signalé au début de ce chapitre à propos de *Above Suspicion* des Middle Class, sorti à la mi-1979. Ce *fill* apparaît donc aussi, d'une manière très similaire, dans *Jealous Again*, enregistré à la fin de 1979 et sorti

en 1980 (**figure 16**, ci-dessous). Constitué de quatre doubles croches à la caisse claire, ce *fill* est utilisé par Robo dans le morceau de Black Flag avec une fréquence plus élevée : à la fin de chaque paire de deux mesures du couplet, plus précisément à la 2^e, 4^e, 10^e et 12^e mesures des deux couplets, du solo de guitare, basé sur la forme du couplet, et de la coda, variation du couplet. Comme on peut le voir dans la notation ci-dessous, il apparaît donc systématiquement dans une mesure où la voix ne chante pas et où le jeu de guitare est monotone et peu rythmiquement dynamique, comme un complément. En revanche, ce qui distingue ce fragment de batterie des autres éléments de la chanson, c'est plutôt son « autonomie », comme s'il se tenait dans une direction contraire à celle qui fait s'écouler tout le reste du morceau. Car dans cette chanson, qui est grosse d'anticipations sur le plan rythmique, nous l'avons vu, c'est la régularité de ces quatre doubles croches cadrées dans un seul temps qui est caractéristique. Former ainsi un moment de concentration au moyen d'une régularité, et renforcer encore cette concentration par une périodicité systématique, cela peut atteindre à un effet particulier lorsque s'y joignent en outre certaines paroles, le plus souvent à nombre limité de mots, qui s'attirent encore, pour ainsi dire, en formant avec le reste une sorte de bloc sonore : un effet de *sloganisation* s'en dégage, comme on peut le constater dans la version de *Wasted*, enregistrée à la même période que *Jealous Again*.

Figure 16 : Début du couplet de *Jealous Again* (voix, guitare et batterie)

♩ = 218

Vx
8
You're Jeal-ous a-gain

Gt.
8

Bt.

Il va sans dire cependant que ce type de *fill* à la caisse claire n'est une invention ni de Bruce Atta, le batteur des Middle Classe, ni de Robo. Un exemple antérieur très significatif en peut être donné dans le jeu de batterie de *Tell Him* (1962), des Exciters, n°4 Billboard Hot 100 en janvier 1963, l'une des chansons, et l'un des groupes pionniers, représentatifs de l'émergence historique des groupes pop vocaux féminins des années 1960 (même s'il y a un membre masculin dans ce quatuor), chanson qui est une production du couple créatif réputé

Jerry Leiber-Mike Stoller⁶⁴. Ce *fill*, qui figure de même à la fin de chaque paire de deux mesures, fait d'ailleurs écho à l'attaque étouffée des accords de la guitare rythmique, placés sur presque tous les *backbeats*, et il est donc certainement lié à, est fonction de, la *dansabilité* voulue de la chanson entière. On peut dire d'ailleurs qu'il s'agit là d'une expression percussionniste complémentaire de cet optimisme, de cette exubérance, de la confiance, qui animent ce personnage imaginaire averti de la chanson, qui donne un conseil en amour à une amie, comme le révèlent les paroles (notamment, "I know something about love", "Tell him, tell him, tell him right now"), sentiment que manifestent aussi bien la voix principale que le chœur dans le disque⁶⁵.

F. The Circle Jerks, *Red Tape*

Peu après son départ de Black Flag, fin 1979, Keith Morris forme son nouveau groupe, The Circle Jerks, avec Greg Hetsen (guitare), Lucky Lehrer (batterie) et Roger Rogerson (basse). Reflétant le mécontentement que Morris avait accumulé depuis longtemps envers son groupe précédent, qui jetait toute son énergie dans la réalisation de leur éthique de travail, et qui tirait leur énergie en retour de cet esprit lui-même, The Circle Jerks se dirige droit vers le contraire : "The whole idea behind the Circle Jerks was to have fun: No pressure. No rules. Let's party and have a good time⁶⁶." Grâce à la réaction favorable et rapide manifestée par l'auditoire de la scène punk à ce nouveau groupe (mais beaucoup connaissaient déjà Black Flag et Redd Kross, groupes dont faisaient partie le chanteur et le guitariste, respectivement), The Circle Jerks peut enregistrer d'emblée un premier album (après une contribution à une compilation au printemps 1980), *Group Sex*, en juillet 1980, qui sort en octobre chez Frontier Records. Il s'agit d'un album de 14 morceaux, qui ne durent au total que 15 minutes 25 secondes⁶⁷.

⁶⁴ *Tell Him* fut écrite originellement, comme *Tell Her*, par Bert Berns en 1962, dont le premier disque fut signé par Gil Hamilton, alias Johnny Thunder. Échec commercial. Cette version est également accompagnée principalement par une guitare rythmique étouffée, et il n'y a même pas de batterie. Sa reprise par Claude François, *Dis-lui*, n°1 au hit-parade français en 1963, reprend fidèlement le jeu de batterie de la version des Exciters.

⁶⁵ <https://youtu.be/ah-tui1ubnU>.

⁶⁶ Morris, *op. cit.*, p. 94. « L'idée derrière The Circle Jerks était de s'amuser : pas de pression. Pas de règles. On fait la fête et on passe un bon moment. »

⁶⁷ Cet album comporte deux chansons que Morris avait déjà enregistrées avec Black Flag, *Don't Care (I Don't Care)* dans le répertoire de Black Flag) et *Wasted*, dont nous avons longuement parlé dans ce chapitre. Tandis que la première ne manifeste pas de grande différence, la deuxième s'est transformée fondamentalement, aussi bien sur le plan du phrasé des paroles chanté que celui de la longueur des sections et du riff (même de l'enchaînement d'accords) de la guitare. Se fondant sur cette différence, *Don't Care* est indiqué comme une composition de Morris et Ginn (Black Flag) dans le livret de l'album, alors que la *Wasted* des Circle Jerks est attribuée à Morris et Hetsen.

Certes, The Circle Jerks est un groupe non moins important que Black Flag, en termes d'influence et de popularité, sur la scène punk hardcore de South Bay, mais comme nous n'avons pas pour objectif une analyse exhaustive, nous nous borderons à mentionner une chanson, *Red Tape* (54", 196 BPM) : sa structure horizontale montre à la fois une « radicalisation de l'usage du refrain fragmentaire », comme dans *Out Of Vogue* (1978/1979) de Middle Class, et une « confusion temporelle du fait même de sa simplicité si particulière comme matériau musical », celle que nous retrouverons dans *I Drink Milk* (1980/1982) d'un groupe de Washington DC, The Teen Idles, au chapitre suivant. Le fondement rythmique de *Red Tape* est un *skank beat*, dont la caisse claire n'est cependant pas très saillante comme elle le deviendra dans la version plus établie du *skank beat*, exemplifiée notamment par la musique de DC. La particularité du jeu de Lehrer dans ce morceau, Lehrer étant l'un des batteurs qui avaient la meilleure compétence technique du punk hardcore américain, réside plutôt dans son roulement des toms aigus, aussi acharné que remuant qui forme une *réponse* à l'*appel* lancé par chant et guitare dans chaque phrase de tous les couplets.

Figure 17 : La forme horizontale de Red Tape (The Circle Jerks)

	sections (deux possibilités)		suite de power chords	durée (mesures)	paroles
0:00- 0:10	couplet	couplet	fa#--- / si-la- fa#--- / si-la- fa#--- / si-la- fa#--- / si-la-	8	red tape / I can see, can't you see ? red tape / do it to you, do it to me red tape / bureaucrasie & bourgeoisie red tape / killing you killing me
0:10- 0:14	refrain	refrain	do#--- / si-la- do#--- / si-la-	4	tax this / tax that tax this / tax that
		couplet	fa#---	1	no more red tape
0:16- 0:24	couplet		si-la- fa#--- / si-la- fa#--- / si-la- fa#--- / si-la-	7	I can see, can't you see ? red tape / do it to you, do it to me red tape / bureaucrasie & bourgeoisie red tape / killing you killing me
0:24- 0:28	refrain	refrain	do#--- / si-la- do#--- / si-la-	4	tax this / tax that tax this / tax that
		interlude	fa#---	1	no more red tape
0:30- 0:38	interlude		rè--- / fa#--- rè--- / fa#--- rè--- / fa#--- rè---	7	(Solo de guitar)
0:39- 0:48	couplet		fa#--- / si-la- fa#--- / si-la- fa#--- / si-la- fa#--- / si-la-	8	red tape / I can see, can't you see ? red tape / do it to you, do it to me red tape / bureaucrasie & bourgeoisie red tape / murdering you murdering me
0:48- 0:54	refrain	refrain	do#--- / si-la- do#--- / si-la-	4	tax this / tax that tax this / tax that
		(outro)	fa#---	1	no more red tape!

Après un bref signal de départ donné par la batterie (coups de baguettes), l'ensemble du groupe démarre le premier couplet (huit mesures), dans lequel le refrain fragmentaire ("red tape") martèle le début de chacune des quatre phrases de deux mesures (voir **figure 17**), ce « slogan » qui sera suivi immédiatement, à chaque apparition, par ce roulement du tom tom.

Puis, le refrain de quatre mesures se termine par une variante du refrain fragmentaire (“no more red tape”), cette fois d’ailleurs renforcé par une voix d’accompagnement (*backup vocal*). Une formule couplet-refrain-refrain fragmentaire est ainsi achevée, apparemment, ce qui est soutenu aussi par la progression harmonique, à savoir la tonique (couplet), la dominante (refrain), puis le retour à la tonique (refrain fragmentaire), sans parler de la logique narrative des paroles. Mais c’est là que le « germe » d’une confusion horizontale est planté : c’est que ce dernier refrain fragmentaire est suivi encore immédiatement de ce roulement du tom tom et qu’ainsi démarre le deuxième couplet. À partir de ce moment, cette variante du refrain fragmentaire devient le début du deuxième couplet, et non plus le point d’achèvement du premier refrain (puisque cette variante du refrain fragmentaire marque les mots “red tape” sur la dernière partie de la mesure, le premier roulement du tom tom est ici plus court que lors de toutes ses autres apparitions) ! Autrement dit, à un moment donné, on a du mal à trancher : quel est le premier (ou l’appel) et quel est le deuxième (ou la réponse) entre la partie de “red tape” et celle de “I can see, can’t you see”.

La fin du deuxième couplet couplet-refrain est identique à celle du premier : il s’achève sur le martèlement « ultime » du “no more red tape”. Le solo de guitare (l’interlude) qui suit, qui est à proprement parler l’alternance de l’appel d’un riff et de la réponse d’un *fill*, alternance répétée toutes les deux mesures, se déroule sur une nouvelle progression harmonique, où chacune des phrases est commencée par le power chord de *ré* (vi), inédit, ce qui nous fait reconsidérer cette brève section en question comme la fin du refrain. Mais, encore une fois, le troisième couplet apparaît une mesure plus tôt que nous ne l’attendions : au même moment de l’apparition de ce qui est censé être la huitième (et dernière) mesure de l’interlude, le troisième couplet « surgit » de la même façon, exactement, que le premier (“red tape”) : comme la guitare, pour sa part, achève son dernier *fill* dans cette mesure, il se produit une « superposition » entre deux sections, interlude et couplet.

Si *Red Tape* comporte encore plusieurs éléments conventionnels, comme la progression harmonique (tonale), le solo de guitare (au milieu de la chanson), l’alternance couplet-refrain et même la forme appel-réponse, on y entend des paroles presque identiques dans les trois couplets (sauf la dernière phrase du dernier couplet) et l’omniprésence du refrain fragmentaire martelé, éléments fonctionnant comme si l’on voulait se moquer de toute sophistication. Par ailleurs, ce dispositif de confusion temporelle est « caché », noyé dans ce tumulte sonore engendré par une combinaison de vitesse, de brièveté et de sonorité agressive et bruyante (en particulier celle qui consiste à mettre le roulement du tom tom), mais c’est bien cette confusion qui génère le sentiment d’urgence si particulier de cette chanson.

CHAPITRE XI

LA SCENE DE WASHINGTON D.C. ENTRE 1979 ET 1981

A. Bad Brains et la virtuosité punk hardcore

Si l'on veut examiner de plus près ce dont on parle en pointant une tendance à la « compression », « condensation », ou à la « précipitation » de la musique punk américaine, il ne faut pas oublier pour juger sur pièces de signaler un autre premier single, single sorti durant la période dont traitait le chapitre précédent, œuvre d'un groupe fondé de l'autre côté du pays, Bad Brains.

Cette formation tout afro-américaine trouve son origine dans Mind Power, groupe fondé dans la région métropolitaine de Washington D.C. en 1976¹, et dont le nom ne ressemble pas à celui d'un groupe de rock. À ce propos, Darryl A. Jenifer, le bassiste du groupe, déclarait : “And don't mistake them for just a band, for they were a clan, always living their daily lives under the premise of PMA (positive mental attitude); concepts derived and practiced by cats like Andrew Carnegie and the Rockefellers during the industrial age².” Ces concepts, inspirés originairement par un célèbre livre de « développement personnel », *Think & Grow Rich*, signé par Napoleon Hill en 1937³, continueront à promouvoir chez eux, selon tous les membres du groupe, la pensée positive même dans leur création musicale, outre leur mode de vie. Pour les Bad Brains, la révélation du rastafarisme ne fut qu'un prolongement de cette attitude dite positive, mais en lui donnant une dimension plus vaste et plus profonde :

¹ Mark Deming, « Bad Brains Biography, Songs, & Albums | AllMusic », consulté le 22 novembre 2021, <https://www.allmusic.com/artist/bad-brains-mn0000075264/biography>.

² Darryl A. Jenifer, « Play Like A White Boy: Hard Dancing In The City Of Chocolate », in Stephen Duncombe et Maxwell Tremblay (éd.), *White Riot: Punk Rock And The Politics Of Race*, Londres/Brooklyn, Verso, 2011, p. 209-210. « Et ne les prenez pas pour un simple groupe, car ils étaient un clan, vivant toujours leur vie quotidienne sous le principe de PMA (attitude mentale positive); concepts dérivés et pratiqués par des types comme Andrew Carnegie et les Rockefeller à l'époque de l'industrialisation. »

³ Hill n'utilisa en fait cette expression « Positive Mental Attitude » que dans son œuvre tardive, coécrite avec W. Clement Stone, *Success Through A Positive Mental Attitude* (1959). https://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Hill.

The “think and grow rich” concept was just a positive influence. And that was the catalyst to just make us find God, still, y’know⁴.

The band became Rastafarian in 1982. It was just a natural progression. The positiveness we were feeling just showed us God. It was the next natural step forward. Around that time we started incorporating reggae⁵.

[...] when the Brains were discovering that their beloved PMA was really Rastafari: a way of life, not a religion, not a philosophy, but a way of life. With this divine discovery came the ever-colorful, widely imitated, never underrated Jamaicanisms⁶.

À la fin des années 1970, un genre de musique local, dit *go-go*, battait son plein à tous les coins de rue de Washington D.C. Variante de funk, représentée notamment par Chuck Brown (et les Soul Searchers) et Trouble Funk, il mettait l’accent sur l’improvisation ou le « jam », surtout dans les prestations. Cela en faisait donc une forme assez relâchée par rapport aux compositions fixes « mainstream » du funk, notamment représentées par les chansons de Earth, Wind & Fire ou des Commodores⁷. Pour Bad Brains, aller à un concert de Parliament-Funkadelic, le collectif le plus influent de la musique funk, dirigé par George Clinton, ou bien à un concert de Tower Of Power, autre groupe emblématique du funk, était un rituel habituel. Jenifer avoue: “‘Go-go’ was the music of their youth, but these cats were just straight tired of it, and found it to be not so much boring, but *normal*⁸”, “We could’ve all been go-go’s. Doc [le guitariste du groupe] played in funk bands, I played in funk-rock bands – but we always wanted to be different⁹.”

Leur modèle, à ce jeune groupe Mind Power, pouvait tenir de plusieurs groupes ou musiciens instrumentalistes, catégorisés sous le nom de *jazz fusion*, mais en particulier de Return To Forever, qui était au point culminant de sa virtuosité instrumentale. Cependant, puisque les membres de Mind Power étaient déjà des musiciens experts, il ne leur fallut pas longtemps avant de se sentir frustrés par « les limites stylistiques et thématiques » de cette

⁴ Dr. Know, in Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006. « Le concept « Penser pour devenir riche » c’était qu’une influence positive. Et c’était le catalyseur pour nous faire trouver Dieu, là encore, tu vois c’que j’veux dire ? »

⁵ Dr. Know, in Greg Prato, *Punk! Hardcore! Reggae! Bad Brains!*, New York, Greg Prato, 2014, p. 18. « Le groupe est devenu rastafarien en 1982. C’était juste une progression naturelle. La positivité qu’on ressentait nous montrait simplement Dieu. C’était l’étape naturelle suivante en avant. Vers ce moment-là, on a commencé à intégrer le reggae. »

⁶ Jenifer, *op. cit.*, p. 210. « [...] quand les Brains étaient en train de découvrir que leur PMA bien-aimée était en fait Rastafari : une façon de vivre, pas une religion, pas une philosophie, mais une façon de vivre. Avec cette divine découverte vinrent les toujours-plein-de couleurs, imités partout, jamais sous-estimés, Jamaïcansmes. »

⁷ Prato, *op. cit.*, p. 3.

⁸ Jenifer, *ibid.* « Le “Go-go” était la musique de leur jeunesse, mais ces mecs en avaient carrément marre, et ils trouvaient que ça n’était pas tant ennuyeux que *normal* ; on aurait tous pu être go-gos. Doc jouait dans des groupes punk, je jouais dans des groupes funk-rock — mais nous avons toujours voulu être différents. »

⁹ Prato, *ibid.*

musique et ils se mirent à chercher « un son plus récent et plus excitant¹⁰ ». C'est Sid McCray, né en juillet 1957, alors chanteur principal du groupe, qui leur présenta alors la musique punk, notamment par des disques des Sex Pistols et des Ramones, vers 1977¹¹. Jenifer note : “The uninhibited sounds and fashion of the wild punk rock seemed to be the perfect deflection from their everyday D.C. existence [...]”¹².”

Après le départ de McCray, le chanteur principal du groupe, et sur son propre conseil¹³, Paul Hudson, né en février 1956, alias H.R. ou HR, alors guitariste et chanteur du groupe, prend sa place. Les Bad Brains parviennent alors à leur formation définitive, un quatuor, avec Gary Miller, né en septembre 1958, alias Dr. Know, à la guitare, Darryl A. Jenifer, né en octobre 1960, à la basse, et Earl Hudson, le frère de Paul, né en décembre 1957 à la batterie¹⁴. C'était donc McCray qui avait proposé lui-même au groupe de le remplacer par H.R., puisque ce dernier était, selon lui, bien meilleur chanteur que lui. Et en effet, on constate que dès leurs débuts sur la scène des clubs de Washington D.C. et puis sur celle de New York, le nouveau chanteur produit une impression jamais vue sur l'auditoire, mais cela pas seulement grâce à sa voix passionnée mais, bien plus remarquablement, par sa performance physique, hyperactive, qui « électrisait » les gens, selon plusieurs témoignages¹⁵.

En conformité avec ce changement dans leur approche musicale, ils se mettent à chercher un nouveau nom pour le groupe. Ils ont en fait emprunté leur nouveau nom à une chanson des Ramones, *Bad Brain*, en le mettant au pluriel. Cette chanson figure dans le quatrième album du groupe new-yorkais, *Road To Ruin*, sorti en septembre 1978. Cette décision pour leur

¹⁰ Deming, *op. cit.*

¹¹ Steven Blush, *American Hardcore: A Tribal History*, 2e éd., Port Townsend WA, Feral House, 2010, p. 134.

¹² Jenifer, *op. cit.*, p. 210. « Les sons et la mode désinhibés du punk rock sauvage leur sembla être une parfaite déviation loin de leur quotidien de D.C. »

¹³ “I dug the PMA thing on a surface level, but I didn't really get into it. I was still into my destructive thing. I still had to run that course. I sung with the band for a little while, but I fizzled out because I saw H.R. was a much better singer. It wasn't a competition thing; I just thought he was a better singer, more theatrical. And at that time, they saw Bob Marley and I wasn't ready to see Bob Marley. I still had some running and tearing' things up to do, so we split ways.”, Sid McCray, in Howie Abrams et James Lathos, *Finding Joseph I: An Oral History Of H.R. From Bad Brains*, New York/Nashville, A Post Hill Press, 2019, p. 61. « J'ai creusé le truc PMA au niveau de la surface, mais je n'y suis pas vraiment entré. J'étais toujours dans mon truc destructeur. Je devais encore suivre ce cours. J'ai chanté avec le groupe pendant un petit moment, mais je me suis effondré parce que j'ai vu que H.R. était un bien meilleur chanteur. Ce n'était pas une compétition ; Je pensais juste qu'il était un meilleur chanteur, plus théâtral. Et à ce moment-là, ils ont vu Bob Marley et je n'étais pas prêt à voir Bob Marley. J'avais encore des choses à faire pour courir et déchirer, alors nous nous sommes séparés. »

¹⁴ En raison du changement fréquent de poste de leur père, employé de l'armée de l'air américaine, Paul, l'aîné, était né à Londres en Angleterre mais Earl, le cadet, dans l'état d'Alabama, tandis que les deux autres membres étaient nés à Washington D.C. ; ils ont tous fréquenté le lycée Central High de Capitol Heights, un quartier dans l'état de Maryland. Prato, *op. cit.*, p. 2.

¹⁵ La performance si particulière de HR, dont le dynamisme n'était alors comparable qu'à celui d'Iggy Pop, peut être attribuée à son intérêt pour la gymnastique et pour le plongeon durant sa période de lycée. Ben Logan et Mandy Stein, *Bad Brains: A Band In DC*, A Plain Jane Production, 2012.

dénomination n'est pas liée à une affinité musicale, mais se veut bien plutôt une antiphrase qu'elle veut être, comme Mark Andersen et Mark Jenkins le racontent en citant le témoignage de H.R., le chanteur du groupe :

Although Jenifer didn't much like the record, the song title stuck in his head. HR remembers "talking with Darryl about a new name for the band, saying it's got be something dealing with the mind and it's got to be 'bad'—meaning 'great,' in the street sense of the word—and he said 'Bad Brains!' and I said 'yeah!' Only later did he tell me about the Ramones song." With its emphasis on the power of the mind to transform reality, the band's use of the title reversed the meaning of the original song¹⁶.

Ainsi, et l'on se trouve tout à fait à l'opposé d'un autodénigrement tel qu'on en trouve très souvent dans le nom des groupes ou des musiciens punk, le nom « Bad Brains » est en réalité très positif, par antiphrase, et il montre aussi, et surtout, que ce n'est pas seulement leur compétence musicale ou leur précision technique qui les distinguait des groupes punk rock qui les avaient précédés mais une attitude mentale, pour ne pas dire spirituelle. Ils se sentaient poussés à tout moment à améliorer leur savoir-faire musical, et pour ainsi dire à élargir les horizons de la dimension créative dans ce genre de musique. À propos de la vitesse et de la précision de leur musique, ces deux qualités qui ont permis aux Bad Brains de s'attirer d'emblée à la fois attention, affection et même une sorte de respect sur les scènes punk de D.C. et de New York, Dr. Know, leur guitariste, déclare :

We wanted to be known as the fastest band in the world. The Ramones were the fastest but we could improve on that. At the same time, we didn't want to be doing that same three-chord routine. Not that there's anything wrong when The Ramones do it but we had something to prove musically. That's how we've always been, wanting to keep it challenging and interesting. The gift of musicality is not to be taken for granted¹⁷."

¹⁶ Mark Andersen et Mark Jenkins, *Dance of Days: the two decades of punk in the nation's capital*, New York, Akashic Books, 2009, p. 34. « Bien que Jenifer n'ait pas beaucoup aimé le disque, le titre de la chanson lui restait dans la tête. HR se souvient « avoir parlé avec Darryl d'un nouveau nom pour le groupe, disant que ça devrait être quelque chose qui concernerait l'esprit et que ça devait être "bad" [mauvais] – ce qui signifie "super" dans la langue de la rue – et il a dit "Bad Brains !" et j'ai dit "oui !" Ce n'est que plus tard qu'il m'a parlé de la chanson des Ramones. En mettant l'accent sur le pouvoir de l'esprit de transformer la réalité, l'utilisation du titre par le groupe inversait en fait le sens de la chanson originale. » ; Une explication de Steven Blush, basée sur sa conversation personnelle avec Dr. Know, n'est pas loin de celle de H.R. : « [...] in Black lingo, "bad" means good, while "brains" relates to provoking thought. », Blush, *op. cit.*, p. 134. « [...] dans le jargon noir « mauvais » signifie « bon » tandis que « intelligence » est lié à une pensée stimulante. »

¹⁷ Dr. Know, in Blush, *ibid.*, 132. « On voulait être reconnu comme le groupe le plus rapide du monde. Les Ramones étaient les plus rapides mais on pouvait améliorer dans ce domaine. Mais en même temps, nous ne voulions pas rester à faire la même routine de trois accords. Non pas qu'il y ait quelque chose qui cloche quand les Ramones le font, mais on avait quelque chose à prouver musicalement. C'est comme ça qu'on a toujours été, à vouloir maintenir ça dans le défi, et intéressant. Le don de la musicalité, c'est pas à considérer comme acquis. »

B. *Pay To Cum* (1979)

Pay To Cum, des Bad Brains, la chanson qui leur assura cette réputation, a pour fondement rythmique l'alternance grosse caisse-caisse claire, comme plusieurs des premiers morceaux des Middle Class (**Chapitre X**). Le tempo de *Pay To Cum*, qui marque entre 131 et 150 BPM selon sa version d'enregistrement, n'est pas à proprement parler aussi rapide que celui des Middle Class, qui oscille autour de 175 BPM. On peut donc dire que *Pay To Cum*, quelle qu'en soit la version, est trop lent pour être considéré comme un morceau de *skank beat*, et en même temps qu'il est trop rapide pour un morceau basé sur le *backbeat*, comme *Nervous Breakdown*, *Wasted* ou *Jealous Again* de Black Flag. Se situant ainsi au milieu de ces deux styles, *Pay To Cum* emploie des dispositifs particuliers entre ses pulsations, qui permettent de donner une impression de plus grande rapidité que celle mesurée par le métronome, et même une impression de plus grande vitesse que celle que donne *Out Of Vogue*. Ces dispositifs, ce sont des notes de guitare, de basse, de grosse caisse, de caisse claire, de cymbales et même de chant qui sont placées sur certains contretemps, chacune à sa manière, de façon très sophistiquée, plutôt que de se borner à se reposer sur l'alternance régulière grosse caisse-caisse claire. Nous allons montrer désormais en quoi l'expression de Blush, "the fastest record of its time" n'est pas qu'une exagération convenue¹⁸.

Les Bad Brains ont enregistré cette chanson au moins deux fois en 1979 : tout d'abord en août, pour la session de démo autoproduite aux Inner Ear Studios, à Arlington en Virginie, avec Don Zientara comme ingénieur du son, associée à quinze autres chansons¹⁹ (désormais « version démo ») ; ensuite en décembre, au Dots Studio à New York, avec Jimmi Quidd pour producteur et Steve Horton et Reese Virgin pour ingénieurs du son, avec une autre chanson, *Stay Close To Me*, ces deux morceaux devant sortir, produits par le groupe lui-même, comme le premier single du groupe intitulé *Pay To Cum !* (avec un point d'exclamation pour le titre du single) en juin 1980²⁰ (désormais « version single »). Les seize morceaux enregistrés lors de leur première session ne seront cependant rendus publics qu'en 1996 après avoir été mixés en juin 1996 par Anthony Countey et Sean Green à l'Applehead Recording Studio, à Woodstock,

¹⁸ Blush, *ibid.*, p. 132. « le disque le plus rapide de son temps ».

¹⁹ Cf. Prato, *op. cit.*, p. 11 ; "Bad Brains' skills were quickly recognized. In March 1979, just weeks after the band's basement debut, Skip Groff approached Kim Kane about producing a Bad Brains session he had arranged at Don Zientara's home studio." Andersen et Jenkins, *Dance of Days: the two decades of punk in the nation's capital*, 37. « Le talent de Bad Brains fut rapidement reconnu. En mars 1979, quelques semaines seulement après les débuts du groupe au sous-sol, Skip Groff approcha Kim Kane pour produire une session des Bad Brains qu'il avait arrangée au studio du domicile de Don Zientara. » <https://youtu.be/8gt0xYalmuY>.

²⁰ <https://youtu.be/6rAaW9AQDEE>.

dans l'état de New York, avec *Black Dots* comme titre de l'album. Le *Pay To Cum* de ce dernier album est considérablement moins rapide, avec 132 BPM, que la version suivante, celle du single, à 145 BPM. Avec donc un écart de presque treize pulsations par minute il est par conséquent, d'environ quatorze secondes plus long que celle-ci — 1 minute 44 secondes²¹ contre 1 minute 30 secondes, respectivement —, tandis que, quelle que soit la version, la structure horizontale de la chanson, c'est-à-dire la longueur et l'arrangement des sections, intro, couplet, refrain et *outro*, ne marque aucune différence. Par ailleurs, une autre version de *Pay To Cum*, qui fut enregistrée et publiée dans leur premier album, en 1982, est encore plus rapide (désormais « version LP ») : vitesse d'environ 150 BPM. Pour le public, à l'époque, étaient disponibles en 1982 cette deuxième version et celle de décembre 1979 (version single) sorti en 1980.

1. L'intro de guitare

Figure 1 : Le riff d'intro de *Pay To Cum* (guitare et batterie) : version démo (gauche) et version single (droite)

Comme c'était le cas pour *Nervous Breakdown* et *Jealous Again* de Black Flag, la guitare joue ici le rôle principal, aussi bien sur le plan de la composition que sur celui du son global de l'enregistrement, ce que représente bien l'introduction à la guitare en solo. En plus du fait que le riff dans les trois morceaux n'est composé que de power chords, ces riffs disposent tous au moins d'une anticipation-syncope en leur milieu. En particulier, *Jealous Again* et *Pay To Cum* ont ceci en commun le nombre de trois *power chords* enchaînés (trois) et la position de l'anticipation : si l'on considère *Pay To Cum* comme étant joué sur un pattern de *backbeat* — si l'on transcrit donc le riff en deux mesures, pas une mesure comme dans la notation ci-dessous (**figure 1**) —, la syncope-anticipation tomberait sur le dernier contretemps de la première mesure pour se lier à la même note du premier contretemps de la deuxième mesure. Dans *Pay*

²¹ L'enregistrement de ce titre dure en fait jusqu'à 2 minutes 2 secondes, parce qu'il comporte au bout de la fin du jeu, à proprement parler, quelques brèves paroles d'une conversation, peu intelligibles, et quelques grattements relâchés du riff à la guitare.

To Cum, il y a par ailleurs une autre anticipation au milieu de la deuxième moitié du riff (le nombre des anticipations y est donc le même que dans le riff de *Nervous Breakdown*).

La **figure 1** montre le riff d'intro de la guitare de la version démo (août 79) et de la version single (décembre 79), avec la transcription du jeu de batterie. Quoique ces deux riffs soient différents en tonalité, et même s'il existe entre eux de subtiles différences de rythme, la même position des deux anticipations est maintenue dans les deux versions. Il est intéressant de noter que la batterie dans la version démo a tendance à renforcer les notes d'anticipation de la guitare (et de la basse) de façon plus précise que dans la version single. Dans la version démo, la cymbale crash est mise en place pour renforcer cette anticipation du riff de la guitare (et de la basse), alors qu'elle est considérablement « retardée » dans la version single de façon à souligner plutôt le troisième contretemps du riff (ou la troisième caisse claire). Quant à la deuxième anticipation, la version démo est soutenue par la grosse caisse et un charleston ouvert, mais à un niveau moins frappant que pour la première anticipation (qui était, elle, nettement soulignée par le crash (et la grosse caisse)), alors que la batterie dans la version single ne fournit, elle, aucun accompagnement. Au fait, peut-on se demander, un tel changement dans le jeu de batterie ne serait-il pas lié à un changement subtil dans le riff de la guitare ?

En effet, entre ces deux riffs d'une même chanson, enregistrés à quatre mois d'intervalle, il existe des différences subtiles au niveau *micro*, alors que ces deux points d'anticipation demeurent eux inchangés (au niveau *macro*). Le degré de cette subtilité est aussi inégal selon les éléments concernés, de sorte que certains peuvent être repérés relativement facilement, tandis que pour d'autres on ne peut les identifier qu'en ralentissant la vitesse ou en augmentant la longueur de la source sonore, à l'aide d'un logiciel d'édition audio. La transcription ci-dessus ne montre la hauteur et la longueur des notes concernées qu'approximativement, sans parvenir à présenter toutes les nuances.

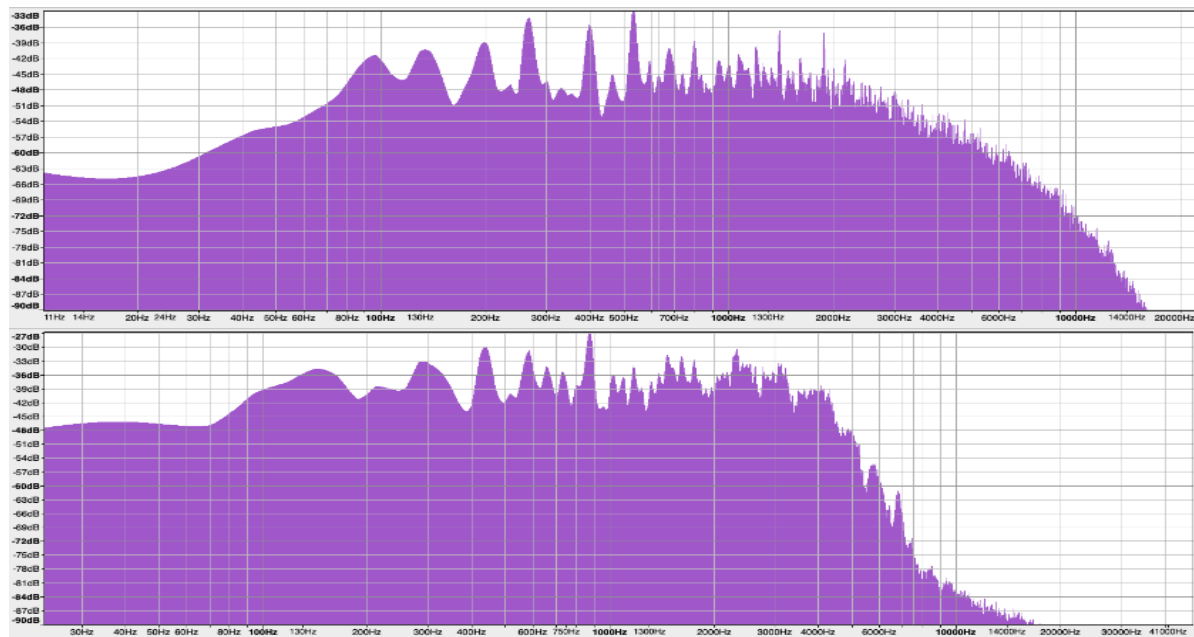
Tout d'abord, dans la version démo, dans le premier temps, le premier power chord du riff est joué en une succession de quatre doubles croches, plus précisément par le picking alterné de la main droite, non en une succession de deux croches comme dans toutes les versions ultérieures. Ce mode de progression particulier, c'est-à-dire par l'accumulation rapide de *paires* de notes, marque une continuation sur le deuxième temps : la transition vers le power chord suivant, au *ré*, ne se fait pas sur le point d'anticipation-syncope (sur la quatrième double croche du deuxième temps, **figure 1**), mais une double croche auparavant, ce qui réalise une action de gradation par augmentation par étapes, chacune d'une paire de doubles croches. À cette « marche militaire » inhumainement rapide de la guitare, ainsi que de la basse qui suit ici fidèlement les notes fondamentales des power chords, à l'octave inférieure, fait écho une

combinaison grosse caisse-caisse claire à quatre doubles croches, dans le deuxième temps du riff. En fin de compte, la forme globale guitare-accompagnement autour de ce riff principal manifeste une « fluidité » relative, plutôt homogène, sauf l'anticipation à la fin du deuxième temps qui est accentuée principalement par la frappe de la cymbale crash. On peut donc dire que c'est la cymbale crash qui joue un rôle décisif dans cette mise en place d'un moment particulier dans la structure du riff principal : celui d'une sorte de point d'inflexion qui attire, plus que les autres, l'attention de l'auditeur. Il est aussi intéressant de noter l'influence frappante de la musique funk sur le plan rythmique du riff, musique à laquelle étaient effectivement habitués tous les membres du groupe depuis leur début. On la constate notamment dans la guitare rythmique, basée sur une succession de doubles croches, ainsi que dans la grosse caisse de la batterie, grosse de doubles croches dont la plupart sont mises en place sur des contretemps (la deuxième ou quatrième double croche d'un temps).

La version single est déclenchée, quant à elle, par deux croches, qui sont donc frappées par les deux *downpickings* du premier power chord, de *ré*, suivies d'un moment de transition au deuxième power chord, au *mi*, qui se situe au point d'anticipation, à savoir sur le dernier double croche du deuxième temps du riff. Comme les notes de la cymbale crash sont placées avant et après la note d'anticipation, à savoir sur les deuxième, troisième et sixième croches du riff, contrairement à ce qui avait lieu dans la version démo, le moment d'anticipation n'y est pas aussi frappant que dans celle-ci, autrement dit n'y est pas aussi important pour la progression du riff. À partir de cette version, le « noyau » de ce riff semble avoir été transféré vers un moment d'avant le point d'anticipation : il s'agit ici de trois doubles croches de la même hauteur qui sont déclenchées dès la deuxième pulsation. Cette partie, jouée naturellement par un *picking* alterné — c'est-à-dire vers le bas, vers le haut et puis vers le bas —, forme un fort contraste avec les deux croches antérieures, qui avaient été jouées par *downpicking*, ce qui renforce le sentiment d'une accélération. Les notes semblent donc s'être accumulées momentanément dans ce groupe de trois doubles croches, puis avoir éclaté et se relâcher, pour ainsi dire, avec le son de l'anticipation. À mesure que recule le rôle que jouait la batterie (cymbale) dans la version démo, le flux des notes n'est plus pris en charge que par la guitare (et par la basse qui le soutient dans une moindre mesure), et d'ailleurs, la répétition de ce riff, répété si fréquemment tout au long de la chanson, souligne ce poids, cette domination de la guitare. Malgré le tempo rapide ces trois doubles croches semblent clairement séparées, comme aiguisées et « individualisées » grâce à un fort *picking* alterné, ce qui amplifie l'effet de *crescendo*, dû à l'augmentation brutale de la densité ou du débit des notes, et non au geste ascendant d'accords, ni au volume du son. C'est cette partie, brève mais intense, qui génère le plus haut niveau d'urgence dans toute la

chanson. Les attaques de la guitare dans cette partie seront rendues encore plus claires et frappantes dans la version de l'album, enregistrée deux ans plus tard, en 1982.

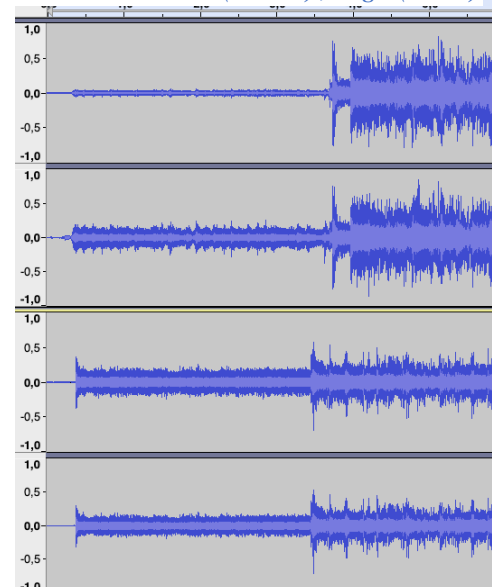
Figure 2 : Spectrogramme de deux power chords : version démo (en haut) ; single (en bas)



Chacun des deux spectrogrammes ci-dessus (**figure 2**) présente le jeu du premier power chord, dans la version démo et dans la version single, respectivement, de *Pay To Cum*. On voit ici que le plus remarquable est que la version démo présente une pente douce, et même arrondie légèrement vers le haut, entre 2 kHz et 16 kHz, qui représente effectivement le son de type *fuzz* ou comme de bruit rose, alors que la pente de la version single est fortement abrupte, notamment entre 4 kHz et 8 kHz, ce qui démontre un fort filtrage opéré sur ce domaine sonore de la guitare. Que le son de la guitare, en particulier celui du premier riff dans la version single, soit en partie caractérisé par des attaques remarquablement fortes, ainsi que par une solide compression appliquée là-dessus après coup, cela peut être visualisé par l'intensité du bruit d'attaque, comme on peut le constater dans l'écart entre les pics et le bruit de fond dans le spectrogramme ci-dessus. Cette intensité d'attaque est aussi manifeste dans le début de la forme d'onde des deux versions (**figure 3**).

Du point de vue de l'arrangement et du mixage, l'introduction de la version démo évoque celle de *Paranoid* (1969) de Black Sabbath (voir **Chapitre VII**): une piste de guitare est penchée sur l'une des deux voies,

Figure 3 : Forme d'onde du début de *Pay To Cum* : version démo (en haut) ; single (en bas)



ici sur la voie de droite, de volume relativement faible ou sur une position en recul, pour le jeu du riff en solo, et ensuite une autre guitare apparaît penchée sur la voie de gauche avec les autres instruments, compensant et renforçant le domaine sonore de la guitare (*double tracking*). Comme le remarque Easley, la sonorité globale de la version démo est plus « dense » que celle de la version single²². En effet, l'enregistrement a été effectué dans le petit studio situé au sous-sol du domicile de l'ingénieur du son²³ : “The most decisive factor in creating density is the environment, as there is an impression of being in a small, confined room with the band, with each instrument crowding around the listener, an impression created in particular by the wash of the cymbals²⁴.” Même sans parler de la présence de deux pistes de guitare, on constate que les domaines des instruments et de la voix se superposent dans une certaine mesure dans la sphère acoustique verticale.

La version single, elle, fut enregistrée dans un studio plus vaste et plus isolé. Ce n'est pas seulement le son de la guitare mais aussi celui de la batterie, en particulier de la grosse caisse, et celui de la basse qui sont fortement compressés. Avec une compression d'un tel niveau, l'attaque de la guitare est plus prononcée, et le son aigu et fortement compressé de la grosse caisse met en évidence la structure rythmique et la texture superficielle de tout le morceau, sans s'appuyer pour cela sur les cymbales, et, quant à la basse, son bruit d'attaque est mis davantage en relief que le corps lui-même des notes jouées. Les instruments sont plus distancés l'un de l'autre dans cet espace acoustique, ce qui fait que le son global est moins dense et que le son de chaque instrument est plus individualisé et plus distinct. À la différence de la version démo, il y a une seule piste de guitare, et son image sonore apparaît dès l'introduction, légèrement penchée sur la voie gauche, avec une intensité beaucoup plus forte, qui se rapproche même de celle du son de l'ensemble des instruments. Il s'agit sans doute là de la décision formelle d'accorder à la guitare le statut de dominante du morceau, comme on pouvait l'observer dans

²² David B. Easley, “*It's Not My Imagination, I've Got a Gun on My Back!*”: *Style and Sound in Early American Hardcore Punk, 1978-1983*, thèse de doctorat, Florida State University, 2011, p. 235-236.

²³ “At that time Inner Ear was Don Zientara's basement. Don had a four track Teac 1/4" tape deck and a small drum booth to one side of the basement. Doc and Darryl set up in the main space while Earl somehow got himself into the 'closet' with his drum kit. HR was in the back yard with the vocal mic (you can hear Don's son speaking to HR between tracks along with some crickets too) and Don was set up in the kitchen upstairs.”, la note de couverture de *Black Dots* (1996), cité par Easley, *ibid.*, p. 235 ; voir aussi Logan et Stein, *Bad Brains: A Band In DC*. « À cette époque, Inner Ear était le sous-sol de Don Zientara. Don avait un magnétophone Teac ¼” à quatre pistes et une cabine pour la batterie dans un coin du sous-sol. Doc et Darryl s'installèrent dans l'espace principal tandis que Earl s'enferma dans le « placard » avec sa batterie. HR était dans l'arrière-cour avec le micro vocal (on peut entendre le fils de Don parler à HR entre les enregistrements, et aussi des grillons) et Don était installé dans la cuisine, en haut des escaliers. »

²⁴ *Ibid.* « Le facteur le plus décisif dans cette création de densité est l'environnement, car on a l'impression d'être confiné dans une petite pièce avec le groupe, chaque instrument se pressant autour de l'auditeur, une impression créée en particulier par le clapotis des cymbales. »

Nervous Breakdown de Black Flag. En revanche, contrairement à ce qui avait lieu dans cette chanson, où les points d'inflexion du riff de guitare tendaient à être dissimulés, on peut déduire que la décision a été prise dans *Pay To Cum* de mettre en évidence les points d'inflexion et d'attaque du riff. Car c'est de là que provient en effet sa vitesse exceptionnelle dans cette chanson emblématique des Bad Brains, vitesse qui est telle qu'on ne peut la mesurer par la distance de deux pulsations.

Considérant ces derniers comme des pionniers du style hardcore, pour autant que c'est avec eux que la vitesse s'impose alors comme l'élément principal de la composition, David M. Pearson souligne un point de transition extraordinaire dans la perception du tempo généré par l'émergence de ce style de musique (N.B. 300 BPM chez Pearson égale 150 BPM chez nous, puisque nous mesurons le tempo du *skank beat* en nous basant sur la distance entre deux coups de grosses caisses ou entre deux caisses claires, voir le début du **Chapitre X**) :

Bad Brains, an all-Black band from Washington, D.C., are widely recognized as one of the first bands to speed up punk to the faster tempos that became a key component of hardcore style—between 300 and 400 BPM, with some hardcore songs reaching above 400 BPM. Herein resides what is perhaps the most significant musical innovation punk has made to rock music. Once a rock beat approaches close to 300 BPM, a qualitative shift occurs in which it is no longer possible to “feel” the beat as being four beats within a quadruple meter, with the snare drum providing the backbeat on beats two and four. It becomes physically difficult, if not impossible, to tap your feet to the “beat.” Though the number of “beats” you tap your foot to may change and the tactus might become a half note, the feeling of speed is increased. The alternation between kick and snare drum becomes a whirlwind of abrasive accents. For this reason, I do not use BPM to measure tempo in punk, but instead use what I call KSA—kick-snare alternation—as this captures the feeling of speed but is no longer audible as a “beat”²⁵.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le tempo de *Pay To Cum* est situé exactement à cheval sur ce point de transition, c'est-à-dire que la version démo, à tempo de 264

²⁵ David M. Pearson, « Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music », *Society for Music Theory* 25, n° 1 (mai 2019), §11, <https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.pearson.php>. « Bad Brains, un groupe tout noir de Washington D.C., est largement reconnu comme l'un des premiers groupes à faire accélérer le punk jusqu'aux plus rapides tempos, ce qui devient une composante-clef du style hardcore : entre 300 et 400 BPM, quelques chansons hardcore dépassant même les 400 BPM. Là réside ce qui est peut-être la plus significative des innovations musicales que le punk a apportées à la musique rock. Une fois qu'un rythme rock s'approche des 300 BPM, un changement qualitatif s'opère, où il n'est plus possible de “sentir” le rythme comme étant composé de quatre pulsations dans une mesure quadruple, avec la caisse claire fournissant le *backbeat* sur le deuxième et le quatrième temps. Il devient physiquement difficile, sinon impossible, de battre avec votre pied la « pulsation ». Bien que le nombre des « pulsations » que vous battez du pied puisse changer, et que la pulsation de basse [*tactus*] puisse devenir une blanche, l'impression de vitesse est accrue. L'alternance entre grosse caisse et caisse claire devient un tourbillon d'accents abrasifs. C'est pour cette raison que je n'utilise pas le BPM pour mesurer le tempo, s'agissant du punk, mais que j'utilise à la place ce que j'appelle KSA — alternance grosse caisse-caisse claire—car cela capte l'impression de vitesse mais n'est plus audible comme une “pulsation”. »

BPM selon la mesure de Pearson, permet encore à l'auditeur de sentir son rythme comme passant par les quatre pulsations de la mesure à quatre temps, autrement dit de « taper du pied » à chacun des battements de la grosse caisse, tandis qu'en écoutant la version single, à 290 BPM (Pearson), on peine désormais à suivre ou à « compter » les quatre pulsations et que donc, en devant les réduire à deux, on change alors sa manière de l'entendre et de l'écouter. Cela revient à dire que l'unité de notre perception va devoir englober deux fois plus par unité. Le riff de la version démo (**figure 1**, plus haut) convient donc à une écoute qui perçoit encore l'écoulement musical selon l'unité mesurée entre grosse caisse et caisse claire, c'est-à-dire l'unité à demi-temps pour notre transcription (à un temps chez Pearson). En revanche, dans la version single, l'unité de perception devient une unité à un temps (à deux temps chez Pearson), ce qui favorise donc l'écoute d'une progression qui se déroule dans une dimension plus longue. Il s'ensuit en outre que les trois doubles croches en question, dans la version plus rapide single, ne se succèdent qu'en une unique unité de temps, c'est-à-dire encore plus rapidement pour notre sensation.

Figure 4 : Les deux premières mesures de Pay To Cum (version LP, guitare et batterie)

The figure shows a musical score for the first two measures of 'Pay To Cum' (LP version). It includes a guitar part in treble clef and a drum part in bass clef. The tempo is marked as 150 BPM. The guitar part consists of two measures of music, with a tablature section below it showing fret numbers for both hands. The drum part shows a pattern of notes and rests, including a cymbal crash and a snare drum.

Il est intéressant de noter que la version LP de *Pay To Cum*, encore plus rapide que la version single, ressemble à une synthèse « dialectique » des deux versions précédentes, à bien des égards. La notation ci-dessus (**figure 4**) présente la guitare et la batterie des deux premières mesures de la version LP. Tout d'abord, on constate que le jeu des deux noires pour les deux premiers temps semble s'être établi depuis la version single. En ce qui concerne les trois croches, jouées par picking alterné, Dr. Know, le guitariste, joue la première mesure comme dans la version démo, mais la deuxième mesure comme dans la version single, consciemment ou non, quoiqu'on ne puisse guère faire cette distinction qu'en ralentissant l'enregistrement. Le reste du morceau repose sur le jeu de la version single. Quant à la batterie, la cymbale crash et la grosse caisse sont grosso modo retournées à leur jeu de la version démo, si bien que la cymbale crash semble juste marquer les trois moments importants du riff, à savoir le premier temps et les deux points d'anticipation.

Il se trouve que, grâce au logiciel d'édition audio, on peut repérer un décalage subtil dans le jeu de la batterie pour la deuxième anticipation. Dans la version démo, le charleston ouvert marque ce moment d'anticipation, tandis que dans la version single, ainsi que dans la version LP, la cymbale crash marque, précisément une double roche avant, ce point d'anticipation (deuxième) de la guitare et de la basse (**figure 4**, le troisième temps de la deuxième mesure). Cela induit une confusion dans la perception de l'anticipation, c'est-à-dire que, bien que la guitare ait déjà présenté la deuxième anticipation telle quelle dans l'introduction (la première mesure), on est amené à considérer cette même anticipation, une fois qu'a démarré le corps du morceau, comme se plaçant sur un contretemps (du troisième temps de la deuxième mesure), donc comme n'étant même plus une anticipation ! Quant à la version single, le coup sur la grosse caisse, qui est plaqué à la quatrième pulsation, « attire », ramène la note d'anticipation de l'avant de la guitare à soi (**figure 1**). Quantité de vidéos amateurs sur Youtube, où l'on voit jouer des reprises de la guitare de *Pay To Cum*, permettent de vérifier que cette confusion a bien lieu, confusion générée probablement non par une ignorance, mais par la subtilité du jeu des Bad Brains, possible grâce à leur dextérité technique.

2. Structure horizontale et forme appel-réponse

Le riff principal de *Pay To Cum*, nous l'avons examiné en détail ci-dessus, apparaît avec une grande fréquence et d'ailleurs aussi une régularité remarquable tout au long de la chanson. Et la structure horizontale de toute la chanson repose d'ailleurs sur la façon dont ce riff, ou les sections composées de répétitions de ce riff, « relie » d'autres éléments musicaux. Comme on peut le voir dans la figure ci-dessous, ce « lien » instrumental, à chaque fois à huit mesures, c'est-à-dire les quatre reprises du riff, est mis en place six autres fois, même après l'introduction, occupant 60 mesures sur 112, soit plus de la moitié de la durée de la chanson. Or, à la différence de plusieurs morceaux contemporains, où le riff de guitare de l'introduction continue, inchangé, et sert de base décisive pour le couplet, comme notamment pour *Nervous Breakdown* et *Jealous Again* de Black Flag, *Out Of Vogue* et *Above Suspicion* des Middle Class, pour ne citer qu'eux, le riff en question de *Pay To Cum* ne réapparaît qu'après un couplet, section basée sur des matériaux différents. Cette section du riff fait le « lien » entre introduction et couplet, entre couplet et couplet, entre couplet et refrain et entre refrain et couplet. Cependant, du fait que le couplet est très court, de seulement quatre mesures sur un tempo de près de 150 BPM, et que ce lien instrumental dure, quant à lui, deux fois plus longtemps que ce couplet, il sonne en fait

comme s'il faisait partie du couplet. C'est ainsi que deux fragments chantés fusionnent en un couplet par la médiation de ce lien.

Les quatre fragments avec paroles, autrement dit les deux couplets, sont chantés sur un débit si rapide que ces paroles en deviennent peu intelligibles. D'ailleurs, le débit de leur énonciation va augmenter encore graduellement tout au long de ces quatre mesures jusqu'à atteindre un cri instantané (“(fanta-)sy”, “fight”), énoncé en chœur, au début du lien instrumental (riff d'intro) qui le suit, dans lequel la chanson se détend, dans une certaine mesure, mais pour mieux se préparer à déclencher et faire se ruier une autre cascade de paroles. On peut donc dire parler d'un principe d'alternance « contraction (graduelle)-décontraction (soudaine) », qui se produit en l'espace de deux mesures dans l'introduction, puis se reproduit dans un espace de temps beaucoup plus large dans le couplet. C'est aussi là ce qui fait qu'on peut parler d'une forme appel-réponse constituée par cette progression horizontale à quatorze mesures. Cette méthode conventionnelle pour un couplet ou un refrain, typique du blues, entre autres, où alternent la voix et l'instrument à un intervalle plus ou moins régulier, on peut la trouver aussi dans, notamment, *Crossroads* (1968) de Cream²⁶ et *Black Dog* (1971) de Led Zeppelin (1971)²⁷, exemples plus proches, chronologiquement, de la chanson punk hardcore de ce groupe entièrement afro-américain. Les deux autres sections, qui peuvent être qualifiées, musicalement et littérairement, de refrains, quoique ceux-ci ne partagent pas leurs paroles, ni ne comportent le titre de la chanson, constituent elles aussi chacune une forme d'appel-réponse, tandis que l'ordre des deux parties, voix et guitare, est inversé. Cette forme appel-réponse est donc finalement ce qui domine, et caractérise la chanson entière des Bad Brains. Elle est donc liée, et en est même comme une sorte de réaffirmation, à ce mode de composition conventionnel qui avait été développé tout au long de l'ère du rhythm and blues et du rock and roll des années 1940-50 (voir **Chapitre V** et **VI**) comme l'expression en langage musical d'une certaine « promesse », ou « confiance » en l'avenir proche, promesse d'abord suggérée dans la chanson puis réalisée sous la forme de plusieurs formules brèves.

Contrairement à l'image qui pourrait sembler être évoquée par le titre de la chanson, une obscénité désignant la prostitution, l'ensemble des paroles reflète en réalité également cette « attitude mentale positive » dont le groupe s'est réclamé depuis ses débuts. Si l'on parvient à comprendre ces paroles, on y apprend que, pourvu qu'on ait pareil état d'esprit idéal, alors, la réalité pénible deviendra sans tarder quelque chose qui peut être surmonté, comme cela est

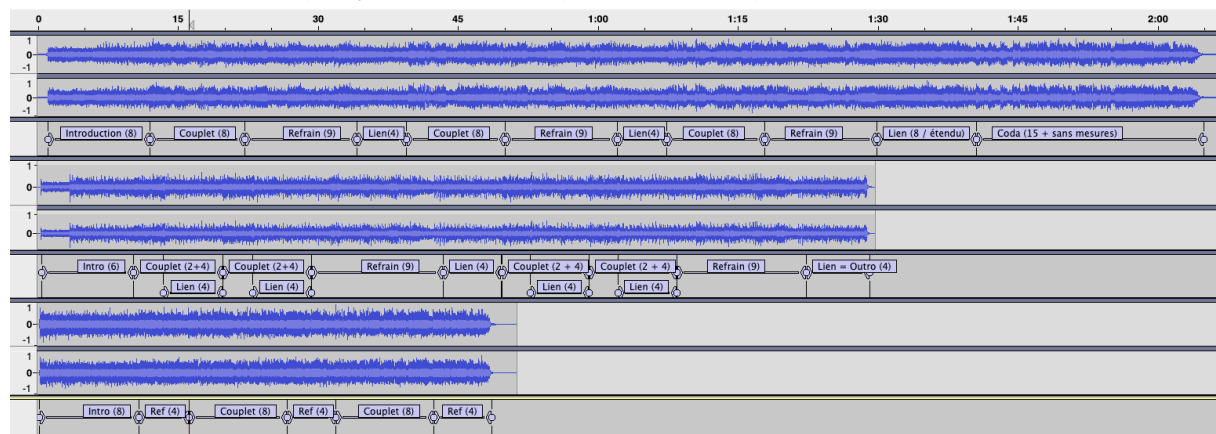
²⁶ <https://youtu.be/vIMmFyUd5rU>.

²⁷ <https://youtu.be/dIRcHbOmUIU>.

expliqué dans l'« appel » du couplet, tandis que la « thèse » principale de la chanson, à savoir que cet état d'esprit idéal, qui réalise que pareille « sagesse » est celle de la paix, est exposé dans le refrain, en tant que « réponse » de cette section, dont les paroles sont, relativement, plus intelligibles grâce à leur tempo plus modéré :

I came to know with now dismay that in this world we all must pay, pay to write, pay to play, pay to cum, pay to fight. / And so it's now we choose to fight to stick up for our bloody right, the right to sing, the right to dance, the right is ours, we'll take the chance.
[extraits des couplets]
And all in time, with just our minds, we soon will find what's left behind [premier refrain]
At peace together, apiece apart. A piece of wisdom from our hearts [deuxième refrain]²⁸

Figure 5 : Comparaison de la structure horizontale : Nervous Breakdown (en haut), Pay To Cum (au centre) et Wasted (en bas)



La formule ainsi structurée, à savoir couplet-refrain-lien à vingt-cinq mesures, est répétée dans son ensemble, à la seule exception des paroles, sans aucune section intermédiaire entre elles, et puis le morceau se termine très soudainement à la fin du dernier lien, ou *outro*, comme indiqué ci-dessous. Dans la mesure où la plus grande part de la durée de la chanson est occupée par un certain nombre de répétitions d'une formule, *Pay To Cum* peut être rapprochée des chansons précoces de Black Flag, notamment de *Nervous Breakdown* et *Waste*, enregistrées en janvier 1978 (figure 5). Mais, contrairement aux deux autres morceaux, *Nervous Breakdown* dispose d'une coda assez longue, manière assez conventionnelle de terminer une chanson : la coda, ou la « conclusion », consiste en une forme de synthèse, une sorte de dialectique, et elle constitue tout au moins la manière la plus habituelle de suggérer que quelque chose a évolué

²⁸ « J'ai appris à savoir, maintenant j'en ai consternation, qu'en ce monde tous nous devons payer, payer pour écrire, payer pour jouer, payer pour jouir, payer pour nous battre. / Et donc c'est maintenant que nous choisissons de lutter pour défendre notre foutu droit, le droit de chanter, le droit de danser, ce droit est nôtre, nous prendrons le risque. » ; « Et tous à l'heure, par nos seuls esprits, bientôt nous trouverons, ce qui est laissé derrière. » ; « En paix ensemble, chacun à part. Un fragment de sagesse issu de nos cœurs. » Il y a un jeu de mot phonétique sur "peace", "apiece" et "a piece".

avec le temps, et même que cela pourra continuer de se transformer, comme cela s'est produit au cours de la chanson. Dans *Pay To Cum* comme dans *Wasted*, il n'y a pas de *conclusion*, et dans les deux cas la chanson se termine au moment exact où s'achève la formule or section finale. Ce qu'opère donc pareil morceau musical en éliminant toute conclusion et variations intermédiaires, ce n'est rien d'autre que de présenter une boucle, une répétition « cyclique », un cycle, donc un retour au même, dépourvu de tout espoir. En d'autres termes, il s'agit, paradoxalement, d'un geste « actif » ou « positif », mais en même temps d'un acte *minimal*, « minimalisateur », qui « étouffe » les éventuels bourgeons d'un changement, rendant inepte la notion d'avenir et tout espoir futile.

Cependant, il y a peut-être quelque chose qui différencie la fin de *Pay To Cum* de celle de *Wasted* et a fortiori de la fin « nihiliste » de ces chansons structurées d'une façon encore plus radicale que nous examinerons un peu plus loin. De quoi s'agit-il ? Comme on peut le voir dans la figure plus haut, chacune des formules couplet-refrain-lien dans le *Pay To Cum* de la version single est très longue, beaucoup plus longue que ne l'est la formule couplet-refrain de *Wasted* (25 contre 12 mesures ; 40 contre 16 secondes). En effet, dans la formule de *Pay To Cum*, comme nous l'avons vu en détail, il se trouve de nombreux événements musicaux qui, en particulier sous la forme appel-réponse, répètent l'alternance tension-relaxation ; et ils se déroulent de la sorte jusqu'au dernier moment du morceau : tout est dit. Le fait que la fin de *Pay To Cum* sonne comme l'affirmation d'une « conviction » — et même plus : d'une décision, “And so it's now...” — est dû à la structure horizontale si particulière de la chanson, structure proprement musicale mais qui est ici sans doute bien plus éloquente et bien plus puissante que toute parole chantée auparavant, d'ailleurs rarement intelligible.

C. L'influence des Bad Brains : The Teen Idles et The Untouchables

À la fin de 1979, alors que les Bad Brains, qui avaient fait un début éclatant, enchaînaient les prestations, notamment celle de la première partie du concert des Damned à Washington D.C. en juin 1979 (The Damned étant l'un des groupes principaux du mouvement punk britannique à l'époque), deux groupes se préparaient pour leur première performance, qui seront aussi deux pionniers de la scène punk de D.C. : The Teen Idles (Nathan Strejcek à la voix principale, Geordie Grindle à la guitare, Ian MacKaye à la basse et Jeff Nelson à la batterie) et

The Intouchables (voir citation ci-dessous). Les membres de ces deux groupes étaient des élèves du lycée Wilson High School²⁹. The Slinkees, qui s'étaient arrêtés après une seule performance dans une soirée garage l'été 1980, du fait que Mark Sullivan, le chanteur, était entré à l'université, se transformèrent en les Teen Idles avec l'arrivée d'un nouveau chanteur³⁰. À une époque où il y avait très peu d'endroits où les groupes punk pouvaient se produire, Bad Brains là encore assura un rôle de premier plan dans la stimulation et la promotion de la scène club locale :

With the addition of Strejcek, the ex-Slinkees became the Teen Idles. Their first show was in Strejcek's basement in December 1979. Also performing were the Zones and another new band, the Untouchables, which consisted of 13-year-old Alec MacKaye on vocals and three other Wilson punks, Bert Queiroz, Eddie Janney, and Rich Moore on bass, guitar, and drums, respectively. [...] In February 1980, HR organized a meeting of bands to try to create a new cooperative punk club. The participants made plans for a series of concerts at Madams Organ to raise money for the new club. The idea of a co-op performance space was exciting to the Georgetown punk contingent. Sick of bars with age limits and club owners who didn't appreciate their energy, Teen Idles and Untouchables both needed places to play³¹.

Parmi les groupes qui se sont formés et ont commencé à jouer en 1979 sous l'impact « positif » des Bad Brains, figuraient donc ces Teen Idles et ces Untouchables, tous deux devant procéder à leur premier enregistrement au cours de l'année 1980. Les Bad Brains, ou plus

²⁹ Cette Woodrow Wilson High School et cette Georgetown Day School (Brian Baker de Minor Threat et Guy Picciotto de Fugazi) étaient, MacKaye et Baker se souviennent encore, dominées par l'idéal de la contreculture dite hippie des années 60. MacKaye: "There was a community theater that operated out of the school, and it was really rebellious. I think I was in school during the last vestiges of the '60s counterculture's grasp on high schools.", Daniel Sinker, éd., *We Owe You Nothing: Punk Planet: the collected interviews*, édition du Kindle, Chicago, Akashic Books, 2008, p. 37. « Il y avait un théâtre communautaire qui fonctionnait grâce à l'école et il était vraiment rebelle. Je pense que j'étais à l'école pendant les derniers vestiges de l'emprise de la contre-culture des années 60 sur les lycées. » ; Baker: "Georgetown Day School is a private school. It was a hippie school. You didn't have to wear shoes. You could bring your dog to school. You called your teachers by their first names. I happened to be at the right school at the right time, and that's how I got into Minor Threat.", Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*. « Georgetown Day School est une école privée. C'était une école hippie. On n'était pas obligé de porter des chaussures. On pouvait amener son chien à l'école. On appelait ses professeurs par leur prénom. Il se trouve que j'étais à la bonne école au bon moment, et c'est comme ça que je suis entré dans Minor Threat. » Cette dernière école est la première racialement intégrée de Washington.

³⁰ Henri Rollins, in livret de l'album *20 Years Of Dischord: 1980-2000*, Dischord Records, 2002, p. 6.

³¹ Andersen et Jenkins, *Dance of Days: the two decades of punk in the nation's capital*, p. 43 et p. 61. "Avec l'addition de Strejcek, les ex-Slinkees devinrent les Teen Idles. Leur première performance eut lieu dans le sous-sol de Strejcek, en décembre 1979. Se produisaient aussi alors les Zones et un autre nouveau groupe, les Untouchables, composés d'un Alec MacKaye de 13 ans au chant, et de trois autres punks du lycée Wilson, Bert Queiroz, Eddie Janney et Rich Moore, à la basse, à la guitare et à la batterie, respectivement. [...] En février 1980, HR organisa une rencontre des groupes pour créer un nouveau club punk coopératif. Les participants firent des plans pour une série de concerts à Madams Organ, pour lever de l'argent pour le nouveau club. L'idée d'un espace où performer en coopérative était excitante pour le contingent punk de Georgetown. Écœurés des bars à âge-limite et des propriétaires de club qui n'appréciaient pas leur énergie, les Teen Idles et les Untouchables avaient tous deux besoin d'un lieu où jouer. »

exactement certaines de leurs chansons et de leurs performances, avaient certes suscité et alimenté la tendance à une vitesse extrême auprès des jeunes punk de la capitale des États-Unis, principalement en mettant en œuvre le *skank beat* à la batterie³², mais, mise à part cette nouvelle conception, à savoir celle de la vitesse pure en tant que matériau musical à part entière, il faut reconnaître que la plupart de ces nouveaux groupes, surtout composés d'adolescents blancs, avaient peu à voir en matière proprement musicale avec ce groupe tout afro-américain, dont la formation remontait à 1974.

Alors que la musique de Bad Brains était en fait loin de se laisser simplement réduire à des chansons définies par leur haute vitesse et fondées sur des rythmes lourds et solides de batterie sur distorsion du son de la guitare — puisqu'une quantité considérable de leur répertoire fut largement orientée vers le reggae et le funk, entre autres —, par contre les chansons que les Teen Idles et les Untouchables créèrent en moins de deux ans étaient presque seulement, et d'une façon très systématique, fondées sur un tempo ultrarapide, à des degrés divers, et ils y faisaient preuve d'une compétence musicale bien inférieure à celle des Bad Brains. Mais leur apport est ailleurs, on va le voir.

1. *I Drink Milk* (1980/1982) des Teen Idles

Figure 6 : Le début de I Drink Milk (voix, guitare et batterie)

The image displays a musical score for the beginning of the song "I Drink Milk" by Teen Idles. It includes three staves: Voice, Guitar, and Batterie (Drums). The tempo is marked as 176. The key signature has three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The voice part starts with the lyrics "I d(rink) milk I d(rink) milk". The guitar part features a distorted, rhythmic accompaniment. The drum part shows a "skank beat" pattern.

I Drink Milk, chanson enregistrée par les Teen Idles, avec Steve Carr comme ingénieur du son, aux Hit & Run Studios, en avril 1980, témoigne en effet d'une approche musicale

³² "Bad Brains influenced us incredibly with their speed and frenzied delivery. We went from sounding like the Sex Pistols to playing every song as fast and hard as we could.", Jeff Nelson, batteur des Teen Idles, cité par Andersen et Jenkins, *ibid.* « Bad Brains nous a incroyablement influencés avec leur vitesse et leur élocution frénétique. Nous sommes passés d'un son à la Sex Pistols à une exécution de chaque chanson aussi vite et dur que nous pouvions. »

importante, originale par rapport à celle des Bad Brains. Cet enregistrement ne voit le jour qu'en 1982. C'est leur premier morceau, et l'un des trois du groupe repris dans la compilation *Flex Your Head*, après un re-mixage à l'Inner Ear Studio. Elle relève de l'ensemble de ces nombreuses chansons caractérisées par ce mode de jeu de la batterie qui était alors fortement privilégié sur la côte est du pays, le *skank beat*. Côté rythme, la chanson des Teen Idles est bien plus simple que celle que nous avons examinée des Bad Brains. Pourtant, c'est cette relative « simplicité » qui va s'avérer l'élément décisif pour générer l'effet particulier du morceau, son originalité.

À la suite d'une brève intro par la basse en solo — une sorte de bruit en glissando sans pulsation (tel qu'il réapparaît à la fin de l'enregistrement, pour un effet de cohésion), suivi d'un fragment vaguement mélodique —, se déclenche le jeu de l'ensemble des instruments, basé sur un *skank beat* et un riff de la guitare, riff qui sera la « clef » de la composition entière, et qui est extrêmement simple : il s'agit de la répétition de l'alternance de deux power chords, à l'intervalle d'un ton, qui sont donc formés entre seulement deux cases de la guitare (voir **figure 6**) ; le deuxième power chords est anticipé par une double croche. Cette alternance des deux power chords se superpose à l'alternance grosse caisse-caisse claire, le *skank beat*, ce qui produit une unité à deux temps. Quatre reprises de cette unité, soit deux mesures, sont suivies de la première partie du couplet, où seule la voix (la répétition des paroles "I drink milk", « je bois du lait ») est ajoutée sur la même formule instrumentale que celle de l'intro ; là, les paroles chantées ("I drink milk"), le riff de la paire guitare/basse, le *skank beat* à la batterie, ces trois parts sont combinées verticalement dans une unité de temps, un bloc sonore, qui est martelé à quatre reprises.

Figure 7 : Le refrain de I Drink Milk (voix et guitare)

♩ = 176

Voix

I don't care what people say I drink milk every day

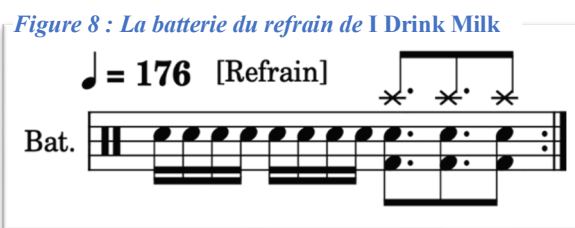
Guitare

La deuxième partie du couplet (**figure 7**), à deux mesures également, présente, au-dessus d'une figure rythmique semblable à celle de la première partie, des paroles différentes et une variation harmonique, à savoir une montée à la sous-dominante (IV) et un retour à la tonique (I), ce qui évoque, proportionnellement, une influence du schème harmonique du blues, à douze mesures, si on prend en compte les deux mesures précédentes (I – I – IV – I). La formule ainsi établie sur quatre mesures est répétée une fois, avant que n'apparaisse le refrain. Pendant toute

la période du couplet, c'est le *skank beat*, ici l'alternance grosse caisse-caisse claire et les croches régulières du charleston ouvert, qui va occuper sans aucune variation cette durée.

Si l'on peut parler d'un sentiment d'urgence dans *I Drink Milk*, il n'est pas dû seulement à la répétition particulière, répétition d'une unité temporelle, horizontalement brève, qui enveloppe tous les éléments parallèles sous l'angle vertical ; mais il provient aussi de deux, ou d'une double anticipation, qui fonctionne plus subtilement, à savoir à un niveau micro : tout d'abord, il y a une anticipation réalisée par la paire guitare-basse, située une double croche avant la pulsation fournie par la paire charleston-grosse caisse ; deuxièmement, il y a l'anticipation opérée par le chant, parce qu'en énonçant le mot « drink » sur la croche en l'air, ou plus précisément la syllabe « dri » ou même seulement le phonème « dr » — puisque le mot n'est pas prononcé entièrement, à cause de l'« écrasement » convenu du *slogan*, titre de cette chanson —, la voix « tire » ou « précipite » la susdite note d'anticipation des guitare-basse encore une double croche en avance.

Cette double précipitation, qu'on peut constater seulement dans le riff, et par laquelle le thème de la chanson (“I drink milk”) se trouve « comprimé » pour se hâter vers l'espace de temps de nombre impair de la mesure, cette précipitation redoublée se révèle donc, consciemment ou non, exprimer une notion ou plutôt une attitude mentale, c'est le *straight edge* (voir **Chapitre II**). *I drink milk*, dont les paroles furent écrites par Ian MacKaye, est en effet considérée par certains comme la première chanson relevant du *straight edge*, puisqu'elle est antérieure à des compositions comme *Straight Edge* et *Out Of Step (With The World)*, que MacKaye ne signera que plus tard pour son futur groupe, Minor Threat³³.



Le refrain ne recourt pas au *skank beat* pour son fondement rythmique, mais à l'enchaînement d'un groupe de doubles croches, un roulement alterné à la caisse claire sur le rythme « 3+3+2 », formé ici par la combinaison grosse caisse/caisse claire/cymbale crash, évocation (d'une partie) du rythme afro-cubain *clave son* (**figure 8**, voir aussi **Chapitre V**). Les paroles (“Don't drink tap water”) ne sont mises en place que sur le roulement de la caisse claire, puis la combinaison « 3+3+2 » les suit comme une réponse, ce qui se répète quatre fois

³³ <https://genius.com/The-teen-idles-i-drink-milk-lyrics>.

sans changement de paroles. Le rythme « 3+3+2 » ici s'éloigne de ce rythme « dansable », sur tempo modéré, qui pouvait représenter, on l'a vu, une sorte de « confiance » telle qu'elle ressortait de paroles référant à un contexte social particulier, celui dans lequel étaient composées notamment les chansons de Chuck Berry ou celle de la paire Jerry Leiber-Mike Stoller dans les années 1950 (voir **Chapitre V**) ; l'idée de « construction positive », et le processus narratif, tels qu'ils étaient mis en œuvre par les Bad Brains au moyen de la forme appel-réponse dans leur *Pay To Cum*, ne se retrouve pas ici. C'est dans le tempo ultrarapide, dans la déclaration lapidaire de paroles (courtes et d'ailleurs prononcées de façon inintelligiblement « comprimée »), dans la mise de deux éléments formels dans un espace très restreint, à une seule mesure, et dans le contraste frappant que produit entre ces deux éléments une « transition » brutale et sans lien, c'est dans tout cela que réside ce qui fait le propre de cette unité du refrain de *I Drink Milk*, le propre de sa forme appel-réponse, et le propre de son rythme 3+3+2 : c'est une « percussification », pour reprendre l'expression-concept de Martin Laliberté³⁴, au sens où il y a rejet du procédé en place, qui veut que des paroles, si elles sont d'une longueur considérable, soient déroulées sur plusieurs intervalles, hauteurs et longueurs de notes (ce qui repose en outre sur une convention de forme horizontale), comme si elles étaient littéralement « chantées ». Il n'en est rien fait ici : on compacte tout ce qu'on veut dire en quelques mots, disons une sorte de slogan, mais, paradoxe pour un slogan : le slogan est rendu incompréhensible à force de le marmonner, mâchonner, en en « écrasant », broyant les mots qui, défigurés, deviennent à peu près incompréhensibles. Puis, allant encore plus loin, on finit même par les dépouiller de tout sens lexical possible en les réduisant encore : un cri de sens ambigu, qui sera répété à outrance. C'est le langage comme cri bref, pure unité sonore instantanée, d'une voix devenue instrument à percussion. Ainsi, on en arrive à ce fait très remarquable que la partie comportant des paroles et la partie sans paroles se correspondent et s'assimilent de manière inédite, acquérant les mêmes fonctions, ou très similaires, le même mode d'expression, et des expressions similaires, fusionnant (voir la première mesure de **figure 9**, ci-dessous).

Comme c'est souvent le cas dans les chansons punk hardcore, la mélodie vocale de *I Drink Milk* se borne à suivre la fondamentale de chacun des accords de la guitare. Le chant de Strejcek dissimule le contenu lexical des paroles (parfois en en supprimant certaines voyelles et en n'y

³⁴ Martin Laliberté, « Percussification de la culture sonore après 1900 : les indices du fonds des comédies de l'Association de la Régie théâtrale », in Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (éd), *Le Triomphe de la scène intermédiaire: Théâtre et médias à l'ère électrique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 115-133.

laissant même qu'une partie des consonnes), il ne s'appuie plus que sur les timbres et les intonations, qui deviennent, on l'a dit, comme les coups d'une percussion, c'est-à-dire sans intervalles déterminés. Les instruments du groupe, eux, qui sont essentiellement des instruments de type percussion vont, afin de mieux concourir à générer cette ambiguïté sémantique généralisée, qui est encore renforcée par ce caractère fragmentaire et les effets de raccourci (que rend en retour possibles cette ambiguïté elle-même), acquérir par là une mission particulière et exceptionnelle : il s'agit de créer des images et des effets similaires à ceux qui sont produits normalement par les mots prononcés par la voix (alors qu'elle est ici devenue — inversion des rôles — percussion), afin de compléter la voix en tentant d'exprimer par cette percussion vocale quelque chose qui rejoint quand même le contenu des paroles devenues incompréhensibles, en exprimant donc leur sens d'« avant » par des sons. Les trois coups de guitare, basse et batterie, mentionnés ci-dessus, qui renvoient aux trois syllabes de "I drink milk", titre et phrase clé de la chanson, n'apportent pas tant la « réponse » à l'appel du chant qu'ils s'attribuent la fonction même de ce chant. Cette *obstination* déclarée à prendre un chemin différent des autres que disaient les mots ("I don't care what people say", « Je me fiche de ce que les gens disent »), cette insistance dans la résistance que ces paroles tentaient d'évoquer, cette obstination et cette résistance sont sœurs de ces battements percussifs, qui peuvent les « prendre en charge ».

Figure 9 : Refrain-lien-couplet dans I Drink Milk (voix, guitare et batterie)

The musical score is divided into three sections:

- Refrain:** The tempo is marked as $\text{♩} = 176$. The voice part has the lyrics "Don't drink tap wa(ter)" and "Don't drink tap wa(ter)". The guitar and drums provide a percussive accompaniment.
- [Lien (instrumental)]:** An instrumental section in 3/4 time, featuring a chromatic descent in the guitar and bass.
- [Couplet (2e)]:** A section in 4/4 time with the lyrics "I d(rink) milk" and "I d(rink) milk".

Pour la quatrième et dernière reprise de la phrase du refrain, le *power chord* de la guitare (et de la basse) entame une descente chromatique (*ré* bémol-*do*-*si*-*si* bémol) sur un long roulement à la caisse claire pour atteindre un bref lien instrumental qui mène au deuxième

couplet (**figure 9**). La deuxième mesure de ce lien est à trois temps, ce qui donne, certes, l'impression de précipiter le départ du deuxième couplet. Mais ce n'est pas tout. Plus remarquablement, ce lien à seulement sept temps *génère une confusion temporelle, du fait même de sa simplicité si particulière comme matériau musical*.

En tant que contrepartie réactive à la descente chromatique de la mesure précédente, l'alternance montante, à savoir celle des deux power chords, du *la* bémol au *si* bémol, figure ce lien instrumental. Son fondement rythmique est toujours celle du *skank beat* ; l'enchaînement de ces deux power chords n'est en fait rien d'autre qu'un renversement de leur ordre d'apparition dans le couplet qui a été présenté. Au moment où le « présent » de la perception musicale se figure un autre couplet, ou « retourne » au matériau du couplet précédent, la mémoire des fragments de l'alternance *la* bémol-*si* bémol, qui se maintient sous forme de *réretention*³⁵, au sens husserlien du terme, continue d'interférer et donc d'intervenir dans la perception de l'alternance *si* bémol-*la* bémol (avec l'anticipation). Appuyée sur un tempo rapide et sur des battements obsessionnellement répétitifs, cela *génère ainsi illusion et confusion chez l'auditeur qui a l'impression d'un « renversement » du riff de la guitare !*

Cette formule couplet-refrain à douze mesures est répétée deux fois avec, à chaque fois, la médiation de ce lien à sept temps. Aussitôt le troisième refrain achevé sur le susdit mouvement descendant chromatique, le morceau s'arrête abruptement, ne laissant plus sonner qu'un court fragment glissando de la basse, évocation de son intro, comme une sorte d'*outro*, au sens le plus large du terme ; la durée totale marque 1 minute 7 secondes. Ainsi, cette symétrie du morceau punk, pleinement cyclique dans toute sa durée sans interlude, qui avait été préfigurée dans plusieurs des morceaux que nous avons vus, notamment dans *Blitzkrieg Bop* des Ramones (**Chapitre VIII**) et dans *Wasted* de Black Flag, cette symétrie se retrouve dans *I Drink Milk* des Teen Idles, réalisée à leur propre manière.

³⁵ À noter qu'on ne parle pas ici de la résonance qui existe « réellement » et « appartient » à la perception actuelle, à la différence de la réretention (et de la modification réretentionnelle) qui relèvent du « souvenir (premier) selon Husserl : « On ne doit naturellement pas nier qu'il y a des résonances. Mais [...] elles n'appartiennent pas du tout à la réretention comme telle, mais à la perception. La résonance d'un son de violon est précisément un faible son présent de violon, parfaitement différent de la réretention du son fort qui vient tout juste de passer. » Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 47.

2. *Rat Patrol* (1980/1982), des Untouchables

Figure 10 : Riff d'intro et du couplet de *Rat Patrol*

Tempo: ♩ = 150

Guitare

Batterie

Rat Patrol, des Untouchables, le quatrième morceau et le premier titre des trois contributions du groupe pour *Flex Your Head*, fut enregistré environ trois mois plus tard dans le même studio, Hit & Run Studio, que les chansons des Teen Idles de la même compilation³⁶. Encore un peu plus court que *I Drink Milk* (1'1''), *Rat Patrol* présente pourtant, et contrairement à ce dernier, une forme qui est relativement « relâchée » pour un morceau basé sur le *skank beat* : son tempo marquant 150 BPM, ce qui n'est pas si élevé pour un *skank beat*, et il ne relève d'ailleurs pas non plus d'une forme symétrique, du fait notamment qu'il comporte un interlude, même s'il ne s'agit pas d'un solo mais d'un long *sustain* de la distorsion de la guitare, qui prend place à la place du troisième couplet, au milieu d'une succession de quatre formules couplet-refrain (la durée : 1 minute 1 seconde). De plus, l'unité du riff principal est assez longue, deux mesures, les trois power chords occupant chacun au moins une demi-mesure (figure 10). L'intro et le couplet se déroulent selon cette même formule harmonique et rythmique.

Figure 11 : Refrain de *Rat Patrol*

Tempo: ♩ = 162-172

Voix

rat pat-rol rat pat-rol

Guit. El.

Bat.

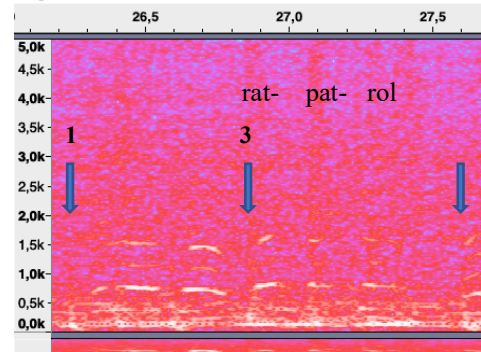
Ce qui caractérise *Rat Patrol* réside dans la forme particulière de son refrain, d'abord très court, deux mesures, mais qui apparaît jusqu'à quatre fois dans un morceau d'une minute. Ce

³⁶ Le reste des contributions, celles des groupes comme State Of Alert, Minor Threat, Government Issue, Youth Brigade, Red C, Void, Iron Cross, Artificial Peace et Deadline, à savoir dix morceaux au total, fut enregistré à l'Inner Eat Studios, le sous-sol de Don Zientara, l'ingénieur du son de l'album, où avait également été réalisé le premier enregistrement des Bad Brains, entre beaucoup d'autres.

motif à deux croches et une noire, qui formait la première partie d'une phrase du couplet (voir **figure 10**, ci-dessus), est appliqué tous les deux temps du refrain. Le jeu de la batterie change en conformité avec ce motif, le tom basse étant ajouté pour renforcer chacun des battements, et la paire grosse caisse-cymbale crash alterne avec la caisse classe pour diviser la mesure en deux parties et distinguer en la soulignant la deuxième partie, à savoir celle où la voix déclare le titre, le thème de la chanson, et plus précisément l'« objet », la « cible », que vise le groupe dans cette chanson (**figure 11**).

Ce qui rend ces « attaques » à trois noires encore plus frappantes, et là elles correspondent au sens étymologique du mot « refrain » (« briser » ou « déchirer », voir **Chapitre X**), à savoir à une sorte d'éruption à la surface d'une chanson, c'est une accélération temporaire, « instantanée » et « spontanée » ; et cette accélération est réalisée en deux étapes. Tout d'abord, tous les refrains sont généralement plus rapides que les couplets, ce qui génère en conséquence une *fluctuation* constante en vitesse tout au long du morceau. De plus, le tempo du refrain lui-même varie, entre 162 et 172 approximativement, selon le refrain, à tel point qu'on peut le sentir sans effort. Deuxièmement, l'ensemble des joueurs du groupe a tendance à encore accélérer au moment où est énoncée — et dénoncée — la cible. À titre d'exemple, le spectrogramme ci-contre montre à quel point la deuxième partie de la mesure est accélérée, ou précipitée, dans le deuxième refrain. En d'autres termes, c'est comme si ce désir d'agir, qui naîtrait chez tous les membres du groupe ensemble, face à leur cible, les poussait spontanément de lui-même à accélérer leur jeu, tandis qu'aussitôt ce désir « urgent » résolu, satisfait, la chanson retournerait *a tempo* (**figure 12**).

Figure 12 : Accélération dans "Rat Patrol"



Ce type d'accélération du tempo, à la fois subtile et spontanée, est normalement considéré comme l'indice d'une maladresse ou d'un défaut de compétence musicale, puisqu'il se produirait par défaut d'un contrôle du jeu qui serait généré par une forte émotion qui contraindrait impulsivement ces musiciens. Le punk hardcore serait alors ce style de musique rarissime où ce serait la marque d'une incompétence musicale qui conférerait ce caractère propre au style, étant devenu procédé délibéré d'expression particulière. Ce jeu qui devient hâtif au moment même où on attaque la cible visée par les paroles, n'en acquiert-il pas ainsi une sorte d'*authenticité* ? Pareille accélération spontanée dans le refrain se retrouve, entre autres, dans *I Hate You*, une autre des contributions des Untouchables pour *Flex Your Head*, mais aussi dans la chanson titre des Teen Idles de leur unique disque, *Minor Disturbance EP*.

3. La temporalité de *Minor Disturbance* (1980) et l'éthique de travail de Dischord Records

Minor Disturbance EP, le seul fruit donc de la production éphémère des Teen Idles, fut enregistré et publié en 1980, comme production de Skip Groff, le patron de Yesterday And Today, un magasin de disques à Rockville, Maryland, qui fut aussi l'un des premiers soutiens de la scène punk DC³⁷, avec d'ailleurs pour couverture la photo emblématique d'Alec MacKaye, alors le chanteur des Untouchables et du petit frère de Ian, le bassiste des Teen Idles, qui montre manifestement le signe notoire « X » sur les dos de ses mains :

Some of the members of The Teen Idles, and many of their fans, were under 18 and unable to see bands that played at many of the local bars. This led them to search out alternative spaces to play as well as confront the clubs that enforced age-limits. These confrontations along with the energy of the shows got the band, to their delight, kicked out of a number of clubs.

That summer, The Teen Idles and their roadies (Mark who was home from college, and Henry Garfield 'the fifth Idle', later to become Henry Rollins) took a Greyhound bus to California for two shows. It was at the Mabuhay Gardens club in San Francisco that they first came across the 'X' on the the hands of underage concertgoers, and the band brought this idea back to DC to use as a tactic to get clubs to let kids into the shows. When the band broke up, the members used the band's savings (\$600) to document their music by releasing an eight-song 7". The cover featured 15-year-old Alec MacKaye's crossed hands marked with 'X's. This was the first Dischord release³⁸.

L'enregistrement a été effectué de la main du même Zientara, dans son Inner Ear Studio. Selon Michael Azerrad, Zientara, d'à peu près quatorze ans plus âgé que les membres des Teen Idles, avait été amateur de musique folk quand il était plus jeune et il continuait d'enregistrer principalement de la musique de harpe et de chansons folkloriques celtiques³⁹. Il n'empêche

³⁷ Note de couverture de l'album *20 Years Of Dischord: 1980-2000*.

³⁸ *Ibid.*, p. 10. « Certains des membres des Teen Idles, et beaucoup de leurs fans, avaient moins de 18 ans et ne pouvaient pas voir les groupes qui jouaient dans beaucoup des bars locaux. Cela les a amenés à rechercher des espaces alternatifs aussi bien pour jouer que pour défier les clubs qui imposaient des limites d'âge. Ce sont ces confrontations, et l'énergie des spectacles, qui firent que nombre de clubs virèrent le groupe, à son plus grand plaisir.

Cet été-là, The Teen Idles et leurs roadies (Mark qui rentrait chez lui de l'université, et Henry Garfield "le cinquième Idle", qui deviendra plus tard Henry Rollins) prirent un car Greyhound en Californie pour deux concerts. C'est au club Mabuhay Gardens à San Francisco qu'ils tombèrent pour la première fois sur le « X » sur les mains de spectateurs mineurs, et le groupe rapporta cette idée à DC pour l'utiliser comme une tactique pour amener les clubs à laisser entrer les gamins à leurs concerts. Lorsque le groupe s'est séparé, les membres ont utilisé les économies du groupe (600 \$) pour documenter leur musique en publiant un 7" de huit chansons. La couverture présentait les mains croisées d'Alec MacKaye, 15 ans, marquées chacune d'un « X ». C'était le premier disque de Dischord.

³⁹ Michael Azerrad, *One Band Could Be Your Life: Scenes From The American Indie Underground 1981-1991*, New York/Boston/Londres, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001, p. 126. Andersen et Jenkins décrivent Zientara comme « an anti-Vietnam-War activist, amateur recording engineer », Andersen et Jenkins, *op. cit.*, p. 15.

que Zientara appréciait ce qu'il y avait dans l'attitude de ces jeunes musiciens punk, qui était propre à leur adolescence ("slight bit of arrogance", "distrust of elders and organization and companies", "them against the world", selon ses propres expressions⁴⁰). En outre, Zientara ne manque pas de souligner chez eux une certaine relation au *temps*, qui était propre à leur façon de créer la musique chez les Teen Idles :

This music, it was 'Let's give it 100 percent for a minute and a half, and then drop down out of sheer exhaustion, then shove it out of the way and get on to the next one.' It wasn't like we were taking the time to archive this for posterity. There was no posterity, there was no future. There was just the present⁴¹.

Ce commentaire du producteur de musique, qui jouera encore longtemps un rôle clé dans la production musicale de la scène punk hardcore de DC et de Dischord Records (comparable à celui de Spot pour la scène de South Bay et SST Records) évoque une « relation dialectique » entre leur situation dans la vie et la structure elle-même de leur musique, avec une perspicacité exceptionnelle. Comme le décrit le livre de Christopher Lasch, publié en 1979⁴², il s'agit d'une *double rupture*, avec le passé et avec le futur, qui résulte en une concentration sur, et une préoccupation, pour le seul « présent » (voir **Chapitre I**). On n'a pas l'ambition de tracer un « plan » d'une certaine durée, ou bien c'est la situation qui ne permet pas de le faire, et pourtant c'est justement à cause de cette impossibilité de miser sur une durée qu'on met toute son énergie dans ce qu'on peut faire « maintenant », « tout de suite », dans l'enregistrement d'un titre d'une minute.

Il ne s'agit pas seulement du fait que toute attitude dans la vie et tout ce qui motive un musicien ou une musicienne va influencer sur sa création (quel genre de musique pourrait échapper à cette explication ?). Mais, ici, cette attitude et ce motif social se traduisent, sont reflétés dans la structure sonore même de la musique, dans la forme de son commencement et dans son déploiement, et dans sa fin. Nous découvrons ainsi dans le punk hardcore *une connexion particulière entre le vécu et le proprement créé dans le cadre musical*. C'est cela le punk hardcore. C'est là qu'on peut parler également de *médiation* adornienne⁴³. Mais, d'où vient

⁴⁰ Azerrad, *ibid.* « un peu d'arrogance », « défiance vis-à-vis des aînés et des organisations et compagnies », « eux contre le monde ».

⁴¹ Don Zientara, *in* Azerrad, *ibid.*, 126-27. « Cette musique, c'était 'Donnons-y 100 pour cent pendant une minute et demie, puis laissons tomber par pur épuisement, puis écartons ça et passons au suivant.' Ce n'était pas comme si nous prenions le temps d'archiver ceci pour la postérité. Il n'y avait pas de postérité, il n'y avait pas de futur. Il n'y avait que le présent. »

⁴² Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, réédition avec une nouvelle introduction, New York/Londres, W.W.Norton & Company, 2018 [1979].

⁴³ Theodor. W. Adorno, « Idées sur la sociologie de la musique », *in* *Figures Sonores : Écrits Musicaux I*, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Genève, Contrechamps, 2006.

cette force, qui permet, malgré la situation nihiliste — ou grâce à elle —, un passage de l'état de « négation » pure à celui d'« acte » (voir **Chapitre II**) ?

La première production du label Dischord Records, fondé par deux membres des Teen Idles eux-mêmes, MacKaye et Nelson, pour l'y publier, *Minor Disturbance* EP, fut la seule source sur les Teen Idles disponible pour le public, jusqu'à la publication de *Flex Your Head*, qui comportait trois autres morceaux inédits d'eux, enregistrés auparavant comme démo, dont *I Drink Milk*⁴⁴. Dès ses débuts, Dischord Records, quasi-homologue pour la Côte Est de SST, le label géré par deux des membres de Black Flag en Californie du Sud, produisit des disques à une vitesse plus rapide que n'importe quel autre label indépendant à l'époque. Michael Azerrad décrit ainsi la situation à l'époque, à savoir au cours de 1980 :

They had decided that if *Minor Disturbance* sold, they'd simply put all the money into releasing another record. Dischord was short on cash, so Henry Garfield put up money he'd earned from managing an ice-cream store to record his band, S.O.A., and their ten-song seven-inch became Dischord's second release. When the money came back from those first two seven-inches, they had the funds to make more records. In the four months after the Teen Idles record came out, key D.C. punk bands including Youth Brigade and Government Issue — friends of Nelson and MacKaye — formed, and Dischord released seven-inch records by both of them. "We were all working our asses off," says MacKaye. "I was working all the time trying to pay for everything. But it was all about documentation"⁴⁵.

Cette sorte d'enthousiasme lié au « travail », dont la mention sort ici une fois encore de la bouche même de MacKaye, ne se limite pas à une attitude qui serait seulement en rapport avec son adolescence, celle propre à cette époque. Dans une interview donnée à Daniel Sinker plus tard, à la fin des années 1990, citée ci-dessous et réalisée donc à l'époque où MacKaye connaissait un succès commercial inattendu avec son autre groupe, Fugazi (il déclare avoir trente-sept ans dans cette interview), il renvoie à la notion de travail l'attitude DIY (Do It Yourself) que symbolisaient Dischord Records et son groupe depuis toujours, à savoir leur

⁴⁴ "It was an exciting start for the label and a swan song for the band, as they broke up soon after recording.", Henry Rollins, livret de *20 Years Of Dischord: 1980-2000*, p. 6. « C'était un démarrage excitant pour le label mais un chant du cygne pour le groupe, puisqu'ils se séparèrent bientôt après l'enregistrement. »

⁴⁵ Azerrad, *op. cit.*, p. 132. « Ils avaient décidé que si *Minor Disturbance* se vendait, ils mettraient simplement tout l'argent pour sortir un autre album. Dischord était à court d'argent, Henry Garfield a donc investi l'argent qu'il avait gagné en gérant un magasin de crèmes-glacées pour enregistrer son groupe, S.O.A., et leur disque de sept pouces à dix chansons est devenu le deuxième disque de Dischord. Lorsque l'argent vint en retour de ces deux premiers sept pouces, ils avaient les fonds pour faire plus de disques. Dans les quatre mois qui ont suivi la sortie du disque des Teen Idles, des groupes punk clés de D.C., dont Youth Brigade et Government Issue – ces amis de Nelson et MacKaye – se sont formés, et Dischord a sorti des disques de sept pouces de chacun d'eux. "Nous étions tous en train de travailler dur", dit MacKaye. "Je travaillais tout le temps pour essayer de tout payer. Mais tout était pour la documentation." » Youth Brigade comportait deux membres des Teen Idles et des Untouchables : Nathan Strejcek (chant) et Bert Queiroz (basse), respectivement. Cf. Blush, *op. cit.*, 155.

façon particulière de travailler, et même jusqu'à leur mode de vie, attitude et façon de travailler si contraires aux idées reçues concernant les groupes de rock à succès :

As a band, we work all the time. People think that we go on tour for two weeks and then we sit around for nine months or something. That's not the case. When we're not touring, we're practicing. We work all the time. [...] One aspect of Do It Yourself is that you really have to do it yourself. It's work! We manage ourselves, we book ourselves, we do our own equipment upkeep, we do our own recording, we do our own taxes. We don't have other people to do that stuff. This is what we do and it takes time. You can't tour every day of the year because someone has to come home and book them sooner or later. I think there's a lot of infrastructure work that we do that people are unaware of⁴⁶.

Ces mots, qui évoquent l'attitude analogue de Black Flag et de son leader Greg Ginn (et aussi de Chuck Dukowski), que nous avons considérée dans le chapitre précédent, nous font penser, une fois de plus, à une sorte de retour de l'éthique du travail wébérienne (enracinée dans le puritanisme d'avant et d'après la fondation des États-Unis) comme moyen de *survie*, qui doit permettre de franchir les obstacles, de surmonter les inconvénients ou de faire des percées au travers des limitations liées à certaines conditions sociales et culturelles. En fait, le concept qui fonde le *straight edge*, n'est-il pas déjà cette « maîtrise de soi » ?

4. Une maîtrise de soi à l'ère du post-modernisme

Que MacKaye le veuille ou non, le *straight edge* s'est étendu, et répandu, mais il s'est aussi dogmatisé, il s'est transformé et a évolué d'une manière imprévisible qui le rend difficilement comparable avec celui des débuts, et il évolue toujours⁴⁷. L'idée du *straight edge*, selon MacKaye lui-même, peut se résumer en « maîtrise de soi » : “controlling things and not letting them control you⁴⁸.” Ce n'est donc pas tant la question de faire ou de ne pas faire ceci ou cela, concrètement, que — essentiellement — celle de décider soi-même, c'est-à-dire en vertu de

⁴⁶ Sinker, *op. cit.*, p. 24-25. « En tant que groupe, nous travaillons tout le temps. Les gens pensent que nous partons en tournée pendant deux semaines, puis que nous restons assis pendant neuf mois, ou quelque chose comme ça. Ce n'est pas le cas. Quand nous ne sommes pas en tournée, nous nous entraînons. Nous travaillons tout le temps. [...] Un aspect du Do It Yourself est que vous devez vraiment le faire vous-même. C'est du travail ! Nous nous gérons nous-mêmes, nous réservons nous-mêmes, nous faisons nous-mêmes l'entretien de notre matériel, nous faisons nous-mêmes nos enregistrements, nous payons nous-mêmes nos impôts. Nous n'avons personne d'autre pour faire tous ces trucs. C'est ça que nous faisons, et ça prend du temps. Vous ne pouvez pas être en tournée tous les jours de l'année, parce qu'il faut que quelqu'un rentre à la maison pour faire les réservations tôt ou tard. Je pense qu'il y a un tas de travaux d'infrastructure que nous faisons et dont les gens ne se doutent pas. »

⁴⁷ Cf. Ross Haenfler, *Straight edge: clean-living youth, hardcore punk, and social change*, New Brunswick: Rutgers university press, 2006 ; Tony Rettman, *Straight Edge: A Clear-Headed Hardcore Punk History*, New York, Bazillion Points, 2017 ; Francis Elizabeth Stewart, *Punk Rock Is My Religion*, thèse de doctorat, University of Stirling, 2011.

⁴⁸ Ian MacKaye, cité par William Tsitsos, « Rules of Rebellion: Slam dancing, Moshing, and the American Alternative Scene », *Popular Music* 18, n° 3 (octobre 1999), p. 404 ; Azerrad, *op. cit.*, p. 140. À l'origine in *Flipside* 1982. « Contrôler les choses, ne pas les laisser vous contrôler »

principes idéaux qui sont personnels, de ce que l'on va faire. Autrement dit, ce qui est alors important, c'est de renforcer le « moi » au niveau mental, et d'augmenter la portée de son contrôle dans le domaine personnel, psychologique. Cette maîtrise de soi se manifeste également dans la musique. Dans son compte rendu de l'un des premiers concerts de Minor Threat, le nouveau groupe de MacKaye et Nelson après la dissolution des Teen Idles, Howard Wuelfing, publiciste et commentateur rock, explique la transition entre les deux groupes comme ayant un rapport avec l'influence des Bad Brains :

A quantum leap had taken place. Minor Threat had songs and played them well. I was blown away to see that they could play with such speed and not have the structure of the song melt down underneath. The difference between Teen Idles and Minor Threat was Bad Brains. They set the example of how to play extremely fast but with extreme precision⁴⁹.

Il va sans dire que la précision du jeu des Bad Brains était liée à leur *contrôle* acquis à un niveau mental individuel. Il en va de même d'ailleurs pour le concept qui conditionnait l'évolution d'un groupe à un autre, tous dirigés par MacKaye. Par ailleurs, comme Robert Walser le remarque avec raison pour le heavy metal, forme extrême d'un type de rock qui met l'accent sur la virtuosité, la technicité, la vitesse et la précision, celles-ci sont nécessairement basées sur une *maîtrise de soi*, autrement dit sur une certaine élévation spirituelle chez un individu⁵⁰. Si Walser, au début de son ouvrage monumental qui pratique une recherche multidimensionnelle sur le heavy metal, propose la *virtuosité* et le *contrôle* comme critères pour distinguer le métal du punk, ceux-ci étant envisagés comme les deux sous-genres extrêmes du rock, il serait trop simpliste malgré tout de considérer avec lui que le punk et le punk hardcore n'ont rien à voir avec la virtuosité ou le contrôle :

However, though it is often compared to punk rock because of its speed, noise, and violence, thrash metal contrasts with punk's simplicity and nihilism, both lyrically and musically. The Ramones and the Sex Pistols placed musical amateurism at the aesthetic core of punk rock; but to be considered metal, bands must demonstrate some amount of virtuosity and control⁵¹.

⁴⁹ Howard Wuelfing, in Andersen et Jenkins, *op. cit.*, p. 73. Aussi cité par Stacy Thompson, *Punk Productions: Unfinished Business*, New York, State University of New York Press, 2004, p. 47. « Un saut quantique avait eu lieu. Minor Threat avait des chansons, et les jouait bien. Je fus ébloui de les voir jouer à pareille vitesse sans que la structure de la chanson ne fonde en dessous. La différence entre Teen Idles et Minor Threat c'était Bad Brains. Ils donnaient l'exemple d'un jeu extrêmement rapide mais extrêmement précis. »

⁵⁰ Robert Walser, *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, nouvelle éd., Middletown CT, Wesleyan university press, 2014.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14. « Cependant, bien qu'il soit souvent comparé au punk rock en raison de sa vitesse, de son bruit et de sa violence, le thrash metal contraste avec la simplicité et le nihilisme du punk, à la fois lyriquement et musicalement. Les Ramones et les Sex Pistols ont placé l'amateurisme musical au cœur de l'esthétique du punk

Par contre, dans une large mesure, les analyses de cet auteur quant aux dimensions sociales relatives à la composition et au style de jeu du heavy metal, en particulier dans son rapport au thrash metal, peuvent avoir un intérêt pour la recherche portant sur le punk hardcore. Il ne faut en effet pas oublier que le thrash metal n'est pas une simple évolution logique à partir du hard rock ou du heavy metal ; la naissance du thrash metal ne peut être expliquée de façon satisfaisante sans faire appel à l'influence du punk hardcore, qui avait introduit dans la musique rock en général non seulement une vitesse sans précédent, en en faisant un matériau musical à part entière, mais aussi une certaine dimension « spirituelle » au début des années 1980, en rejetant la spiritualité de type hippie des années 1960, discréditée, au nom d'une vertu d'austérité, une vertu de discipline et de contrôle. En ce sens, le phénomène dit *crossover* (*trashcore*, *crossover thrash*, *metal core*, etc.) qui apparaît au milieu des années 1980 doit être considéré comme manifestant des éléments qui sont partagés — car existant déjà — par les deux genres, plutôt que comme le phénomène d'une absorption ou d'une acceptation de l'un par l'autre. Le nombre considérable de reprises de morceaux de punk hardcore par des groupes de thrash metal est un autre indice en faveur d'une telle relation⁵². Walser écrit aussi :

Iron Maiden's songs are bound together by regular phrases and precise execution [...]. Moreover, the musicians' precision contributes crucially to the experience of their music. For at the same time that their ruptures evoke what we might call postmodern decenteredness and anxiety, the musicians' musical successes offer an experience of coping and control in the face of those difficulties. Iron Maiden articulates decenteredness but simultaneously enacts resistance to it. The precision of the ensemble evokes the complexity and overwhelming force of the threat, and at the same time offers the only hope of surviving it.

Thrash metal bands like Metallica and Megadeth have developed a musical discourse based on a similar agenda. Their songs are formally even more complex, filled with abrupt changes of meter and tempo that model a complex, disjointed world and displaying a formidable ensemble precision that enacts collective survival⁵³.

rock ; mais pour être considérés comme du metal, les groupes doivent faire preuve d'un certain degré de virtuosité et de contrôle »

⁵² En sont de bons exemples : *Undisputed Attitude* (1996) de Slayer, album entièrement consacré à des reprises du punk hardcore (et un morceau des Stooges) ; *Garage Inc.* (1998) de Metallica, également album de reprises comportant des morceaux de Discharge et Misfits ; sans oublier *Nazi Punks Fuck Off* (1993) de Napalm Death, pionnier du grindcore, qui est une reprise de la chanson précurseuse de Dead Kennedys.

⁵³ Walser, *op. cit.*, p. 157. « Les chansons d'Iron Maiden sont liées entre elles par des phrases régulières et une exécution précise, [...]. De plus, la précision des musiciens contribue de manière cruciale à l'expérience de leur musique. Car, en même temps que leurs ruptures évoquent ce que l'on pourrait appeler le décentrement et l'angoisse postmodernes, les succès musicaux des musiciens offrent une expérience d'adaptation et de contrôle face à ces difficultés. Iron Maiden exprime ce décentrage mais lui oppose simultanément une résistance. La précision de l'ensemble évoque la complexité et la force écrasante de la menace, mais offre en même temps le seul espoir d'y survivre.

Des groupes de thrash metal comme Metallica et Megadeth ont développé un discours musical basé sur un agenda similaire. Leurs chansons sont formellement encore plus complexes, remplies de changements brusques

Dans la citation ci-dessus, Walser présente le style du thrash metal comme révélateur de la pénibilité et de l'angoisse subies dans les mutations convulsives (dé-centralisation, dé-linéarisation, dé-historisation) de la condition postmoderne (voir **Chapitre I** et **II**) mais tout aussi comme suggérant la possibilité d'une résistance opposée à celle-ci, voire l'espoir d'une survie. Et ceci se ferait au travers de la *précision* et du *contrôle* que manifestent les morceaux. William Tsitsos, lui, attire l'attention sur les groupes *straight edge* de New York, « la seconde génération » de ce mouvement, qui adopte plus explicitement le vocabulaire musical du metal, de sorte qu'il peut lui aussi souligner l'importance du contrôle, à plusieurs égards⁵⁴. Cependant, déjà la musique de Minor Threat, comme nous allons le voir, montrait pareille « mise en scène », pour ainsi dire, postulant d'abord des objets problématiques dans la musique comme des images pour pouvoir les « surmonter ». Cela était surtout fait au moyen des paroles, et c'était la structure de la chanson qui contrôlait et dominait ces obstacles grâce à certains dispositifs signifiant une « force » positive (la sonorité explosive des instruments, en particulier de la guitare, le cri de voix, des riff répétés avec une rapidité extrême, etc.). Était ainsi créée l'image conclusive d'un contrôle et d'un dépassement (force que les musiciens expérimentent aussi pour eux-mêmes en jouant).

de mètre et de tempo qui modélisent un monde complexe et décousu, mais elles affichent une formidable précision d'ensemble qui met en scène la survie collective. »

⁵⁴ Tsitsos, *op. cit.*, p. 405.

D. Le premier EP de Minor Threat (1981)

Black Flag may have been its godfathers and the Bad Brains may have revved up its tempo to light speed, but hardcore has no more definitive band than Minor Threat⁵⁵.

1. Tempo et durée

Figure 13 : Tempo et durée des huit morceaux du premier EP de Minor Threat

N°	Titre	Tempo	Durée
1	<i>Filler</i>	181*	1:32
2	<i>I Don't Wanna Hear It</i>	182*	1:13
3	<i>Seeing Red</i>	163*	1:03
4	<i>Straight Edge</i>	189*	0:45
5	<i>Small Man, Big Mouth</i>	192*	0:55
6	<i>Screaming At A Wall</i>	189*/145	1:32
7	<i>Bottled Violence</i>	183*	0:54
8	<i>Minor Threat</i>	166/177*	1:27
	<i>Stand Up</i>	181*	0:53
	<i>12XU (Wire cover)</i>	166*	1:04
- * : Skank beat			
- Durée totale (EP) : 9 :20			

Le premier EP⁵⁶ de Minor Threat, sans titre, est enregistré en avril 1981 à l'Inner Ear Studio, avec Don Zientara comme ingénieur du son, et il est mixé par Skip Groff ; il comporte huit chansons, comme c'était le cas de *Minor Disturbance* des Teen Idles (1980), d'une longueur qui se situe entre 46 secondes et 1 minute 32 secondes, huit chansons retenues sur au moins dix chansons enregistrées lors de cette session⁵⁷ (**figure 13**). Toutes les paroles ont été écrites par MacKaye, sauf *Seeing Red*, par Nelson. Deux morceaux, *Stand Up* et *12XU*, ce dernier étant une reprise de l'original de Wire (1977), groupe punk anglais, ne verront le jour que dans la compilation *Flex Your Head* (1982). Quand on compare cet EP, ou même la session entière, au premier et seul EP des Teen Idles, ou à celui des Middle Class, ou encore au premier single des Bad Brains, à savoir à des premiers disques qui mettaient en avant le *skank beat* comme fondement rythmique de leurs morceaux clefs, la première chose qui attire notre attention est une sorte de « monopolisation » opérée par cette alternance grosse caisse-caisse claire. Les dix morceaux ont pour base rythmique le *skank beat*, réalisant cependant des variations — quoique limitées — de ce tempo, à savoir entre 163 et 192 BPM. À titre d'exception, *Minor Threat*, le dernier morceau du EP, alterne le *backbeat* standard (166 BPM) avec le *skank beat* (177 BPM),

⁵⁵ Azerrad, *op. cit.*, p. 119. « Il se peut que Black Flag ait été ses parrains, et il se peut que Bad Brains ait fait revivre son tempo jusqu'à la vitesse de la lumière, mais le hardcore n'a pas de groupe plus ultime que Minor Threat. »

⁵⁶ <https://youtu.be/0KRbiDzKx0g>.

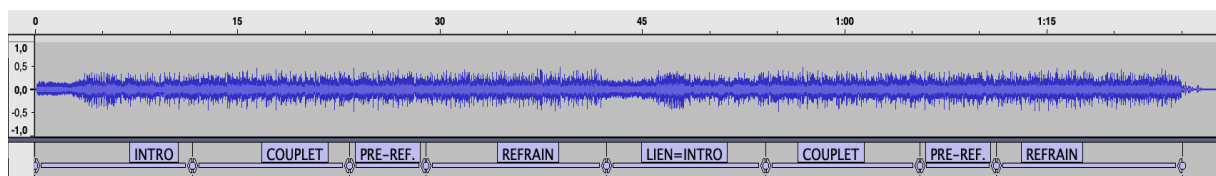
⁵⁷ Livret de Minor Threat, *Complete Discography*, Dischord Records, 1989.

pour le couplet et le refrain, respectivement ; *Screaming At A Wall*, l'un des morceaux les plus rapides et l'un des plus longs, met en son milieu un assez long interlude (ou *breakdown*), sur un tempo modéré (145 BPM), ce qui fait contraste avec la vitesse extrême du reste du morceau.

2. Structure horizontale

Il faut aussi noter que toutes les chansons sont composées pour l'essentiel par la répétition d'une paire couplet-refrain, la distinction entre ces deux sections principales étant mise en évidence d'une manière ou d'une autre. À l'exception de deux morceaux, *Seeing Red* et *Bottled Violence*, la durée du couplet égale celle du refrain. Cependant, d'un point de vue global, aucune chanson ne manifeste une forme pleinement cyclique, à part une seule exception, qu'on va expliquer un peu plus loin ; chacune des chansons, bien que sa durée soit extrêmement courte et qu'il n'y ait pas de solo de guitare, dispose d'une ou deux sections, lien instrumental ou coda (*Screaming At A Wall* et *Small Man, Big Mouth*), ou prolonge le dernier refrain (*Filler, Seeing Red, Straight Edge, Bottled Violence*), pour réaliser une forme globale qui est celle d'un crescendo, crescendo qui se dirige vers un point culminant avant une résolution finale, ou bien qui passe par un point de repos médian pour préparer une dernière explosion. Par exemple, avec *I Don't Wanna Hear It*, on a un simple enchaînement de trois paires couplet-refrain, et c'est un lien instrumental à quatre mesures, placé avant la dernière apparition de la paire couplet-refrain (qui est suivie par une conclusion abrupte), qui va donner à cette dernière partie (qui marque autrement peu de différence avec les sections précédentes), une signification distincte, comme celle d'une sorte de conclusion plus ou moins achevée, même si ce lien n'est en fait qu'une répétition du riff de l'introduction. En fin de compte, malgré une homogénéité tempo et fondement rythmique, on découvre que la forme horizontale varie selon le morceau. Et c'est la raison pour laquelle toutes ces chansons de Minor Threat, malgré leur conclusion abrupte à toutes, donnent toute l'impression qu'elles atteignent à chaque fois un « accomplissement » ou un « achèvement » lors de leur fin.

Figure 14 : Forme horizontale de la chanson Minor Threat



En dernier lieu, il est intéressant de remarquer la similarité entre *Pay To Cum* des Bad Brains et *Minor Threat*, le dernier morceau de cet EP, similarité qui manifeste une forme pleinement *cyclique* du début à la fin, à savoir que c'est la seule répétition d'une longue formule

donnée en intro (ou lien instrumental) / couplet / pré-refrain / refrain, suivie d'une conclusion immédiate (**figure 14**). Comme nous l'avons dit précédemment, c'est à la diversité des éléments constitutifs et à la progressivité de leur organisation temporelle que peut être attribué l'adoucissement de cette impression de « nihilisme » : celle d'un processus d'événements susceptible, une fois passé, d'être effacé instantanément, celle de l'absence d'avenir (*Minor Threat* est le seul à avoir un « pré-refrain », en plus du couplet et du refrain, sans oublier son changement dramatique de tempo). En ce sens, la dernière phrase que MacKaye, le parolier et chanteur, ajoute, brièvement et après la fin du morceau *Minor Threat* (“That’s a promise [rire]”) est certes une expression ironique, qui se veut encore une fois rassurante, confirmant les dernières paroles (seules paroles répétitives du refrain, “We are just a minor threat”, « Nous ne sommes qu'une menace mineure »), mais elle participe aussi par son ironie, celle d'une rassurance mécanique, voire « automatique », à ce sentiment de *vacuité* déjà dû, formellement, au caractère cyclique de la répétition.

Plusieurs des morceaux de l'EP commencent par une intro de basse (de Brian Baker), ainsi *I Don't Wanna Hear It*, *Seeing Red* et *Bottled Violence*. Cependant, il s'agit dans tous les cas d'une phrase qui n'est pas mélodiquement « indépendante » : ce n'est rien d'autre qu'une base sur laquelle se pose aussitôt un power chord à la guitare (de Lyle Preslar) fortement saturée. Autrement dit, le rôle de la guitare demeure ici toujours important, et irremplaçable, en tant que c'est elle qui expose la plus grande partie des structures verticales comme horizontales, c'est-à-dire tant dans l'articulation verticale du son à chacun des moments du morceau, que dans l'organisation horizontale de ses moments hétérogènes, mélodiquement ou harmoniquement, aussi simples soient-ils, sur toute la durée du morceau.

Un autre trait caractéristique de la musique de *Minor Threat* réside dans une « présence faible » de l'anticipation ou de la syncope, trait qui est d'ailleurs lié à cette monopolisation par le *skank beat* dont nous parlions, qui ne consiste qu'en une alternance systématique de la grosse caisse et de la caisse claire. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'anticipations ou de syncopes notables dans les riffs de la guitare (et de la basse qui les soutient) : la seconde moitié du riff principal à quatre mesures dans *Filler* et dans *Seeing Red* présente bien une anticipation-syncope ; la deuxième mesure de chaque phrase du couplet dans *Screaming At A Wall*, et celle du refrain de *Minor Threat*, disposent d'une syncope à la guitare et à la basse ; enfin le riff du couplet dans *I Don't Wanna Hear It* commence par une noire pointue. Cependant, la sensation rythmique globale est loin d'être celle d'une forte anticipation — telle que due notamment à la combinaison de la grosse caisse et de certains points d'inflexion du riff de guitare — comme on pouvait en trouver dans la musique des *Bad Brains*, notamment

dans *Pay To Cum*, quand bien même on tient compte de la qualité inférieure (*lo-fi*) du son enregistré, qui gêne pour repérer exactement les mouvements rythmiques.

3. « Polarisation » sur les refrains fragmentaires

Figure 15 : Refrains fragmentaires (le premier EP de *Minor Threat*)

N°	Paroles (refrain)
1	(It's in your head)×3. Don't look. You call it religion, you're full of shit. Filler.
2	(I don't wanna hear it, know you're full of shit)×4
3	Red, (I'm seeing red)×4
4	I've got the straight edge (×4, deuxième refrain)
5	[coda] Small man, big mouth ×4
6	(It's like screaming at a wall)×4 Someday it's gonna fall.
7	(Go out, fight, fight)×3 Go out, fight, bottled violence.
8	We're just a minor threat ×4

Encore plus exclusive est la propension à une « polarisation » des paroles chantées sur les temps forts du refrain. Le refrain comporte généralement le titre de la chanson, la seule exception étant *Small Man, Big Mouth*, où le titre apparaît tout de même dans la coda, et ce à quatre reprises (**figure 15**). En tant qu'il est la concentration des idées principales de la chanson, l'énonciation du titre est accentuée tout particulièrement, que ce soit de façon mélodique, ou, plus fréquemment, au moyen d'une forte intensité « percussive ». Cinq morceaux sur les huit répètent leur titre jusqu'à quatre fois dans leur refrain. "I", dans *I Don't wanna hear it* ; "red", dans *I'm seeing red* ; "edge", dans *Straight Edge* ; "screaming", dans *Screaming At A Wall*, et "small", dans *Small Man, Big Mouth* tombent tous sur le premier temps fort dans chacune des phrases du refrain ou de la coda, accompagnés à chaque fois d'accentuations par les instruments. "Minor", dans *Minor Threat*, apparaît à chaque fois sur le premier temps fort de la mesure en nombre pair, tandis que "filler", de *Filler*, se positionne sur le troisième temps fort. "Vio-", dans *Bottled Violence*, quant à lui, tombe sur le premier temps fort de la section suivante (lien instrumental) — une autre partie du refrain, "fight, fight", qui se situe sur le troisième temps fort, correspondant d'ailleurs à cette première syllabe de "violence", le "vio-" — maintenu longuement — y devenant presque le même son que "fight" dans le quasi-hurlement du chanteur.

L'impression rythmique globale que donnent toutes ces chansons, en particulier par leur refrain, est en général procurée par les « martèlements », momentanés et réguliers, de tous les instruments, sauf de la caisse claire qui elle tombe sur le contretemps, selon le modèle du *skank beat*. Néanmoins, on peut dire que ces coups de caisse claire ne servent pas tellement à créer une dynamique rythmique spéciale au moyen d'un tel décalage temporel, comme c'est

notamment le cas dans le funk, mais plutôt à renforcer un sentiment de concentration, et cela du fait qu'ils forment avec constance une base fixe et stable dans l'écoulement extrêmement rapide du *skank beat*. Cette sorte de « concentration comme martèlement » peut aussi se retrouver dans un refrain ne durant que la moitié de la longueur du couplet, comme dans cette chanson *Bottled Violence*.

Les deux « fight » des paroles du refrain sont situés chacun sur les « 3+3 » du rythme « 3+3+2 », rythme articulé à l'unisson par les trois instruments (**figure 16**, la basse jouant, elle, les fondamentales des power chords de la guitare, à l'octave plus bas). Du fait du tempo rapide et du son globalement distordu, ce rythme 3+3+2 ne sert pas tant ici à créer une progression

rythmique, c'est-à-dire s'appuyant sur la distinction des trois moments d'articulation, qu'un « bloc » sonore centré et concentré sur les deux derniers temps de la mesure, en rapprochant les trois moments l'un de l'autre ; toutes les parties répètent ainsi cette formule quatre fois, en scandant le mot clé du morceau comme un slogan. Il faut souligner que *Bottled Violence* est l'un des deux morceaux où le refrain est le plus court, plus précisément de la moitié de la longueur du couplet, mais aussi que ce refrain est joué légèrement plus rapidement que le reste du morceau : à environ 193 BPM au lieu du 183 BPM du couplet. Il s'agit donc d'un procédé qui provoque naturellement une sorte de sentiment d'urgence, par précipitation, procédé que nous avons déjà pu constater auparavant, notamment dans le refrain de *Rat Patrol* des Untouchables.

Figure 16 : Refrain de *Bottled Violence* (sans la basse)

Figure 17 : Le refrain de *Screaming At A Wall* (voix, guitare et batterie)

Ce procédé d'accélération momentanée réapparaît aussi dans le refrain de *Screaming At A Wall*, dont le tempo atteint 200 BPM, tandis que le reste du morceau ne dépasse pas 190 BPM.

La structure rythmique du refrain de *Screaming At A Wall* est un quasi-renversement de celle du refrain de *Bottled Violence*, vu l'ordre d'apparition de la formule 3+3+2 et du roulement de doubles croches (**figure 17**). Ces deux matériaux fonctionnent mutuellement comme les préparatifs de l'« explosion » suivante, qui est réalisée dans la seconde moitié de la mesure concernée, en se basant sur l'un de ces deux rythmes. Dans la première mesure du refrain de *Screaming At A Wall*, la combinaison de l'attaque des doubles croches du power chord à la guitare (par *picking* alterné), et du roulement des doubles croches à la caisse claire crée un bloc sonore à deux temps, en parallèle avec le cri prolongé du mot « Wall », pour former un point d'accumulation, de saturation-crise et dénouement. La deuxième « accumulation », réalisée dans la mesure suivante, identique à la première si ce n'est sa transposition harmonique de l'enchaînement des power chords, au-dessus de la tierce mineure, ainsi que l'absence du chant, présente néanmoins des images similaires à celles de la partie chantée.

Par ailleurs, une forme question-réponse peut aussi être trouvée dans ce refrain, à différents niveaux, à savoir entre la première et la seconde moitié d'une mesure et entre une mesure et la suivante, comme une « balançoire », mais qui balancerait à intervalles très rapprochés. Contrairement à la forme appel-réponse habituelle, qui, en général, donne l'impression qu'un appel peut prendre son temps propre pour attendre sa réponse, ce qui se passe ici est qu'on a le sentiment que l'appel se sent comme « menacé » par crainte d'une réponse qui va se précipiter vers lui dès son énonciation.

Le refrain de *Screaming At A Wall* constitue l'un des moments les plus importants pour attester de la dextérité du jeu de Minor Threat, celle-ci étant bien supérieure à celle des Teen Idles.

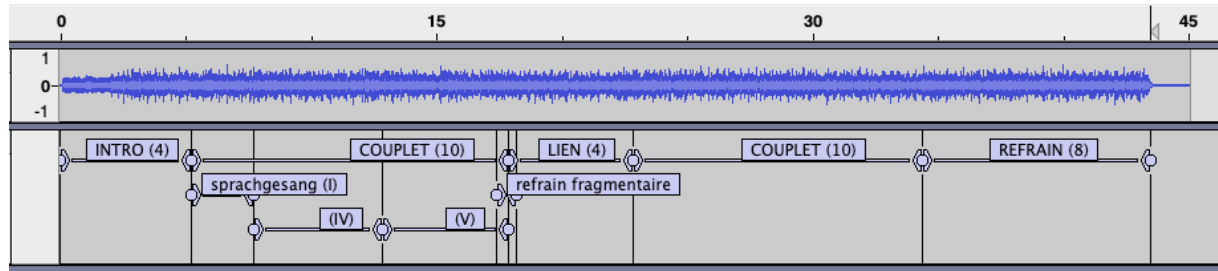
4. *Straight Edge*

I'm a person just like you / But I've got better things to do / Than sit around and fuck my head / Hang out with the living dead / Snort white shit up my nose / Pass out at the shows / I don't even think about speed / That's something I just don't need / I've got the straight edge.

I'm a person just like you / But I've got better things to do / Than sit around and smoke dope / 'Cause I know that I can cope / I laugh at the thought of eating 'ludes / Laugh at the thought of sniffing glue / Always gonna keep in touch / Never want to use a crutch / I've got the straight edge⁵⁸.

⁵⁸ Les paroles de *Straight Edge*, Minor Threat, *Complete Discography*. « Je suis une personne tout comme vous / Mais j'ai mieux à faire / Que de glander pour m'abîmer la tête / De traîner avec les morts-vivants / De renifler de la merde blanche ras-le-nez / De m'évanouir en plein spectacle / Je ne pense même pas au speed / De ça je n'ai

Figure 18 : Structure horizontale de *Straight Edge*



Straight Edge, dont les paroles ont lancé à elles seules un mouvement qui, selon Ross Haenfler, “has convinced thousands of young people to give up (or never start) using drugs, alcohol, and tobacco products⁵⁹” durant plusieurs décennies, est aussi singularisée par sa structure horizontale vis-à-vis des autres morceaux de cet EP de Minor Threat. Durant 45 secondes, elle est en effet le plus courte de toutes les chansons du groupe, et son tempo est parmi les plus rapides des morceaux enregistrés lors de la même session. Le *skank beat* à la batterie, qui se déclenche au milieu du riff d’introduction à quatre mesures, se maintient sans cesse jusqu’à la fin abrupte du morceau, si ce n’est pour trois *fills* lapidaires au tom-tom qui ne durent chacun qu’une demi-mesure. Il y a deux couplets de même durée, dix mesures, chacun d’eux étant donc plus long qu’aucun autre refrain du répertoire de Minor Threat. Le premier couplet se termine par l’énonciation du titre de la chanson (voir les paroles citées ci-dessus) comme le refrain fragmentaire, en ce sens que ce refrain ne forme pas une section à part entière mais n’est qu’une partie d’une section, ici du lien instrumental. *Straight Edge* est le seul morceau du disque à avoir un couplet non suivi d’un refrain « complet » ; en un sens, ce manque de refrain implique ici que cela sera compensé ultérieurement. De quatre mesures, le lien partage la même forme que l’introduction, sauf le fait que celle-ci commence par la guitare solo ; le lien est ainsi suivi directement du deuxième couplet. En fin de compte, la formule intro-couplet (ou lien-couplet) ainsi établie apparaît répétée une fois, entièrement, avant d’être suivie par ce refrain « complet ». Ce dernier n’est rien d’autre que quatre répétitions du refrain « dépendant » mentionné ci-dessus. La particularité formelle de *Straight Edge* réside donc surtout dans l’organisation horizontale de ce si long couplet, tout cela visant à parvenir à une « explosion » ultime à la fin du morceau.

pas besoin / J’ai le straight edge [bord droit]. » ; « Je suis une personne comme vous / Mais j’ai mieux à faire / Que de m’asseoir partout à fumer de la dope / Parce que je peux faire face / La pensée de manger des quaaludes / La pensée de sniffer de la colle me fait marrer / Je resterai en contact, toujours ! / Me servir de béquilles, jamais ! / J’ai le bord droit.

⁵⁹ Haenfler, *op. cit.*, p. 7. « [Le *straight edge*] a convaincu des milliers de jeunes d’abandonner (ou de ne jamais commencer) à consommer de la drogue, de l’alcool et des produits tabagiques. »

Tout d'abord, ce couplet peut être divisé en trois parties, de deux, quatre et quatre mesures, respectivement. Quant à ce qui se passe dans ce couplet, prenons comme point de départ la description qu'en fait David B. Easley, dans son analyse assez détaillée de *Straight Edge*, description centrée sur le mouvement harmonique de la guitare et sur la nuance du chant :

First, the change from gesture to gesture gradually increases tonal tension. The opening motion G–B-flat established G as the pitch-class center, and the second and third gestures ascend to the subdominant (C–B-flat–F) and then the dominant (D–C–G), respectively. In the final two measures of the verse, D is repeated, seeking some type of resolution, which it finally achieves with the return to G. Tension is also accrued in the vocal articulations, as singer Ian MacKaye moves from a spoken presentation to a scream by the end, only to be punctuated with his voice crack and the song's refrain⁶⁰.

La première sous-section, basée sur le riff d'introduction et chantée un peu comme du *Sprechgesang*⁶¹, est remplacée par la deuxième sous-section en seulement deux mesures, qui est plus intense à différents égards : harmoniquement parlant, elle est augmentée à la sous-dominante, tandis que la voix se fait un cri. Cette sous-section « augmentée » dure quatre mesures, c'est-à-dire est deux fois plus longue que la première. Qui plus est, cette partie, relativement intensifiée, n'est pas suivie d'une autre section comme refrain, mais d'une autre sous-section, encore plus intensifiée par sa transposition à la dominante, et qui dure encore quatre mesures. Autrement dit, la résolution, ou l'« explosion » attendue, telle qu'on peut l'entendre dans les autres morceaux, est de la sorte *différée*. Ainsi se trouve générée une forte tension, qui domine et croît tout au long du couplet, tension qui fait penser à une branche sous la poussée du vent, de plus en plus courbée, mais jamais brisée. Certes, si on peut dire que le vent est bien « en train » de briser la branche, elle ne sera en fait brisée effectivement qu'au tout dernier moment. Finalement, et d'ailleurs comme le signifie le mot latin qui est à son origine, le *refrain* (fragmentaire) finit bien par « briser » cette ascension graduelle avec son dernier mot, qui est hurlé, « edge » ; il s'avère ultimement que ce processus graduel n'avait été si longuement tenu qu'afin de mieux parvenir à ce « cri » instantané.

⁶⁰ Easley, *op. cit.*, p. 266. « Tout d'abord, le passage d'un geste à l'autre augmente progressivement la tension tonale. Le mouvement d'ouverture en *sol–si* bémol a établi *sol* comme le centre de la tonalité, et les deuxième et troisième gestes montent respectivement vers la sous-dominante (*do–si* bémol–*fa*) puis vers la dominante (*ré–do–sol*). Dans les deux dernières mesures du couplet, le Ré est répété, cherchant une sorte de résolution, qu'il atteint finalement avec le retour au Sol. La tension est également accrue dans les articulations vocales, alors que le chanteur Ian MacKaye passe d'une présentation parlée à un cri vers la fin, tension qui sera seulement ponctuée par sa voix qui craque et le refrain de la chanson. »

⁶¹ « Mode de déclamation vocale, intermédiaire entre le parlé et le chanté. [initié par Arnold Schönberg en 1912] », Jacques Siron, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd., Paris, Outre Mesure, 2006, p. 400.

5. *Out Of Step* et un autre type de contrôle

Par ailleurs, on remarquera que cette tension est exprimée avec une extraordinaire précision, telle qu'on pense ici irrésistiblement à celle que génèrent les Bad Brains, précision obtenue grâce à un certain contrôle, à une discipline. C'est là qu'on doit parler de la particularité du chant de MacKaye, comme le souligne Azerrad avec raison : "As the band hammered out their strict rhythms, MacKaye phrased against them, as if he were fighting the conformity of the beat. Yet his offbeat phrasing was carefully devised; he sang it virtually the same way every time, even live⁶²." On peut en trouver encore un bon exemple dans *Out Of Step (Of The World)*, dans leur deuxième EP, *In My Eyes*, qui sortit en décembre 1981 (et qui fut réenregistré pour leur seul album, *Out Of Step*, au début de l'année 1983), autre chanson qui exprime explicitement cette idée de *straight edge* par ses paroles :

[Couplet] I don't smoke / I don't drink / I don't fuck / At least I can fucking think
[Refrain] I can't keep up / I can't keep up / I can't keep up / Out of step with the world⁶³

C'est surtout dans le refrain que MacKaye tient à accélérer les paroles, légèrement certes, mais de façon néanmoins aisément discernable. Dans de tels cas, ce sont les trois instruments qui jouent la « conformité », pour reprendre le mot d'Azerrad (citation ci-dessus). Ce dernier continue :

"Out of Step" is an excellent example of the way MacKaye would sing against the beat — as he bellows the chorus line "Out of step with the world!" he's singing in a different meter than the band, making him literally out of step with the music⁶⁴.

Le chanteur se voit et se veut "out of step", déphasé, mais toujours au sein du processus d'une musique temporellement régularisé ; à la fois maintenant le contrôle et demeurant chargé de la direction générale de la musique. On pourrait dire que c'est là un autre mode de « contrôle ». Cependant, ce contrôle n'est évidemment pas la manière « traditionnelle » de diriger, c'est-à-dire en jouant *juste* — le même genre de contrôle du jeu que celui qui sert à

⁶² Azerrad, *op. cit.*, p. 129. « Alors que le reste du groupe martelait ses rythmes stricts, MacKaye phrasait contre lui, comme s'il luttait contre la conformité du rythme. Pourtant, son phrasé décalé était soigneusement conçu ; il le chantait pratiquement de la même manière à chaque fois, même en live. »

⁶³ Minor Threat, *Complete Discography*. « Je ne fume pas / Je ne bois pas / Je ne baise pas / Du moins je peux foutrement penser / Je ne peux pas suivre / Je ne peux pas suivre / Je ne peux pas suivre / Déphasé d'avec le monde. »

⁶⁴ Azerrad, *op. cit.*, p. 139. « "Out Of Step" est un excellent exemple de la façon dont MacKaye chantait contre le rythme — tandis qu'il beugle la ligne du refrain "Out of step with the world!" il chante dans une mesure différente de celle du groupe, se faisant littéralement déphasé d'avec la musique. » N.B. Cette astuce de MacKaye sera rendue plus manifeste, apparaissant tout à fait délibérée, dans la version de l'album, sorti en 1984.

subdiviser davantage l'unité de temps et, d'ailleurs, à maintenir chacune de ces unités, ainsi subdivisées encore et encore —, mais c'est plutôt l'art de se mettre délibérément dans une situation « précaire », « risquée », « incontrôlable », en gardant malgré tout l'équilibre, de façon un peu relâchée, certes, mais constamment. Cette sorte de maîtrise de soi dans la précarité devient ainsi une expression de « l'urgence ».

CHAPITRE XII

LE PREMIER EP DE D.R.I : FLEXIBILITE TEMPORELLE ET IRREGULARITE SECTIONNELLE

We wrote hate songs about everything, and started playing as fast as we could. We opened for Black Flag, Minor Threat and the Dead Kennedy's. We had to be extreme to compete with the likes of them. Our songs were short, and fast a hell, with breakneck, stop on a dime cuts [sic]. All of a sudden [we] were breaking records for speed, and amount of songs on a record¹.

Fondé dans la ville de Houston, Texas, en mai 1982, le groupe Dirty Rotten Imbeciles, alias D.R.I. — Kurt Brecht au chant, Spike Cassidy à la guitare, Eric Brecht à la batterie et Dennis Johnson à la basse — procède à son premier enregistrement dans la maison des parents de Brecht, où ils répétaient, avant la fin de l'année². C'était les 6 et 7 novembre, et ils avaient donné quelques concerts dans leur ville natale³. Le groupe enregistre alors jusqu'à vingt-deux chansons, dont chacune était suffisamment courte pour que l'ensemble constitue un EP de sept

¹ Spike Cassidy sur son blog: <http://www.spikecassidy.com/blurb.htm>. « Nous avons écrit des chants de haine sur tout, et nous sommes mis à jouer aussi vite que nous pouvions. Nous jouions la première partie des concerts de Black Flag, Minor Threat et Dead Kennedys. Nous devons être extrêmes pour rivaliser avec des gens comme eux. Nos chansons étaient courtes et d'une vitesse d'enfer, avec des coups d'arrêts brusques. Tout d'un coup [nous] battions des records de vitesse et de nombre de chansons par disque. »

² Steven Blush, *American Hardcore : A Tribal History*, second édition (Port Townsend WA: Feral House, 2010), 275. Le chanteur et le guitariste sont nés en 1961, le dernier ayant déménagé de New York à Houston en 1981. <http://www.spikecassidy.com/blurb.htm>.

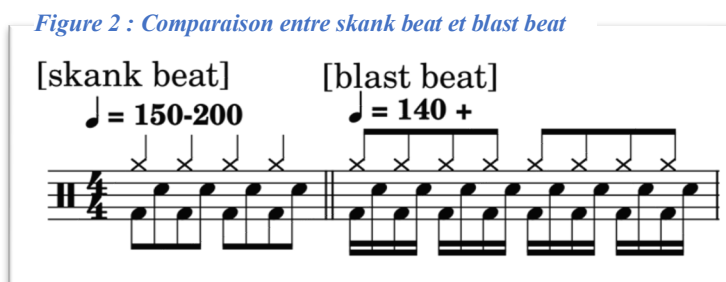
³ https://en.wikipedia.org/wiki/Dirty_Rotten_Imbeciles.

pouces ne dépassant pas dix-sept minutes (neuf chansons sur la face A, treize chansons sur la face B, voir tableau ci-dessous)⁴. Peu de temps après la sortie du disque, intitulé *Dirty Rotten EP*, par le groupe lui-même sous son propre label, Dirty Rotten, au début de 1983, le même enregistrement sortira en mars 1983, cette fois au format LP, chez R Radical Records, un autre label fondé à Houston par les membres de MDC, un autre groupe représentatif du punk hardcore.

Figure 1 : Tempo et durée des morceaux du premier EP des D.R.I.

This side (face A)				That side (face B)			
N°	Titre	Tempo	Durée	N°	Titre	Tempo	Durée
1	<i>Sad To Be</i>	258/132	2:11	1	<i>I Don't Need Society</i>	181/240	1:15
2	<i>War Crimes</i>	206	1:11	2	<i>Commuter Man</i>	107/139/241	0:56
3	<i>Busted</i>	62/142	0:46	3	<i>Plastique</i>	224	0:23
4	<i>Draft Me</i>	175/155/220	0:19	4	<i>Why</i>	196/222	0:18
5	<i>F.R.D.C.</i>	258-232	0:21	5	<i>Balance Of Terror</i>	TL/250	0:39
6	<i>Capitalist Suck</i>	TL/250/208	0:36	6	<i>My Fate To Hate</i>	250	0:26
7	<i>Misery Loves Company</i>	250/TL	0:33	7	<i>Who Am I</i>	238	0:45
8	<i>No Sense</i>	72/135(270)	1:16	8	<i>Money Stinks</i>	181-205	0:43
9	<i>Blockhead</i>	90/258	0:55	9	<i>Human Waste</i>	220	0:19
TL: Tempo libre				10	<i>Yes Ma'am</i>	50/251	0:48
x/x : Changement du tempo				11	<i>Dennis's Problem</i>	246/201	0:51
x-x : Fluctuation spontané du tempo				12	<i>Closet Punk</i>	200-182	0:31
				13	<i>Reaganomics</i>	234	0:40

Ces chansons, enregistrées dans la plus grande ville du sud des États-Unis, Houston — qui avait selon Steven Blush “the most violent Texas Hardcore scene because the kids were born of a hostile redneck environment”, notamment du fait du système policier local, bien connu pour son « implacabilité⁵ » — ces chansons furent considérées, au travers de plusieurs remaniements et rééditions postérieures qui concernaient le format du disque, le re-mixage, le nombre des titres et même l’ordre des titres, comme l’un des premiers enregistrements du genre *thrashcore*. Ce dernier représente une variante encore plus rapide du punk hardcore, et il s’appuya le plus souvent, mais graduellement, sur une version « radicalisée » du *skank beat*, le *blast beat* (figure 2).



⁴ <https://youtu.be/k88AD146eok>.

⁵ Blush, *op. cit.*, p. 273. « La plus violente scène hardcore du Texas, parce que les gamins y étaient nés dans le plus hostile environnement de ploucs »

A. Le *blast beat* et sa nouvelle temporalité

Dans son article consacré au *blast beat*, David B. Pearson mentionne le groupe D.R.I. comme représentant le phénomène le plus précoce de ce type d'accélération qui crée une alternance plus rapide grosse caisse-caisse claire pour son fondement rythmique :

Within early 1980s hardcore, notably the music of the band D.R.I., are examples of moments in which drummers play a continuous kick-snare alternation at extremely fast tempos. But in the latter half of the 1980s, several bands began to make what came to be called the “blast beat” a hallmark of their sound and the rhythmic foundation of entire songs or sections of songs rather than just brief flourishes. Within British punk-metal crossover, the generic label *grindcore* was used to describe a growing number of bands that took this approach, and Napalm Death and its drummer Mick Harris in particular are often credited with consolidating the blast beat⁶.

En effet, *No Sense*, chanson du *Dirty Rotten EP*, est souvent mentionnée comme l'une des premières à avoir essayé un *blast beat*⁷. Comme nous le verrons plus tard, le tempo de la « section *blast beat* » de cette chanson n'est d'ailleurs pas si rapide (273 alternances grosse caisse-caisse claire par minute), si on le compare aux formes établies que développeront d'autres groupes de hardcore « extrême » à la fin des années 80. Bien que ce tempo soit un facteur important pour caractériser le refrain de la chanson, la longueur de cette section est relativement courte (sept mesures de 4/4, 3,4 secondes). Comme le remarquent Pearson ou Derek Roddy (qui sera cité plus bas), le fait est que la clarté sonore, la précision et la vitesse de cette alternance grosse caisse-caisse claire ne sont pas si grandes, et sont plutôt inférieures notamment à celles du jeu de Mick Harris sur le premier album de Napalm Death, sorti en 1987 (par exemple, dans *Scum*, 385 alternances grosse caisse-caisse claire par minute⁸).

Le *blast beat* peut être défini comme ce phénomène historique qui fit que, alors que les batteurs punk hardcore élaboraient certains modes de jeu rythmique, notamment le *skank beat*, en les pratiquant de plus en plus rapidement, dès qu'on eut cependant dépassé un certain degré

⁶ David M. Pearson, « Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music », *Society for Music Theory* 25, n° 1 (mai 2019), §18,

<https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.pearson.php>. « Dans les premières années 1980, le hardcore, notamment la musique du groupe D.R.I., fournit des exemples de moments où les batteurs jouent une alternance continue grosse caisse-caisse claire à des tempos extrêmement rapides. Mais dans la seconde moitié des années 1980, plusieurs groupes commencèrent à pratiquer ce qui en vint à être appelé le « *blast beat* », label de leur son et fondement rythmique de chansons entières ou de sections de chansons, bien plutôt que brèves fioritures. Au sein du crossover punk-metal britannique, le label générique *grindcore* fut utilisé pour décrire un nombre croissant de groupes qui adoptèrent cette approche, et Napalm Death et son batteur Mick Harris en particulier sont souvent crédités d'avoir consolidé le *blast beat*. »

⁷ Bérenger Hainaut, *Le style Black Metal*, Château-Gôntier, Editions Aedam Musicae, 2017, p. 102.

Voir aussi https://youtu.be/7DMsSLkX_gA.

⁸ Napalm Death, *Scum*, Earache, 1987.

de vitesse, on obtint — et ce fut une découverte — un tout nouveau type d'effet, au-delà de la simple accélération de l'alternance grosse caisse-caisse claire. Comme phénomène psychocognitif, il s'agit du fait que si deux notes voisines, notamment celles de la grosse caisse et de la caisse claire, se répètent en alternance en un très court laps de temps, elles en viennent à perdre leur discontinuité pour se fondre l'une dans l'autre dans la perception de l'auditeur ; en d'autres termes, il y a fusion entre perception présente et rétention au sens husserlien. Se situant dans le contexte du black metal, sous-genre extrême du (heavy) metal, Béranger Hainaut caractérise ce phénomène comme « stase », à savoir « une absence de changement, une forme de stagnation contraire au déroulement attendu d'un processus », stase produisant « la sensation d'un arrêt de l'écoulement du temps musical ou de sa progression⁹. » Il écrit ainsi :

Dans le black metal, cette mise en valeur égale des doubles croches peut conduire à un effet de “stase” assez caractéristique : lorsque le *tremolo picking* de la guitare se joint au *blast beat* de la batterie, une subdivision rythmique constante s'installe, qui atténue la possibilité d'une réelle accentuation musicale — puisque toutes les doubles croches sont également accentuées — et aplanit dès lors les différences temporelles. Le temps musical, trop « strié », en devient presque « lisse ». L'expression est un peu forte, mais tout au moins peut-on dire que ce temps musical perd beaucoup de son caractère pulsatile : il ne s'agit plus d'un temps qui “avance” mais d'un temps “suspendu”, qui paraît au contraire “stagner” et manquer d'impulsion rythmique¹⁰.

Certes, c'est bien un *tremolo picking* de la guitare répété à la même fréquence que le *blast beat* qui est le principal facteur qui crée cette impression de « stagnation » dans le black metal, mais ce qu'il faut préciser est qu'on ne peut pourtant pas dire qu'un tel phénomène ne se trouvait pas déjà dans le jeu de guitare du punk rock, a fortiori du punk hardcore. Alors que le musicologue français voit dans sa description quelque chose de pertinent pour caractériser spécifiquement le black metal, David Laing avait lui auparavant déjà remarqué et souligné cet effet de “buzzsaw drone” (« bourdonnement de scie circulaire »), mais c'était pour caractériser le son la guitare punk¹¹ (voir **Chapitre VIII**). Mais, puisque dans ce dernier cas il ne s'agit pas d'un *tremolo picking* mais plutôt d'un *downpicking* des croches (en particulier de type Johnny Ramone) ou d'un *picking* alterné (*alternate picking*, lors d'un tempo plus rapide dans le premier punk hardcore), on ne peut vraiment dire que la texture soit la même. Néanmoins, ils ont en commun le « rejet » du *palm muting*, technique établie comme élément clé, voire indispensable, pour le riff de guitare du metal en général — aussi bien sur le plan de l'articulation horizontale mélodico-harmonique que sur celui de la maîtrise verticale du son fortement distordu — ce qui

⁹ Hainaut, *op. cit.*, p. 275.

¹⁰ *Ibid.*, p. 97-98.

¹¹ David Laing, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, Oakland, PM Press, 2015, p. 80. Cité par Hainaut, *ibid.*, p. 116.

fait que le punk hardcore « extrême » et le black metal peuvent il est vrai être situés dans un même registre ; et on peut même dire, en outre, que le black metal doit cet effet de « stase », de « sur place », au punk hardcore extrême des années 1980, du moins jusqu'à un certain point.

Qu'il s'agisse du punk hardcore ou du black metal (ou des autres sous-genres du metal et du hardcore qui ont le blast beat pour base rythmique), le fait que les « allers-retours » soient accélérés entre les battements de la batterie ne signifie pas nécessairement que les autres facteurs, notamment ceux de la guitare, soient accélérés au même degré. Le mouvement *mélodico-harmonique* des riffs de la guitare, en particulier, ne semble pas adopter ce degré de vitesse. Cela revient à dire qu'il y a par conséquent eu un changement dans la relation temporelle entre les instruments, plus précisément entre la batterie et la guitare : deux temporalités se séparent. À titre d'exemple, *I Don't Need Society* des D.R.I. manifeste cet « écart » batterie/guitare dans son couplet (**figure 3**, à comparer avec *I Drink Milk* des Teen Idles, **Chapitre 11, figure 6**) : l'unité harmonique de la guitare (demi-mesure) y est quatre fois celle de la batterie et de la voix (double croche). À quel instrument faut-il alors se référer pour mesurer la vitesse ? Y a-t-il « vitesse globale » ?

Figure 3 : Le couplet de *I Don't Need Society*

The musical score for the chorus of "I Don't Need Society" by D.R.I. is presented in 4/4 time with a tempo of 240. It features three staves: Voix (Vocal), Guit. El. (Electric Guitar), and Batterie (Drums). The vocal line is written in a treble clef and consists of eighth notes. The guitar line is also in a treble clef and consists of quarter notes. The drum line is in a bass clef and consists of eighth notes. The tempo is indicated as ♩ = 240.

No Sense des D.R.I. est sans doute reconnu par les fans comme l'exemple même du premier *blast beat*, en ce sens que l'alternance grosse caisse-caisse claire, qui est une caractéristique de base du *blast beat*, peut y être clairement distinguée et que l'intervalle entre les deux éléments alternés y est plus court que dans les autres chansons. Cependant, s'il s'agit de l'effet susdit caractéristique du *blast beat*, à savoir du phénomène de « stase » (qui est à différencier de l'effet du *skank beat* « standard »), et de l'utilisation de cet effet comme composante horizontale pour la chanson, alors c'est plus qu'un seul titre du premier EP des D.R.I. qu'il faudrait examiner en détail. À cet égard, c'est bien tout le disque qui a droit à cette réputation de pionnier du *blast beat*.

Derek Roddy, l'auteur d'un manuel de *blast beat*, dont la publication elle-même (2007) représente le développement et l'évolution du *blast beat* depuis les années 1980 en tant que dispositif musical important dans différents genres extrêmes du rock, et en particulier du metal, déclare dans sa page de présentation quel est son motif pour sa rédaction : "The blast beat has been a part of musical expression for the better part of 20 years" ; en particulier, avec *Scum*, le premier album de Napalm Death, comme point de départ, "in 1987 did blasting become a form

of musical expression on its way to becoming its own genre¹².” Pour dire autrement, le *blast beat* est devenu un *matériau musical* à part entière au travers de sa propre histoire.

Il est aussi intéressant de noter que Roddy mentionne ici un autre aspect relatif au *blast beat*, aspect qui est aussi bien physique que psychologique, concernant le batteur qui le pratique. Il s’y entraîne, dans le but « personnel » d’atteindre à une « maîtrise » de ce mode de jeu extrêmement exigeant : “Why would a drummer want to go through the trouble of such demanding physical playing ? Other than its obvious musical purpose, setting a goal and reaching it is a fulfilling achievement that one can be proud of¹³.” Cependant, ce sentiment d’accomplissement, et la fierté de soi issue de cette compétence physique certaine qui va avec, ne peuvent être justifiés, chez les batteurs de ce genre, y compris chez l’auteur du manuel, que par le lien qu’ils font entre cette véritable « ascèse » et une considération proprement esthétique : “With all styles of music, “feel” always seems to be the most important element among extreme metal musicians¹⁴.”

Il va sans dire que les chansons, et les sections d’une chanson, basées sur le *blast beat* manifestent naturellement une vitesse implacable. Et les sections et les chansons concernées par ce modèle de jeu de la batterie marquent peu de différence quant à leur tempo, c’est-à-dire manifestent une réelle homogénéité temporelle en elles-mêmes. Ainsi, ces unités horizontales en viennent à se constituer chacune en une sorte de « bloc sonore », en un constituant particulier qui fait alors partie de la structure horizontale d’un morceau, voire d’un album entier. On pourrait même distinguer une section dite « blast beat » — en tant que matériau musical à la disposition du ou des compositeurs — d’avec d’autres types de sections dans un morceau. Dans les morceaux du premier album de D.R.I., en effet, il existe également une section *skank beat*. Le *skank beat* est d’ailleurs aussi utilisé comme base rythmique dans *War Crime*, et quant à *Said To Be*, il y fonctionne comme une des sections du morceau, produisant un contraste avec les autres sections.

On peut d’abord constater que le premier disque des D.R.I. comporte quantité de morceaux qui sont remarquablement plus courts que ceux dont nous avons parlé jusqu’ici (voir tableau plus haut). Cette brièveté peut ne pas être nécessairement attribuée à ce tempo plus rapide. Cela

¹² Derek Roddy, *The Evolution Of Blast Beats*, Pembroke Pines, World Music 4all, 2007, p. 10. « Le blast beat a été une part de l’expression musicale pendant la meilleure partie de 20 années. » ; « en 1987 le *blasting* est bel et bien devenu une forme d’expression en passe de devenir un genre propre. »

¹³ *Ibid.* « Pourquoi donc un batteur voudrait-il s’aventurer dans le tourment d’un jeu si exigeant physiquement ? À part sa motivation musicale évidente, se fixer un but et l’atteindre est un accomplissement qui comble et dont on peut être fier. »

¹⁴ *Ibid.* « Comme pour tous les styles de musique, « le sentir » semble toujours être l’élément le plus important au sein des musiciens du metal extrême. »

signifie plutôt en effet qu'il y a là un certain changement dans la conception, ou dans la direction, de la composition de la chanson, à savoir que cette conception s'accompagne souvent de l'élimination de sections principales qui étaient considérées auparavant comme « indispensables », autrement dit sans lesquelles auparavant une chanson ne pouvait être une « chanson ». De plus, la durée des morceaux de ce disque est très variable, de 19 secondes (*Why*) à 2 minutes 11 secondes (*Sad To Be*). Il faut aussi noter que plusieurs morceaux comportent une longue introduction (*Blockhead*, *Commuter Man*, *I Don't Need Society*, etc.), souvent très lente, qui produit un contraste encore plus frappant avec la partie ultra-rapide, qui est souvent plus courte, du morceau, et que cela ne se trouvait pas dans la musique des groupes que nous avons examinés jusqu'ici. Il conviendra donc d'illustrer les caractéristiques structurelles des chansons du disque en les classant en plusieurs groupes selon leur durée.

B. Les quatre morceaux de plus d'une minute

Ce qui caractérisait le premier EP de Black Flag, qui débutait par un morceau relativement long, *Nervous Breakdown*, d'un peu plus de deux minutes, comportant une introduction exceptionnellement longue menée par le guitariste unique, Greg Ginn, peut être retrouvé dans le premier EP des D.R.I., mais d'une façon qui diffère sur les deux faces du disque. Le premier morceau de la face A ("This Side", selon la dénomination du disque), *Sad To Be*, est de loin le plus long (2 minutes et 11 secondes), ayant un interlude extraordinairement étendu, dont la plus grande partie est menée par la guitare de Cassidy, le seul guitariste du groupe, à l'approche « guitaristique » aussi identifiable que celle de Ginn. Quant au premier titre de la face B (« That Side »), *I Don't Need Society*, qui dure une minute et quinze secondes, il fait partie d'un groupe de chansons de longueur « moyenne-haute », avec *War Crimes* (N°2, face A) et *No Sense* (N°8, face A), en commençant par une longue introduction. Cela revient à dire que l'organisation horizontale des sections et la durée du morceau sont liées à la forme globale du disque, ou des deux faces du disque. En effet, dans l'une des rééditions en LP et en CD de *Dirty Rotten EP*, les morceaux de chaque face ont été échangés (et la couverture est nouvelle), et donc *I Don't Need Society* y fonctionne comme le premier titre du disque entier.

1. *Sad To Be*

Figure 4 : Le début de *Sad To Be* (voix, guitare et batterie)

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Sad To Be'. It consists of three staves: Voice, Guitar (Electric), and Drums (Batterie). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo starts at 160 BPM and then changes to 258 BPM. The lyrics are: (My)mom-my says(I) (should)join(the)church (the)mad man tells me what I'm worth. The guitar part features power chords, and the drums play a pattern of alternating bass and snare drums.

En tant que « démarreur » de l'ensemble du disque, *Sad To Be* présente certaines directions ou « concepts » globaux qui valent pour les morceaux qui suivent, surtout en termes de processus temporel. Après deux coups de caisse claire en anacrouse, comme un « tremplin », les quatre parties, y compris la voix principale, font explosion à peu près avec le même débit d'attaques, à un tempo extrêmement élevé atteignant près de 258 battements (c'est-à-dire 258 alternances grosse caisse-caisse claire) par minute (transcription ci-dessous, **figure 4**). Les deux notes de caisse claire de l'« introduction », si l'on peut l'appeler telle, semblent être nettement placées comme une noire pointée et une croche dans une demi-mesure de 4/4, qui sert à présenter le tempo du morceau, relativement modéré, de 160 BPM. Dès qu'apparaît le mouvement suivant, farouche et bien plus rapide, il s'avère en revanche que ce tempo établi initialement n'avait pas été conçu pour continuer¹⁵ ; cette discordance de tempo génère une sorte d'accélération, qui renforce l'impression de vitesse extrême et de flux brutal des notes.

Il faut remarquer que la sensation d'une distribution horizontale des notes varie selon les instruments. Malgré la sonorité « floue » du son global, on peut y distinguer les notes de la grosse caisse et de la cymbale crash, ainsi que le rythme de l'énonciation vocale, avec bien moins de difficulté que lorsqu'on essaie de suivre l'articulation horizontale des *power chords* de la guitare (et de la basse qui double les fondamentaux de ceux-ci). L'omission de plusieurs syllabes dans le chant, telle que nous l'avons vue notamment dans *Pay To Cum* des Bad Brains et *I Drink Milk* des Teen Idles (**Chapitre XI**), peut être retrouvée dans la plupart des chansons des D.R.I.

¹⁵ Une vidéo visible sur Youtube de leur performance de *Sad To Be* en 1985 justifie cette hypothèse, le batteur y donnant ces deux notes de caisse claire comme deux noires, ou blanches, dont le tempo n'a rien à voir avec le tempo de la partie suivante. https://www.youtube.com/watch?v=nAX_Xs2qIIU C'est Felix Griffin qui était à la batterie du groupe depuis 1984. Contrairement à la version du premier EP, dans cette vidéo, l'alternance grosse caisse-caisse claire de la batterie peut être remarquée assez clairement (paradoxalement, grâce à la qualité médiocre de l'audio).

Sur ce tempo de 258 BPM, la « non-dansabilité » du *skank beat* est radicalisée. Il s'agit d'une succession de blocs sonores dont on peut séparer, en les écoutant les constituants horizontaux tout de même, mais qu'on ne peut ni danser ni même rythmer du pied en pulsations. Comme on peut le constater dans la vidéo d'un concert (**note 15**), le mouvement des spectateurs ne correspond d'ailleurs guère à la pulsation de la musique. Certains secouent leur tête (*headbanging*) en tentant de suivre la pulsation, mais cela ne peut durer que quelque temps, sans aucune prolongation possible.

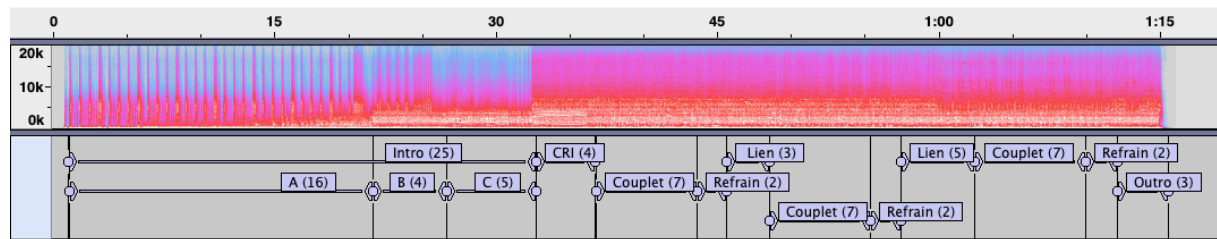
Après la fin du premier couplet, qui n'a occupé qu'environ 7,7 secondes, un court lien instrumental est dominé par les notes de *bend* à la guitare, ainsi que par les coups de la caisse claire. De quatre mesures, ce lien instrumental se déroule sur un tempo moins rapide, de 235 BPM, décalage de tempo qui génère un effet de « tremplin », encore une fois, au moment où va apparaître le deuxième couplet qui reprend la vitesse précédente, plus rapide. Le deuxième couplet a la même durée que le premier, si ce n'est que la voix mène le « refrain fragmentaire » — le titre de la chanson — jusqu'à sa fin, quoiqu'il fonce d'une façon inintelligiblement rapide. Le deuxième lien, qui suit le deuxième couplet, ne répète que la première moitié du premier, avant d'être suivi d'un long interlude, qui lui se déroule sur un motif rythmique complètement nouveau et à un tempo modéré, de 132 BPM. Après cet interlude (et le solo de la guitare) d'une minute vingt-huit secondes, soit presque les deux tiers du morceau, la combinaison couplet-lien-couplet réapparaît pour la dernière partie du morceau, sous une forme complètement identique, y compris les paroles. La dernière partie de l'interlude comporte une longue partie, 34 secondes, d'accélération graduelle, d'environ 134 à 208 BPM. Cela ne manifeste pas seulement la dextérité et la compétence musicale du groupe, mais illustre encore le concept esthétique principal de cette composition : la *fluctuation* ou *flexibilité temporelle*. En particulier, le passage d'un *skank beat* de 208 BPM à un de 253 BPM, qui se rapproche d'un *blast beat* quant à son tempo, provoque un sentiment d'urgence qui est plus intense qu'à tout autre moment du morceau.

2. *I Don't Need Society*

Cette fluctuation temporelle est également le principal élément de la structure de la chanson, qui est la deuxième plus longue et le premier titre de la face B du disque, *I Don't Need Society*. Une longue intro de 35 secondes (25 mesures), soit de près de la moitié de la durée totale, mobilise, elle aussi, une accélération graduelle, mais cette fois « par sous-sections » (**figure 5**).

Commençant sur un rythme standard de type *backbeat* (sous-section **A**), à environ 181 BPM, le morceau entre dans une séquence de deux sections de transition (sous-sections **B** et **C**) au bout de 22 secondes, anticipé par un *fill* de roulement caisse claire-tom tom. La sous-section **A**, qui a légèrement accéléré depuis le début, marque 186 BPM à sa fin ; ensuite, le tempo augmente encore légèrement jusqu'à 193 BPM dès la sous-section **B**, ce qui provoque pourtant une précipitation frappante à force de deux croches de la caisse claire, situées sur tous les temps en nombre pair, qui « précipitent » ainsi le déroulement répétitivement. De plus, le tempo monte alors brutalement et marque 219 BPM à la sous-section **C**, puis il monte encore jusqu'à 240 BPM au premier couplet. Ce dernier se déclenche sur un long cri, qui dure quatre mesures et qui est soutenu par une double alternance : l'alternance grosse caisse-caisse claire et l'alternance de deux accords de la guitare (et de la basse) à l'intervalle de deux temps.

Figure 5 : La forme horizontale de *I Don't Need Society* (nombre de mesures de la section entre parenthèses)

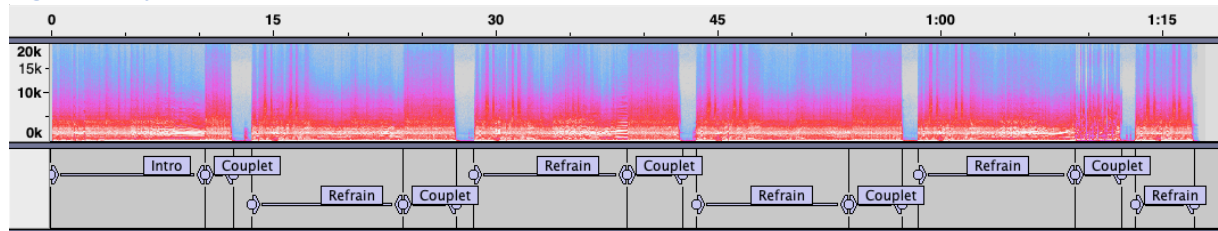


Par ailleurs, après l'introduction, on peut aussi remarquer certains dispositifs temporellement irréguliers dans la structure horizontale de la seconde moitié de *I Don't Need Society*. Il s'agit de l'alternance de trois couples couplet-refrain, qui s'enchaînent par l'intermédiaire d'un lien instrumental. À la première écoute, cette partie ressemble aux quatre morceaux du *Nervous Breakdown* EP de Black Flag, qui sont chacun composés de trois répétitions cycliques du couple couplet-refrain ou couplet-refrain-lien. Et cela est en partie dû à la sonorité globale grossière et à la vitesse écrasante. Cependant, après les quatre mesures du cri vocal introduisant le premier couplet, toutes les sections revêtent une sorte d'irrégularité temporelle, plus ou moins subtile, c'est-à-dire « non standard », irrégularité qui peut être soulignée par le contraste avec d'autres mouvements assez réguliers et périodiques, celui de la guitare, qui alterne systématiquement deux accords à intervalle d'une demi-mesure, ainsi que celui de la voix, qui énonce, à partir du premier couplet, chacune des phrases à intervalle d'une mesure. Le couplet se termine par le refrain fragmentaire d'une mesure ("I don't need society") à la huitième mesure. Ce fragment se répétant une fois pour formuler un refrain à part entière de deux mesures, il s'avère que la durée du couplet n'est que de sept mesures, pas huit, contre

l'attente de huit comme standard, d'où une précipitation générée au moment où ce couplet-refrain de neuf mesures est suivi d'un lien instrumental.

Cette partie instrumentale durant trois mesures, l'attente de la forme métrique en nombre pair est donc satisfaite avec retard. Le deuxième lien instrumental, à la suite du deuxième couplet-refrain, dure également un nombre impair de la mesure, quoique prolongé jusqu'à la cinquième mesure. En outre, dès le troisième couplet, la vitesse baisse soudainement, certes légèrement mais perceptiblement, jusqu'à 215 BPM, soit d'environ 25 BPM, comme si les musiciens s'étaient épuisés à leur intense performance. Cette décélération imprévisible, et un peu humoristique, illustre aussi la *flexibilité temporelle* comme idée directrice principale de la musique des D.R.I.

Figure 6 : La forme horizontale de No Sense



3. *No Sense et War Crime*

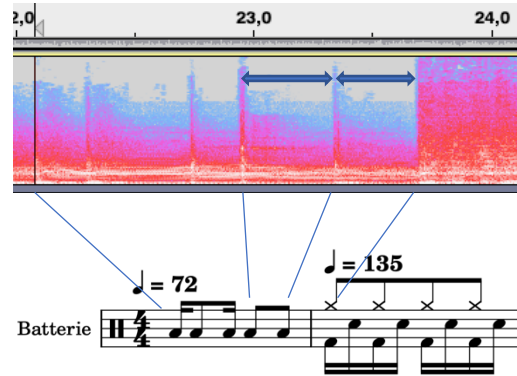
No Sense (1'18'', n°8, face A) constitue un cas encore plus explicite, où la section *blast beat*, comme nous l'avons souligné précédemment, fonctionne comme un constituant formel qui se distingue des autres sections (**figure 6**). Hormis ce bloc sonore, le tempo global de la chanson marque seulement 72 BPM, le plus bas dans ce disque. Il s'ensuit un fort contraste lors de chacune des apparitions de la section *blast beat*, le couplet, à 135 BPM (ou 270 alternances grosse caisse-caisse claire), section où la voix principale « décharge » des paroles de dénonciation de la course à un surarmement militaire sans cause :

- [1^{er} et 3^e couplet] The Air Force says they need new planes as they prepare for strafing raids.
 And the Army, of course, needs more men so they can fight and kill and win.
 [2^e et 4^e couplet] The Navy says they need more ships so they can float and shoot and shit.
 They also say they need machines to run their little submarines¹⁶.

¹⁶ « L'Air Force dit qu'elle a besoin de nouveaux avions car elle se prépare à des raids de mitraillage / Et l'armée, bien sûr, a besoin de plus d'hommes pour qu'ils puissent se battre, et tuer, et gagner / La Marine dit qu'elle a besoin de plus de navires pour qu'ils puissent flotter, et tirer, et toute cette merde / Ils disent aussi qu'ils ont besoin de machines pour faire fonctionner leurs petits sous-marins. »

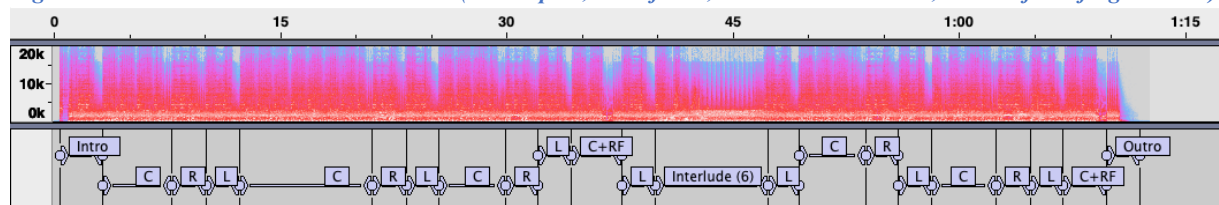
L'ironie que manifeste le refrain en faisant lentement se traîner les paroles ("That makes sense, they make sense to me")¹⁷, en contraste d'opposition avec le titre de la chanson, *No Sense*, et avec les paroles du couplet, est renforcée par un dispositif nuancé placé juste au moment du croisement de ces deux sections (**figure 7**). À chacun de ses « déchargements », le couplet *blast beat* n'attend pas que ce refrain, long et lent, réalise toute la durée de sa dernière note (celle du tom basse) ; il précipite légèrement l'attaque, attaque qui est celle de tous les instruments, comme on peut le vérifier visuellement à l'aide du spectrogramme ci-contre. Ce dispositif instantané, et répété tout au long du morceau, représente une sorte d'urgence, relative au thème même de la chanson, et incarne bien toute l'agressivité que le groupe porte à sa cible.

Figure 7 : Entre refrain et couplet (*No Sense*)



Contrairement à *Sad To Be, I Don't Like Society* et *No Sense, War Crime* (1'11", n°2, face A) a un *skank beat*, de 206 BPM, comme fondation rythmique pour la totalité de sa durée, et pas seulement pour certaines sections particulières. Cela veut dire qu'on peut comparer cette chanson avec certaines des chansons examinées précédemment, qui étaient caractérisées par le *skank beat* et dont la durée totale se situait aux alentours d'une minute, ceci afin de voir de quelle manière ont évolué aussi bien l'organisation des sections en structure horizontale que l'organisation des matériaux sonores dans une section (**figure 8**). Tout d'abord, *War Crime* emploie presque tous les matériaux sectionnels que permet la tradition de la musique populaire : intro, couplet, refrain, lien (court, instrumental et répétitif), interlude (long et unique) et *outro*. La plupart des sections sont d'ailleurs très courtes, de sorte que vingt et une sections, dont sept couplets, cinq refrains et sept liens, se succèdent dans *War Crime* en un peu plus d'une minute ("turn on a dime"¹⁸). Il est intéressant de noter, d'autre part, que ces sections ne font pas de répétitions identiquement circulaires, comme le faisaient les sections principales dans les

Figure 8 : Forme horizontale de *War Crime* (C : couplet ; R : refrain ; L : lien instrumental ; RF : Refrain fragmentaire)



¹⁷ « Cela a du sens, ils ont un sens pour moi. »

¹⁸ Cassidy, *op. cit.*

chansons mentionnées précédemment, notamment celles de Black Flag, des Teen Idles, de Minor Threat, et même des Ramones.

Si les cinq refrains et les sept liens instrumentaux ont tous une forme identique, ce n'est pas le cas pour les couplets. Le premier couplet, qui est composé de quatre phrases d'une mesure chacune, est suivi par une « contrepartie » de la même longueur, à savoir un refrain de deux mesures (“War crime, war crime”) et un lien de deux mesures, ce qui conduit à l'anticipation d'un autre couplet de quatre mesures. Le deuxième couplet commence comme prévu mais, au lieu de céder sa place au deuxième refrain, il se répète en prolongeant ce processus jusqu'à huit mesures, ce qui reporte ainsi la résolution du refrain et du lien instrumental ; la voix se met à s'essouffler dans la partie prolongée. La tension particulière qui résulte d'une telle prolongation est liée, comme une sorte de matériau musical, à celle que nous avons constatée dans *Straight Edge* de Minor Threat et à la voix d'Ian MacKaye.

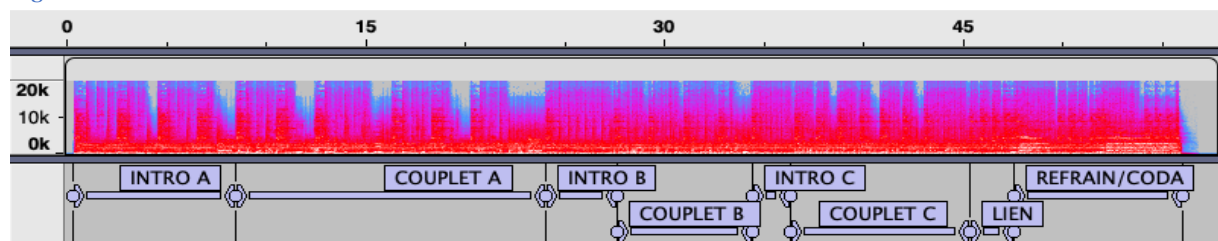
La longueur du troisième couplet est la même que celle du premier, et le morceau se dirige directement, en passant par le troisième refrain et le lien, vers le quatrième couplet. Alors, peut-on se demander, quel modèle précédent le quatrième couplet suivra-t-il ? Eh bien, le quatrième couplet crée un autre moment inattendu en arrêtant brusquement le processus à deux mesures et en y ajoutant un refrain fragmentaire (“War crime”) d'une seule mesure, avant d'être suivi du lien instrumental. Cette nouvelle formule de trois mesures, à savoir le couplet réduit comportant un refrain fragmentaire, réapparaît sans changement à la fin du morceau. Entre l'interlude et ce dernier couplet-refrain fragmentaire sont placées deux autres formules couplet-refrain-lien. Contrairement à la partie pré-interlude, elles ont toutes les deux la même forme que la première formule, c'est-à-dire ne présentent aucune modification métrique ou formelle. On pourrait conclure, en fin de compte, qu'une régularité et une simplicité au niveau « macro », à savoir sur le plan de l'organisation globale des sections, se heurtent à l'irrégularité et à la complexité de la forme précise des sections individuelles, au niveau « micro ». C'est bien là qu'on peut situer l'origine de l'impression de tension et d'urgence propre à cette chanson.

C. Les morceaux d'entre une minute et trois quarts de minute

1. *Commuter Man* et *Blockhead*

La durée moyenne des vingt-deux chansons de *Dirty Rotten EP* — environ 55 secondes — sont le fait de deux titres, *Blockhead* (55", n°9, face A) et *Commuter Man* (56", n°2, face B). Toutes deux commencent par une longue section à tempo modéré occupant chacune près des deux cinquièmes du morceau, avant que le reste du morceau se déclenche à une vitesse vertigineuse. Autrement dit, cette dernière partie forme quasiment une chanson en elle-même, mais d'environ trente secondes seulement. Il est logique d'imaginer qu'un type totalement différent de conception formelle a forcément présidé à l'idée d'une telle partie.

Figure 9 : Forme horizontale de *Commuter Man*

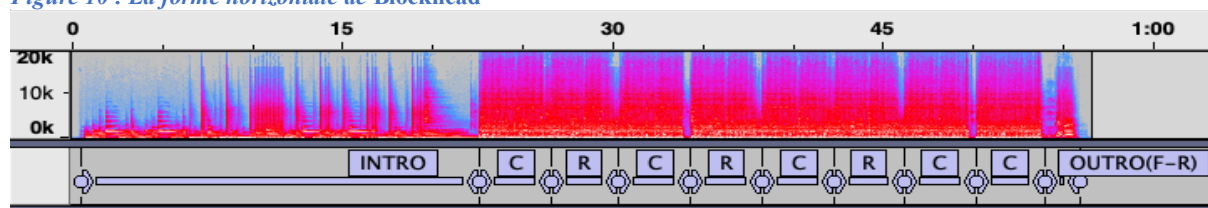


Commuter Man est composé horizontalement de trois parties qui se différencient surtout selon leurs tempo et fondement rythmique. Entre elles, il n'y a pas non plus répétitivité des paroles, c'est-à-dire qu'il est difficile d'en dégager des sections qui soient désignables comme couplet ou refrain, telles que nous les avons marquées dans les quatre morceaux mentionnés jusqu'ici. Chacune de ces parties commence par une introduction instrumentale. Ce qui noue les trois parties, c'est la progression d'accord de la guitare. Malgré une différence de détail, ces trois riffs ont en commun d'être fondés sur l'alternance de deux power chords : le *do* et le *la* bémol (**figure 9**). De plus, la syncope au début du riff de la deuxième partie fournit le motif pour le reste du morceau.

La première partie (A) se déroule sur un tempo modéré, d'environ 107 BPM, et sur un rythme rock standard de type *backbeat*. Le son de la distorsion de la guitare se déroule également sur une procession lente et lourde, où se répète la formule d'une blanche de power chord suivie d'une série de croches pour la transition, ce qui témoigne d'un lien « de tendance metal », remontant jusqu'à Black Sabbath, du fait de l'utilisation du mode éolien (*do, ré, mi*

bémol, *fa*, *sol*, *la* bémol et *si* bémol, voir **Chapitre VII**)¹⁹. À l'approche de la deuxième partie (B), le tempo augmente spontanément mais légèrement jusqu'à 129 BPM. Le tempo de la deuxième partie est d'environ 130 BPM (entre 126 et 139 en fonction de la période), et cette partie se déroule donc sur un rythme rock standard assez rapide. Quant à la troisième partie (C), le tempo y augmente encore jusqu'à 241 BPM, c'est-à-dire qu'il se rapproche de celui du *blast beat*, d'où aussi l'impression de vitesse qu'il dégage. La dernière section, les onze dernières secondes, présente enfin, une dernière fois, le refrain (et le titre) de la chanson, toujours sur la base instrumentale de la troisième partie : la « re-mise au final » du refrain comme une sorte de « dénouement », telle que nous l'avons constatée notamment dans *Small Man, Big Mouth* ou *Straight Edge* de Minor Threat. Si on la compare avec *Small Man, Big Mouth*, qui présentait déjà d'abord deux refrains sans pourtant y mettre en œuvre son titre dans leurs paroles, avant de se terminer par la répétition la plus intense du titre scandé, ou encore avec *Straight Edge*, qui présentait au moins un « refrain fragmentaire » en son milieu avant d'atteindre le refrain-dénouement, définitif en sa fin, alors on peut dire que *Commuter Man* propose une forme plutôt radicale. Cela ne veut pas dire pourtant que la section refrain en question y soit sans aucun lien avec les sections précédentes. C'est surtout le fait que les trois liens instrumentaux « enveloppent » les deux refrains (**figure 10**) qui témoigne de la cohérence particulière relative à la susdite syncope du riff de guitare. Une fois adoptée aussi par la batterie lors de ces liens, et étant qui plus est répété dans toutes les mesures, ce rythme de syncope caractérise la totalité de cette partie, les deux refrains et les trois liens, dont l'un sert d'*outro* au morceau entier.

Figure 10 : La forme horizontale de Blockhead



L'intro lente et longue, 90 BPM et 22 secondes, de *Blockhead* (55 secondes, n°9, face A) est une « déviance » — au sens où cette particularité y est plus radicale que dans les autres morceaux commencés par une longue introduction — par rapport au « corps » du morceau, qui s'écoule à la vitesse de 258 BPM. Cette période sans paroles, la plus lente de la totalité du disque, dirigée par la guitare, est sans doute la partie la plus mélodique du disque : l'arpège des

¹⁹ “I learned to play guitar when I was about 16. It was the mid 70's. I was heavily influenced by Led Zeppelin, Jimi Hendrix, and Black Sabbath.”, Cassidy, *ibid.* « J'ai appris à jouer de la guitare quand j'avais environ 16 ans. C'était au milieu des années '70. J'étais fortement influencé par Led Zeppelin, Jimi Hendrix et Black Sabbath. »

accords, assimilé à une formule de ballade rock en mineur (i–VI bémol–V). Le choix d’un pareil matériau conventionnel semble pouvoir être aisément expliqué par le contenu des paroles. Car cela résonne comme une « élégie » ironique, après tout, pour un homme qui ne fait que travailler dans son bureau « cubique » pour pouvoir juste payer son loyer, ses dettes, bref, pour pouvoir « survivre » dans cette société hyper-capitaliste et bureaucratique :

[Couplet 1] You work all day to earn your pay / To pay off all your debts
You rent your square to live in / And that's the best it gets
[Refrain] Cubical man does what he can / To keep himself alive
Pays his share for his little square / In order to survive
[Couplet 2] Locked in a race, the money chase / The systems fooling you
The more you make the more they take / And there's nothing you can do²⁰.

Contrairement à *Commuter Man*, de la même durée, le corps principal de *Blockhead* est composé par des sections bien plus nombreuses, plus répétitives, plus serrées, plus régulières et plus simples (couples couplet-refrain), et qui ne comportent aucune section intermédiaire, ni aucun lien ni interlude. Tous les couplets et refrains sont de la même longueur, quatre mesures chacun. Cela produit, grosso modo, une répétition pleinement « cyclique » jusqu’au quatrième couplet, comme si c’était la forme elle-même qui devait décrire la vie du personnage « cubique », le « héros » de cette chanson. Des exceptions secondaires comme le silence lapidaire (puis deux coups de baguettes de batterie) à la fin du deuxième et du quatrième couplet, ainsi que l’ajout d’un autre couplet directement au quatrième couplet, ne peuvent que peu atténuer l’impression de *nihilisme* générée par la structure horizontale, en ce sens qu’il ne s’en dégage aucun espoir.

[Couplet 4] You buy a chair for your little square / So you can sit and hide
But you're all alone you fucked up clone / 'Cause no one's on your side
[Couplet 5] The game of fools has its rules / So don't you fall behind
They'll take your square 'cause they don't care / They've got their home-free ride²¹.

Le quatrième couplet mène sans refrain au cinquième couplet, tandis que l’employé de bureau, dupé par le système, a fini par être dépouillé même de cette seule petite case qu’il avait. À la suite de cette narration sinistre, la première et dernière énonciation du refrain fragmentaire, une sorte de « rebondissement » éclate après 0,7 seconde de silence, on entend : “Blockhead!”

²⁰ « Tu travailles toute la journée pour gagner ta paie / Pour payer toutes tes dettes / Tu loues ton carré pour y habiter / Et c’est ce qu’il y a de mieux » ; « L’homme cubique fait ce qu’il peut / Pour se maintenir en vie / Pour payer sa part pour son petit carré / Pour survivre » ; « Enfermé dans une course, la chasse à l’argent / Les systèmes vous dupent / Plus vous en faites, plus ils vous en prennent / Et vous ne pouvez rien y faire. »

²¹ « Tu achètes une chaise pour ta petite case / Ainsi tu peux t’y asseoir et t’y cacher / Mais tu es tout seul, clone foutu / Parce que personne n’est à tes côtés. » ; « Le jeu de clowns a ses règles / Alors ne te laisse pas distancer / Ils prendront ta case parce qu’ils s’en fichent / Ils ont leur tour sans-domicile. »

(« idiot ! », « âne ! » ou « tête carrée ! ») Un tel regard, qui est plus proche du cynisme et même du mépris (parfois mépris de soi) que de la compassion, se manifeste aussi, dramatiquement, dans les paroles de *Commuter Man*, dont le thème est similaire :

I play Pac-Man and I watch T. V / I'm so happy 'cause it pleases me
I couldn't really ask for anything else / Maybe my own chain of Taco Bells

I'm perfectly happy right where I am / I could live forever in a traffic jam
It doesn't really bother me to breath the poison air / I'd choke anyway, I don't really care

Sometimes I think about getting away for a while / But when I return I will be out of style
You may say I'm not an ambitious man / But let me tell you I've got some plans
Like there's a new car I wanna buy / And a video cassette recorder yet I'm not sure why
I wanna get married and have three kids / 'Cause I'm lonely and I've got the hard dick.

Commuter Man²²

Le narrateur (ou le sujet pris comme narrateur servant d'objet) est quelqu'un pour qui les jeux vidéo, la télévision et la chaîne de restauration rapide sont tout ce qui suffit à faire son bonheur, et qui ne se plaint ni des embouteillages ni de la pollution de l'air dans ses interminables trajets quotidiens. Au moment même où celui-ci se fait fort de pouvoir répondre à la critique de sa médiocrité, c'est pour déclarer que, non, il n'est pas minable, et que c'est parce qu'il nourrit d'ambitieux projets. Mais comble de l'ironie, ceux-ci révèlent encore mieux sa nullité abyssale : ce sont les fantasmes banals et vides de sens de n'importe quel consommateur standard — voiture, magnétoscope, mariage et « trois » enfants. C'est là la famille de la classe moyenne de la banlieue américaine. Le regard que la chanson porte sur cet homme, sur ce banlieusard éloigné qui ne sait pas dire pourquoi il vit — sinon, pour combler son néant de solitude et son désir sexuel — est un regard plein de mépris et de cynisme dégoûté, indemne de la moindre trace de sympathie²³.

²² « Je joue à Pac-Man et je regarde la télé / Je suis si heureux parce que ça me plaît / Je ne pourrais pas vraiment demander autre chose / Peut-être d'avoir ma propre chaîne de Taco Bells » ; « Je suis parfaitement heureux là où je suis / Je pourrais vivre éternellement dans un embouteillage / Ça ne me dérange pas vraiment de respirer cet air empoisonné / Je m'étoufferais de toute façon, je m'en fous » ; « Parfois je pense à m'éloigner un moment / Mais quand je reviendrai je serai démodé / Vous pouvez dire que je ne suis pas un homme ambitieux / Mais laissez-moi vous dire que j'ai des plans / du genre une nouvelle voiture que je voudrais acheter / Et un magnétoscope, mais je ne sais pas pourquoi / Je veux me marier et avoir trois enfants / Parce que je suis seul et que j'ai la trique / Banlieusard »

²³ "We wrote hate songs about everything, and started playing as fast as we could.", Cassidy, *ibid.*, cité en exergue.

2. *Dennis's Problem* et *Yes Ma'am*

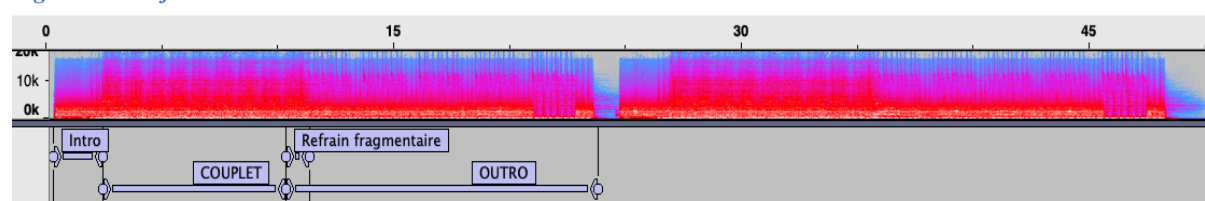
L'optique fondamentale des D.R.I., à savoir l'expression d'une irrégularité, ou une expression irrégularisée, dans un espace temporel très limité, se révèle dans *Dennis's Problem* (n°11, face B) de manière complètement différente, comparée à celle des morceaux que nous avons vus jusqu'à présent. Cette chanson de 51 secondes ne comporte pas de longue introduction, ni une structure grosse de nombreuses sections, même irrégulières, ni de fréquents changements de tempo, ni de dispositif soigneux pour tromper l'attente de l'auditeur. À la suite d'une intro courte et rapide, un couplet se déclenche au tempo de 246 BPM, couplet assez long, de huit mesures. Ensuite vient un refrain fragmentaire ("I love the moon and I hate the sun", « J'aime la lune et je hais le soleil »), enchâssé dans une section instrumentale (*outro*, **figure 12**, ci-dessous). Le tempo baisse alors considérablement, jusqu'à 201 BPM, en même temps que le fondement rythmique change, passant du *skank beat* rapide au *d-beat* (**figure 11**)²⁴.

Figure 11 : Le D-beat dans *Dennis's Problem*



Il ne s'agit pas d'un lien instrumental, parce que cette section ne mène pas à un retour du couplet, ni à un refrain. Cette section continue bien plutôt de procéder, occupant la même durée que les sections précédentes, puis elle s'arrête assez brusquement, comme si une durée suffisante était remplie ; elle est extraordinairement longue pour un *outro*. Le fait le plus excentrique de ce morceau advient cependant une seconde de silence après cette fin : le groupe recommence la même intro, puis finit par exécuter exactement la même formule, y compris les mêmes paroles, comme si l'on avait joué la chanson deux fois de la même façon dans l'enregistrement.

Figure 12 : La forme horizontale de *Dennis's Problem*



²⁴ Le terme *d-beat* se dit d'un pattern rythmique qui se caractérise par un rythme de base 3-3-2, marqué répétitivement par la grosse caisse, ainsi qu'un avancement de la deuxième caisse claire d'une double croche par rapport au *backbeat* (voir figure 11). Il trouve son origine dans la musique du groupe punk britannique Discharge, fondé en 1977, qui est également considéré comme fondateur du genre du même nom, *d-beat*, qui émergeait au début des années 1980.

Contrairement à l'« attitude » qui lui a fait articuler la première partie, laquelle paraissait en elle-même une bonne chanson, le groupe finalement semble « se moquer », à la fin du morceau, par cette répétition, de toutes les considérations ou sophistications « artistiques ». On peut retrouver ce genre d'attitude « indifférente » ou même hostile dans *Reaganomics*, autre chanson que nous examinerons plus tard.

Il reste à noter l'autre impression que peut provoquer cette forme « indifférente », et non différente. Paradoxalement, la fin de la deuxième partie ne donne pas autant l'impression d'être une « fin » que celle de la première, parce que cette répétition indifférente pourrait encore se reproduire intégralement si les joueurs le voulaient. On pourrait dire, finalement, que ce type de répétition implique

Figure 13 : Les paroles de Dennis's Problem

<p>Dennis's Problem</p> <p>My mom's upset, my dad's uptight Don't like my music, they say it isn't right Don't like my haircut, they call me a dyke They send me to a shrink twice a week He tells my mom I'm a fucking freak</p> <p>Dreaming scary dreams Wondering what they mean Living down under deep in never ending waking sleep When will this end? Or has it even begun I love the moon And I hate the sun</p>

à la fois deux choses, pourtant différentes : d'une part, que ce qui s'est passé, se passera encore, peu importe combien de fois, et à chaque fois, aussi nombreuses soient-elles, sans aucun changement. C'est dire qu'on ne peut espérer aucun changement du futur. Mais d'autre part, il semble qu'on ne sache même pas, en fait, si cela recommencera ou non. Selon les paroles de la chanson²⁵ (figure 13), c'est comme un cauchemar « sans fin » ; on ne sait, même, ni quand cela se terminera, ni, au fond, si cela a même vraiment commencé un jour.

Figure 14 : Mode phrygien dans les riffs de guitare de Yes Ma'am



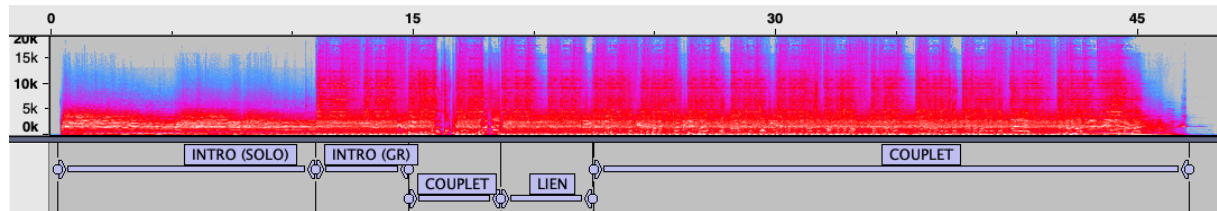
Une autre chanson, qui démarre elle aussi par une introduction lente et longue avant de foncer à un tempo extrêmement rapide, s'intitule *Yes Ma'am* (n°10, face B). Son introduction à la guitare solo, qui occupe 11 secondes sur une durée totale de seulement 48 secondes, manifeste l'influence de Black Sabbath, plus explicitement que l'intro de *Commuter Man*, en particulier quant à sa progression modale : mode phrygien²⁶ (figure 14). L'enchaînement de

²⁵ « Ma mère est énervée, mon père est tendu / Ils n'aiment pas ma musique, ils disent que ça ne va pas / Ils n'aiment pas ma coupe de cheveux, ils m'appellent une gouine / Ils m'envoient chez un psy deux fois par semaine. » ; « Il dit à ma mère que je suis un putain de monstre / Faisant des rêves effrayants / Me demandant ce qu'ils signifient / Vivre vers le bas tout au fond, en un sommeil éveillé sans fin. » ; « Quand ça se terminera ? / Est-ce que ça a même commencé ? / J'aime la lune / Et je hais le soleil. »

²⁶ Pour la relation particulière des intervalles du mode phrygien, ainsi que les émotions qu'il pourrait provoquer, en particulier, dans la guitare du heavy metal (Black Sabbath), voir Andrew L. Cope, *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010, p. 53.

cinq *power chords*, qui se déroule au travers des notes du mode phrygien de *fa* (*fa*, *sol* bémol, *la* bémol, *si* bémol, *do*, *ré* bémol, *mi* bémol), à tempo presque libre, fournit un modèle mélodico-harmonique pour le riff principal (à droite dans la transcription ci-dessus), qui se répète pendant tout le reste du morceau (251 BPM).

Figure 15 : La forme horizontale de *Yes Ma'am*



Le premier couplet apparaît au bout d'environ un tiers de la chanson, et il ne dure que quatre mesures, pendant lesquelles sont réalisées deux interruptions abruptes par le silence des instruments, à la fin de chacune des phrases vocales. À la suite d'un lien instrumental, de quatre mesures également, le deuxième couplet commence, qui veut suggérer une cohérence avec le premier par leur premier mot qui est commun, "Teacher", antagoniste dans les paroles, qui racontent l'épisode d'un examen pour se plaindre du système scolaire, si uniforme et standardisé, et se plaindre de l'ennui qui y règne, quoiqu'à vrai dire à l'audition la plupart des paroles ne soient guère compréhensibles. Allant contre l'attente de l'auditeur, le deuxième couplet prolonge cette histoire sans s'arrêter, sans même accomplir de gestes interruptifs comme dans le premier, forme qui exprime elle-même la tension des paroles, celle de l'adresse de l'élève rebelle à son enseignant : "I'll give you the answers you want to hear / But I won't conform / Unlike my mindless vacant peers / They're the norm²⁷." Il se révèle finalement que le premier couplet n'était qu'une « bande-annonce », pour ainsi dire, par rapport à cette « tirade » du deuxième couplet. Ce dernier dure près de 20 secondes, soit six fois plus que le premier, durée durant laquelle, cela est intéressant à noter, la grosse caisse martèle toutes les pulsations, sans exception, quasi obsessionnellement, avec une intensité particulièrement forte, en un martèlement comme une rafale.

Contrairement à la tirade de *Straight Edge* (la chanson de Minor Threat), *Yes Ma'am* des D.R.I. ne se donne même pas une sorte de refrain qui fonctionnerait comme une résolution, un dénouement, à la fin du morceau. Si les deux chansons ont en commun que leur protagoniste y affirme son identité en se différenciant de l'attitude d'autres, ses pairs ou camarades de classe (l'alcool, la drogue ou le conformisme de l'école), la chanson des D.R.I. ne comporte pas de

²⁷ « Je vous donnerai les réponses que vous voulez entendre / Mais je ne me conformerai pas / Au contraire de mes pairs stupides à l'esprit vide / Ils sont la norme. », partie du deuxième couplet.

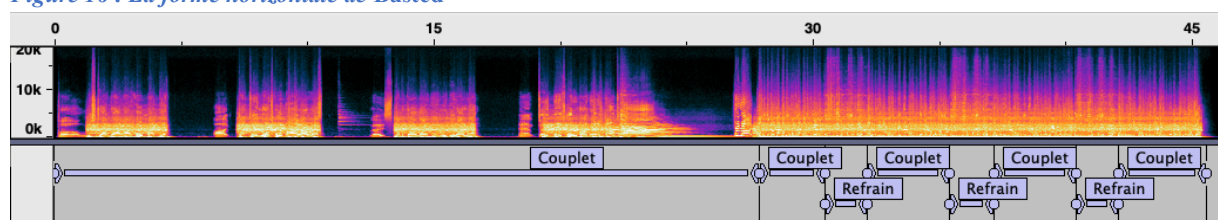
« détermination » personnelle, ni même de « promesse » (qui était réalisée par une répétition plus intense du refrain à la fin de la chanson de Minor Threat). La chanson commence par “Teacher, may I use the bathroom, please?”, se termine par “I’m going to the fuckin’ toilet²⁸.”

Yes Ma’am ne postule aucune « valeur » nouvelle, aucun « mot d’ordre » spécifique, tel que de cesser de courir aveuglement après l’alcool, le tabac, la drogue ou le sexe. L’orientation vers des valeurs qui les feraient rejeter présuppose elle-même la possibilité de changements, donc de pouvoir envisager un futur, alors que le mépris exprimé envers le conformisme régnant n’est rien d’autre que pure réaction immédiate, allergie. On ne sait pourquoi on devrait passer un examen, pourquoi on devrait leur donner les réponses qu’ils veulent ; on ne voit pas même de sens à ce qui est demandé par l’enseignant. Le sentiment de non-sens et d’ennui (« à quoi bon ? ») ne fait que creuser plus profondément dans le vide, générant l’absurdité du nihilisme, sans suggérer aucune autre valeur ou principe personnels possibles à mettre à la place. Il n’est pas exagéré de dire que la fin courte, et cependant lâche et ralentie, de *Yes Ma’am* incarne cette « fatigue », et la résignation de cette « génération perdue » américaine.

3. *Busted et Who Am I*

Comme nous l’avons vu déjà dans plusieurs exemples, l’une des principales approches pratiquées par la composition punk hardcore consiste à « scander » l’idée principale sous la forme de quelques mots, d’un « noyau » de paroles, qui est comme un slogan à répéter. Mais *Yes Ma’am* présente cette fois une approche tout autre, à savoir une tirade sans arrêt, en rafale. *Busted* (n°3, face A), de longueur similaire (46 secondes) et qui s’appuie aussi sur le contraste « binaire » entre une partie lente (62 BPM) et une autre rapide (142 BPM), « corps » du morceau, confirme cette approche par sloganisation radicale, tout au long de la chanson (**figure 16**).

Figure 16 : La forme horizontale de Busted



²⁸ « Professeur, puis-je aller aux toilettes ? », « Je vais aux chiottes. »

La première partie (environ 26 secondes) est composée horizontalement de quatre blocs, entre lesquels est placée 1,7 seconde de silence ; chacun d’eux scande sept syllabes de paroles à intervalles réguliers, syllabes qui sont renforcées simultanément par les attaques de la guitare, de la basse et du tom-tom. Que ce type de martèlement « simultané » soit le concept principal présidant à la composition, cela est affirmé et même établi dès le premier couplet du « corps », à savoir la deuxième partie, qui énonce les paroles d’une façon similaire, mais plus rapide, et qui est accompagnée cette fois de frappes à la caisse claire.

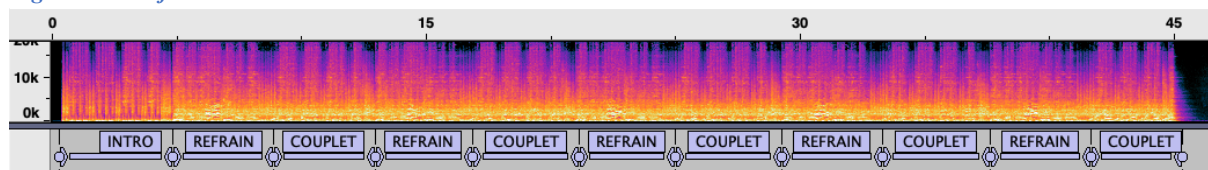
Les quatre phrases du couplet de la deuxième partie commencent par le refrain fragmentaire, “busted” (« arrêté »), titre du morceau. Compte tenu que le premier couplet ne comporte exceptionnellement que trois phrases en une mesure et demie, le mot clé “busted” est martelé au total quinze fois en 17 secondes²⁹. D’ailleurs, la façon dont cette chanson répète des phrases très courtes et concises en y incluant ce mot clé, quatre fois par section, reflète le principe d’« accumulation » et d’« addition » que nous avons mis à jour plus haut dans *Wasted* de Black Flag (voir **Chapitre X**). Il s’agit d’en amplifier l’effet en présentant régulièrement une forte masse sonore qui comporte des passages légèrement différents, plutôt que de répéter exactement la même chose, et cela afin de nous conduire à l’« addition » de ces éléments temporels, au sens bergsonien d’une accumulation mémorielle quasi spatiale dans notre esprit, la mémoire juxtaposant l’un après l’autre ces éléments dans cet espace.

Les paroles du refrain (“It makes no sense to live this way / But I’m gonna do it anyway³⁰”) sont également martelées, similairement, mais ce sont la grosse caisse et la cymbale crash placées sur chaque syllabe qui sont mises en relief, plutôt que les paroles elles-mêmes. Mis à part le premier couplet, la deuxième partie revêt une forme totalement cyclique composée seulement de trois alternances refrain-couplet, sans aucune section intermédiaire. La chanson se termine brusquement au moment précis où la dernière mesure du dernier couplet accomplit son temps, sans aucun geste de conclusion. Finalement, c’est l’un des quelques exemples où cette forme cyclique, « sans futur », voire « nihiliste », correspond par sa forme au contenu sémantique des paroles : le cycle sans fin de la délinquance juvénile : fuite, et rafle aussi certaine, « mais je vais le faire quand même ».

²⁹ Voici les paroles (trois derniers couplets) : “Busted, for being me / Busted, for being free / Busted, can’t pay my bail / Busted... I’ll die in jail.” : « Arrêté, pour être moi / Arrêté, pour être libre / Arrêté, je ne peux pas payer ma caution / Arrêté... je mourrai en prison. »

³⁰ « Cela n’a aucun sens de vivre ainsi / Mais je vais le faire quand même. »

Figure 17 : La forme horizontale de Who Am I



Who Am I (n°7, face B), qui appartient au même groupe de longueur que *Busted* et *Yes Ma'am*, n'adopte pourtant pas leur forme « binaire », mais un tempo régulier et unique de 238 BPM. Par ailleurs, il présente une répétition encore plus « radicale » du couplet-refrain, avec un pareil martèlement de paroles courtes. Après l'intro de la batterie, cette chanson alterne cinq paires refrain-couplet sans parties intermédiaires, employant selon la section deux procédés temporellement différents pour le martèlement des paroles : notes longues ou lentes pour le refrain, mais notes courtes et rapides pour le couplet. Les cinq couplets, et pas seulement les cinq refrains, ont les mêmes paroles (le refrain peut être distingué du fait de sa ligne mélodique, plus claire et plus dramatique, et de la présence du chœur³¹), ce qui renforce encore le côté nihiliste du morceau, dans la mesure où il présente ainsi une répétition cyclique de parties complètement identiques de bout en bout. Les deux sections, couplet et refrain, ont aussi

Figure 18 : Who Am I (voix et batterie)

[Refrain] ♩ = 238

Vx. Who am I D. R. I.

Bt.

[Couplet]

Vx. Who am I three simple words Who am I (a)hu-man being

Bt.

Vx. Who am I this weird thing Who am I (not)what I seem

Bt.

³¹ [Refrain] Who am I / D. R. I. [Couplet] Who am I? Three simple words / Who am I? A human being / Who am I? This weird thing / Who am I? Not what I seem. (« [Refrain] Qui suis-je / D. R. I. [Couplet] Qui suis-je ? Trois mots simples / Qui suis-je ? Un être humain / Qui suis-je ? Cette chose bizarre / Qui suis-je ? Pas ce que je parais. »

en commun que la grosse caisse y est martelée sur presque toutes les pulsations, avec cette intensité que l'on pouvait déjà trouver dans la tirade de *Yes Ma'am*.

S'agissant de la forme horizontale, autant on peut constater l'expression d'une sorte de nihilisme dans une perspective « macro », autant on peut aussi, dans une perspective micro, constater un décalage temporel subtil, qui génère une sorte de perturbation de la temporalité ressentie. Il ne s'agit pas d'accélération ou de décélération spontanées, émotives, mais bien de l'irrégularisation volontaire, « planifiée », d'une certaine partie de la mesure (voir la transcription, **figure 18**). À la fin de chaque quatre mesures, dans le refrain comme dans le couplet, est ajoutée une croche : c'est ce qui forme ce décalage temporel. Tout au long de la chanson, une unité sonore a déjà été installée par une articulation verticale de différents instruments, unité qui se répète à intervalle de noire avec très peu de changements qualitatifs, alors que les pulsations et les mesures quadruples, toutes régulières, en sont encore d'autant plus mises en avant. Si bien que l'effet de ce décalage horizontal « craque », brise cet écoulement uniforme du temps, en provoquant une gêne très particulière chez l'auditeur.

Par ailleurs, alors que ce décalage est réalisé dans le refrain par le prolongement du *fill* des croches de la caisse claire, qui commence sur le troisième temps de la mesure, dans le couplet par contre cet espace lapidaire est occupé par un roulement plus rapide et plus dense de la caisse claire, qui ne commence que sur le quatrième temps de la mesure. La présence de ce *fill*, qui surgit répétitivement dans cet espace problématique perturbant, avec une quasi-autonomie qualitative, nous fait remarquer l'évolution du roulement caisse claire de type *Tell Him*, situé au dernier temps de la mesure (voir **Chapitre X**). Si on compare cela avec certains autres exemples, précédemment mentionnés, exemples qu'on trouve chez Middle Class et chez Black Flag, on peut dire que chez les D.R.I. l'« ampleur » de ce dispositif est encore étendue du fait qu'il est répété de façon encore plus régulière, et même « obsessionnelle ».

D. Les morceaux d'entre trois quarts de minute et trente secondes

La durée de *Straight Edge*, examiné plus haut, était de 46 secondes, parmi les plus courtes des chansons de Minor Threat. Si les chansons des D.R.I., que nous examinerons ci-dessous, durent moins de 45 secondes, ce n'est pas simplement qu'elles seraient jouées plus vite, ou qu'il y aurait moins de sections composantes pour une chanson, ou même qu'on se serait dégagé des sections principales conventionnelles, comme le couplet ou le refrain. Il s'agit plutôt de ce fait que ces composants conventionnels sont présentés de manière plus *condensée*, parfois en « mélangant » les composants d'une section, en les faisant « parcourir » l'espace temporel, autrement dit dans un écoulement temporel « spatialisé ». *Money Stinks* (n°8, face B), de 44 secondes, est le meilleur exemple de la complexité d'une pareille composition.

1. *Money Stinks*

Après une introduction courte par la voix solo (I stayed at home today / And I'm not going back to work³²), *Money Stinks* (« L'argent pue ») se déroule sur la base d'un *skank beat* — joué très légèrement et doucement avec un roulement bref de la caisse claire à la fin de chaque mesure — et d'un riff de guitare à deux mesures, autre révélateur de la forte influence de Black Sabbath (voir **figure 19**, ci-dessous) : la progression des trois power chords — *fa*, *ré* bémol et *mi* bémol (I – vi bémol – vii) — qui occupent chacun, respectivement, une mesure, une demi-mesure et une demi-mesure, qui engendre ainsi une impression métrique à la régularité forte, est en fait exactement la même que celle du lien instrumental dans *Paranoid* (1969) de Black Sabbath (voir **Chapitre VII**) ; elle peut aussi être retrouvée dans le riff du refrain de *Nervous Breakdown* (1979) de Black Flag, quoique le rythme n'y soit pas complètement le même. La continuité historique que maintient ce mouvement harmonique particulier en tant que matériau principal d'un morceau rock plutôt « sombre » est bien mise en évidence dans *Money Stinks* des D.R.I. Ce riff s'y répète un peu partout dans le morceau sans d'autres motifs guitaristiques qu'un fragment pentatonique démarré par un *bend*, de type Chuck Berry, utilisé dans le lien instrumental — semblable aussi au *fill* à la guitare de *Jealous Again* de Black Flag, quant à son usage. Mise à part l'introduction, comme le montre le spectrogramme ci-dessus, la structure

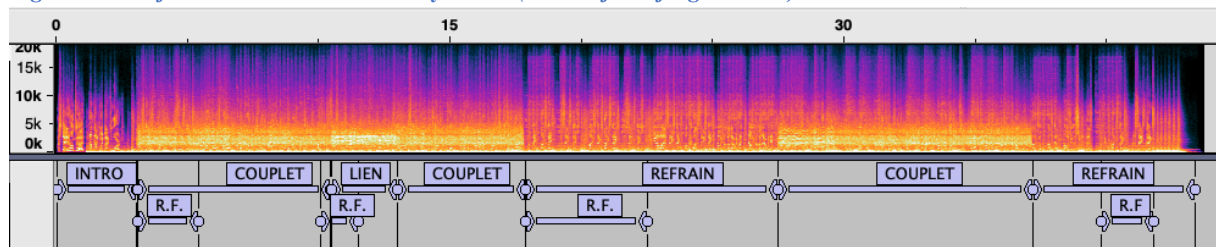
³² « Je suis resté à la maison aujourd'hui / Et je ne retourne pas travailler. »

horizontale de *Money Stinks* peut d’abord être divisée en cinq sections, selon la présence ou l’absence de cette guitare elle-même.

Un élément répétitif de deux mesures, qui comporte les mots clés de la chanson (“Money stinks, money stinks, this city stinks³³”), apparaît à différents moments de la chanson ; on pourrait l’appeler « refrain fragmentaire », élément linguistique qui peut appartenir à une section quelconque, autrement dit partie « dépendante³⁴ ». La structure horizontale de cette chanson peut aussi être divisée selon l’emplacement de ce refrain fragmentaire. Après l’introduction vocale, le refrain fragmentaire démarre le premier couplet (**figure 19**). Ce couplet dure six mesures, en se terminant encore par le refrain fragmentaire, qui chevauche le couplet (“money stinks” et le lien instrumental (“this city stinks”)) (**figure 20**).

Figure 19 : Le début du premier couplet de Money Stinks (voix, guitare et batterie)

Figure 20 : La forme horizontale de Money Stinks (R.F. : refrain fragmentaire)



Le deuxième couplet qui suit, de quatre mesures, ne comporte pourtant pas de refrain fragmentaire, ni au début ni à la fin. Le refrain fragmentaire réapparaît dans la section suivante, où il se répète deux fois, alors que la guitare disparaît complètement. Du fait de ce changement dramatique du côté de la guitare et de la répétition marquante des « mots clés » du morceau, cette section peut être définie comme un refrain. Pourtant, après ses quatre premières mesures, cette section est prolongée d’encore quatre mesures avec un débit augmenté des paroles, en

³³ « L’argent pue, l’argent pue, cette ville pue »

³⁴ Le livret du disque désigne cette partie comme “chorus” (refrain en français), mais dans notre recherche le refrain est défini, plus strictement, comme section *indépendante, autonome*.

comportant toujours une variante du refrain fragmentaire (“You know why this city stinks / I’ll be right, the city stinks / Nobody cares about the air we breathe / Nobody cares about the air we need³⁵”). À partir de là, jusqu’au troisième couplet qui est rejoint par le riff de la guitare, ces trois parties horizontales manifestent ensemble une structure graduellement ascendante en intensité (voir le spectrogramme, **figure 20**). Si l’on tient compte de l’accompagnement, on peut considérer cette partie comme la prolongation du refrain qui la précède. Il n’en demeure pas moins qu’elle a en même temps une affinité, en quelque sorte, avec le couplet qui la suit, surtout quant au contenu de ses paroles. C’est une divergence, celle entre le moment où augmente le débit des paroles et le moment où réapparaît le riff principal de la guitare, qui cause cette ambiguïté spécifique dans la composition. C’est cette augmentation graduelle de la tension, augmentation qui est du même genre que celle qu’on pouvait trouver dans *Straight Edge* de Minor Threat, qui semble permettre que cette sorte d’exaltation puisse être maintenue au cours du couplet le plus long (de huit mesures, par rapport aux deux premiers couplets, six et quatre mesures, respectivement). Par ailleurs, la présence principale du riff de la guitare, qui réapparaît enfin dans le troisième couplet, met en évidence le rôle dominant de celle-ci. Néanmoins, peut-être par désir de ne pas relâcher la tension de cette partie, le tempo augmente temporairement en son milieu, montant jusqu’à 205 BPM. Comme nous l’avons noté précédemment, cela semble bien être ce phénomène spontané, issu d’une sorte d’amateurisme, qui provoque ce sentiment d’urgence particulier dans ce morceau punk hardcore.

Le dernier refrain apparaît à la suite du troisième couplet. Pourtant, sa première partie se déroule sur des paroles nouvelles (“Smell the excess, smell the death / Smell the wet dream of this human mess³⁶”), prolongation du refrain, avant de se terminer par le refrain original, qui est cependant légèrement modifié (“(I think) the money stinks, this city stinks³⁷”). Il faut aussi noter que c’est l’absence même de la guitare qui constitue la caractéristique principale des deux refrains.

Ce qui caractérise la structure horizontale de *Money Stinks*, c’est donc l’« omniprésence » de ce refrain fragmentaire, la même que nous avons constatée précédemment notamment dans *Out Of Vogue* des Middle Class ou dans *Red Tape* des Circle Jerks. Cependant, la forte

³⁵ « Vous savez pourquoi cette ville pue / J’aurai raison, la ville pue / Personne ne s’occupe de l’air qu’on respire / Personne ne s’occupe de l’air dont on a besoin. » N.B. Les paroles de *Money Stinks* témoignent aussi bel et bien de la prise de conscience, très répandue de l’époque, de la crise environnementale (voir Chapitre I). À partir de cette partie de la chanson, le mot “stink” commence à prendre son sens littéral, pas métaphorique comme auparavant.

³⁶ « Sens l’excès, sens la mort / Sens la pollution nocturne de ce bordel humain »

³⁷ « (Je pense que) l’argent pue, que cette ville pue »

irrégularité dans l'emplacement du refrain fragmentaire différencie la chanson des Dirty Rotten Imbeciles. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de sa position — début et fin du premier couplet, totalité du premier refrain et fin du deuxième refrain —, mais aussi de sa forme : version comprimée à la fin du premier couplet et version partielle dans la seconde moitié du premier refrain, entre autres.

La désillusion, le dégoût vis-à-vis de ce capitalisme libéral américain que *Money Stinks* vomit grâce au flot intarissable de ses paroles vociférées (dont, “Smell the power, smell the health / Smell the poverty of Americas wealth / Money smells of evil, greed / Capitalist wants and pumped up needs³⁸”) s'exprime aussi dans la chanson suivante, d'une longueur similaire mais, tout au contraire, sous la forme de la répétition d'une seule phrase concise.

2. *Reaganomics*

Avec *Reaganomics* (n°13, face B), dernier morceau du disque entier, la distinction entre couplet et refrain disparaît finalement totalement, du fait de la simplicité extraordinaire, jusqu'à la disparition, des paroles. Ce morceau de quarante secondes est composé par la répétition de trois sections horizontales, qui sont chacune nettement identifiées : selon notre dénomination, intro (ou lien instrumental ou *outro*), couplet « sans paroles » et refrain (**figure 21**, ci-dessous). Tout d'abord, la première section présente la séquence descendante des triolets pentatoniques de la guitare, soutenue note à note par des tom-toms, au tempo modéré de 165 BPM, modèle qui est appliqué sous forme identique dans l'introduction, dans le lien instrumental et dans la conclusion ou *outro*. La deuxième section, qui jaillit à la suite de l'introduction avec pour fondement rythmique le *skank beat* rapide de 234 BPM, est composée de l'alternance de deux power chords à intervalle de deux temps (demi-mesure de 4/4), alternance chromatique de *la* et *si* bémol, à l'exception de la quatrième et dernière répétition avec le *ré*, soit la sous-dominante, au lieu du *si* bémol, afin de fournir, entre autres, une inclinaison « magnétique » au début de la section suivante, à la tonique. Ce modèle fournit en effet sa base à la troisième section.

La différence entre la troisième section et la deuxième ne réside que dans l'ajout des paroles chantées. Cependant, la présence de paroles, en tant que seule intervention de la voix dans le morceau, est aussi marquante. En parallèle avec la progression de la guitare, la voix répète quatre fois le refrain fragmentaire (“Reaganomics kill me”, sauf la dernière répétition

³⁸ « Sens le pouvoir, sens la santé / Sens la pauvreté de la richesse des Amériques / L'argent sent le mal, la cupidité / Des désirs capitalistes et des besoins gonflés »

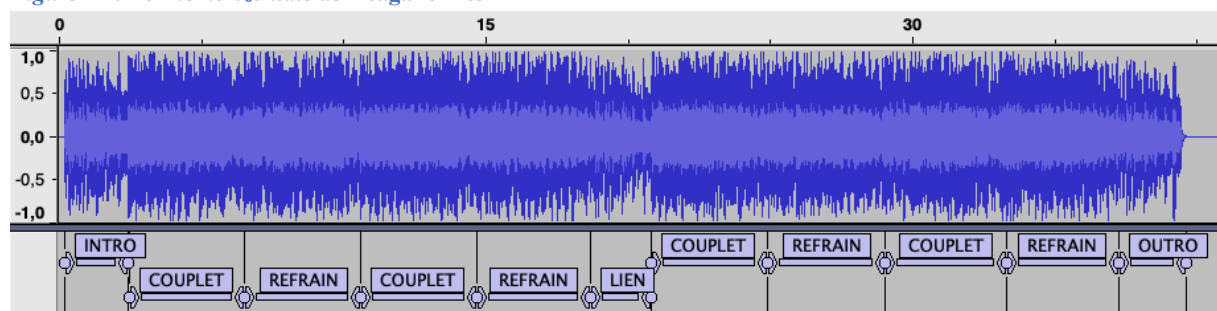
remplaçant “kill me” par “kill you” en conformité avec le remplacement de l’accord par la sous-dominante chez la guitare et la basse), se faisant ainsi refrain du morceau.

Figure 21 : La formule de Reaganomics (voix, guitare et batterie)

The musical score for 'Reaganomics' is presented in two systems. The first system shows the instrumental introduction with a tempo of 165. It features a guitar part with triplets and a bass part with a steady eighth-note pattern. The second system shows the vocal entry at a tempo of 234. The guitar and bass parts continue with similar rhythmic patterns. The vocal line includes the lyrics: 'Rea-gan-om-ics kill me' and 'Rea-ga-om-ics kill you'. The score is marked with repeat signs and a 'x3' multiplier, indicating that the instrumental sections are repeated three times.

La formule ainsi établie, à savoir celle des deuxième et troisième sections, à quatre mesures chacune, est répétée une fois avant que la première section réapparaisse comme lien instrumental. Du point de vue de la forme globale, la deuxième section fonctionne donc comme un couplet, même si elle ne comporte pas de paroles, en ce sens qu’elle prépare chaque fois la présentation du refrain (figure 22).

Figure 22 : Forme horizontale de Reaganomics



À partir du lien instrumental, identique à l’intro, une formule plus large — à savoir lien-couplet-refrain-couplet-refrain — est répétée sans changement aucun. Dès lors que la « conclusion » du morceau, encore identique à l’introduction et au lien instrumental, est adjointe à la fin de cette deuxième formule, on peut dire que *Reaganomics* présente encore une « radicalisation » supplémentaire du principe formel qui régissait *Beat On The Brat* (1976), la

chanson des Ramones (voir **Chapitre VIII**), en ce sens que la chanson entière impose une symétrie articulée par un lien instrumental en son milieu, c'est-à-dire entre deux parties qui sont identiques, mais aussi du fait qu'elle incarne en elle-même cette idée, « le début est la fin, la fin est le début ».

Il n'existe aucun développement, il y a seulement répétition et alternance, aux différents niveaux du déroulement du morceau. Au niveau de la structure globale de la chanson, il s'agit de la répétition de la formule lien-couplet-refrain-couplet-refrain ; puis de la répétition de la formule couplet-refrain ; de l'alternance couplet-refrain ; de la répétition du refrain fragmentaire (voix) ; de l'alternance de deux *power chords* (guitare et basse) ; de l'alternance grosse caisse-caisse claire (batterie) et de la répétition de ces alternances. Une structure symétrique poussée à un degré si « extrême » a pour conséquence deux phénomènes importants : d'une part, la signification *linguistique* ou *sémantique* se concentre en une seule image, vocalisée par le refrain (“Reaganomics kill me (and you)”) ; d'autre part, c'est la chanson entière qui incarne en elle-même une sorte de situation nihiliste, en ce sens qu'elle ne postule aucun espoir, espoir de pouvoir parvenir à un état nouveau, qu'il soit positif ou négatif ; c'est ce que nous avons mentionné au sujet de *Dennis's Problem*.

Le sens « linguistique », porté par le plan verbal de la chanson, ne réside pas ailleurs que dans le refrain, répété et ne comportant que ces trois mots. Et si une image est laissée par la chanson après sa fin, la puissance de cette image ne repose que sur ce refrain, qui est placé plutôt au milieu de la chanson, et non sur un « dénouement », qui n'existe pas du tout dans la chanson. Ce qui caractérise une chanson comme *Reaganomics*, c'est précisément qu'elle veut manquer de dénouement, au sens le plus large du terme, elle ne veut pas d'une coda comme « synthèse » des éléments précédents, ni d'une coda d'une forme plus indépendante, ni même d'une extension du refrain final, qui comportent souvent une transposition, douce ou brusque, elle ne veut pas non plus d'un changement de tempo ; d'un *fade-out* ; d'une progression « crescendo » ou encore d'un “terminal climax³⁹”, etc., parties qui servent à « rattraper », à reconvoquer des événements musicaux déjà passés qui viennent de disparaître et qui se sont déjà transformés dans nos souvenirs, pour ainsi nous « demander » de les rappeler. La seule façon sur laquelle peut s'appuyer ce genre de musique, qui ne dispose pas d'une telle partie finale pour capter l'attention de l'auditeur, ne peut se trouver que dans le déversement de toute son énergie tout au long de la chanson par la répétition du refrain. En d'autres termes, c'est la

³⁹ Bradley T. Osborn, *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*, thèse de doctorat, University of Washington, 2010.

forme elle-même de la chanson qui l'« exige » de ses joueurs, et donc ce sont aussi les compositeurs — le groupe — qui se le demandent à eux-mêmes.

3. *Balance Of Terror*

Tout au contraire de *Reaganomics*, *Balance Of Terror* (n°5, face B), autre chanson de 40 secondes, relève du groupe des chansons dont la structure globale repose essentiellement sur le contraste entre deux parties horizontales temporellement opposées. Si l'on veut trouver une différence par rapport aux chansons plus longues mentionnées précédemment, c'est que plusieurs des sections qui constituent la partie rapide, c'est-à-dire la deuxième partie (ou le « corps » de la chanson), ne sont pas seulement « comprimées » temporellement, mais encore, en conséquence, que toute distinction qualitative entre elles, en particulier celle entre couplet et refrain, en devient floue.

Figure 23 : Le début de la deuxième partie de Balance Of War (voix et batterie)

The figure shows a musical score for the beginning of the second part of 'Balance Of War'. It is divided into two sections: [Refrain] and [Couplet]. The tempo is marked as ♩ = 250. The score is written for Voice (Vx.) and Drums (Bt.).

[Refrain] ♩ = 250

Vx. *balance(of) power balance(of) terror We're(in) this too deep(to)correct our error*

Bt. (Drum notation with asterisks indicating hits)

[Couplet]

Vx. *(a)communist plan (it's)all (a)plan and you're (a)part(of)it (if)(you)think you're not*

Bt. (Drum notation with asterisks indicating hits)

La première partie, de 21 secondes, est dominée par la voix, qui mène un long discours, une « tirade », à un tempo libre, tandis que la deuxième partie fonce au tempo de 250 BPM, soutenue par la grosse caisse sur toutes les pulsations. L'unité de deux mesures domine toute la deuxième partie ; la distinction entre couplet et refrain se fait aussi à l'intervalle de deux mesures, grâce uniquement à la présence du refrain fragmentaire (« Balance of power, balance of terror⁴⁰», **figure 23**), quoique la prononciation des paroles soit très floue dans l'ensemble de la chanson. La première mesure de l'unité se caractérise par les quatre noires à la voix et à la

⁴⁰ « Équilibre du pouvoir, équilibre de la terreur »

cymbale crash, ainsi que par le roulement bref de la caisse claire, tandis que la deuxième mesure marque les croches à la voix, à débit élevé, sans soutien de la cymbale crash ni de la caisse claire. C'est ce mélange explosif de la vitesse, de l'alternance de sections courtes, d'un son bruyant, tout cela méritant d'être nommé et qualifié de "thrash", ainsi que l'accélération abrupte de la deuxième partie, qui, par eux tous, génère le sentiment d'une forte urgence, d'une urgence qui se voit même encore renforcée par l'anticipation subtile, d'environ une croche, du roulement susdit à la caisse claire, seule à chaque fois, comme pour précipiter l'énonciation des paroles qui suivent (voir la transcription ci-dessus).

4. *Capitalist Suck*

Avec *Money Stinks*, *Capitalist Suck* (n°6, face A) est l'une des chansons qui se caractérisent par la difficulté à y identifier des sections et leurs relations formelles. Dans le refrain de cette chanson de 36 secondes, le groupe « noyau » de mots ("capitalist suck"), soit le refrain fragmentaire, devient d'autant plus discernable que les instruments donnent à la voix principale l'espace le plus important de la sphère acoustique. Du point de vue verbal, pourtant, le premier mot de quatre syllabes, "capitalist", est énoncé à une vitesse non seulement extrême, mais surtout très grossièrement, avec peu d'articulations réalisées, comme s'il s'agissait d'un monosyllabe. À cet égard, on peut dire que l'introduction fracassante par hurlement vocal solo, "You buy, buy, buy, all day long⁴¹", sert de sorte de « compensation » à cette absence de sens perceptible du refrain qui la suit immédiatement. Ces deux premières sections se déroulent en tempo libre.

Le premier refrain, accompagné seulement par la guitare, est composé horizontalement de trois répétitions du refrain fragmentaire ; le prolongement des dernières notes, voix et guitare, est suivi brusquement d'une autre section qui, à son tour, fonce au tempo de 250 BPM, ou l'alternance grosse caisse-caisse claire du même nombre, y devenant d'ailleurs comme une sorte de « brouillard » sonore en raison des conditions médiocres de l'enregistrement ("You can't tell your wants from needs / You buy America and do a good deed / Create a job, don't bite the hand that feeds⁴²"). Cette section qui dure trois mesures pourrait, à ce stade, être

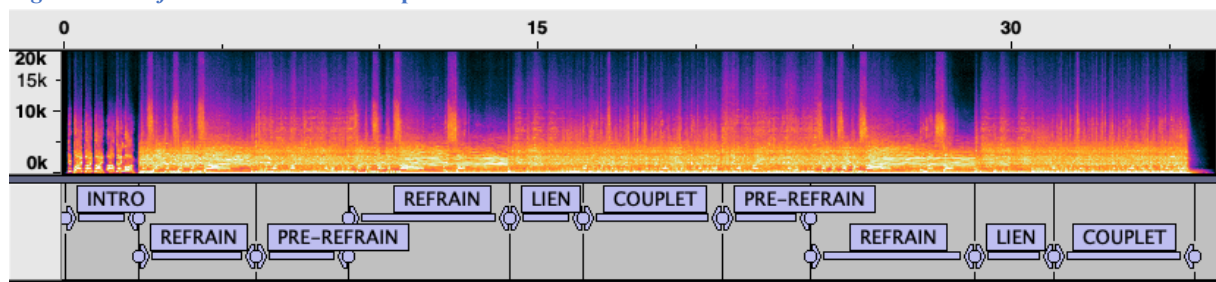
⁴¹ « Tu achètes, achètes, achètes, toute la journée »

⁴² « Tu ne peux distinguer tes désirs de tes besoins / Tu achètes l'Amérique et fais une bonne action / Crée un emploi, ne mords pas la main qui nourrit. »

considérée comme un couplet. Cependant, la progression suivante du morceau rend difficile de maintenir cette définition comme telle.

À la suite de la section en question apparaît le deuxième refrain, prolongé encore plus longuement que le premier, toujours en tempo libre. Mais le tout est comme rencontré, et brutalement cette fois-ci, comme en un choc frontal, par un lien instrumental (de deux mesures), qui semble comme venir à sa rencontre, lien auquel succède une autre section chantée (de quatre mesures, “All of your goals are the fucking same / As every other jerk in this stupid game / Your brains have been washed and hung out to dry / You don’t doubt it and you don’t know why⁴³”). Ces deux dernières sections se déroulent sur un *skank beat*, dont l’alternance est assez reconnaissable, surtout du fait que leur tempo est moins rapide, 208 BPM, que celui de l’autre section qui suivait le premier refrain. Ce qui est frappant, c’est que cette partie *skank beat* est suivie par une section de trois mesures (“You can’t tell your wants from needs [...]”), qui était apparue auparavant, avant que se présente le deuxième refrain. Quel est alors le couplet ?

Figure 24 : La forme horizontale de Capitalist Suck



La section chantée, qui apparaît tardivement (“All of your goals are the fucking same [...]”) revêt une forme assez régulière et stable en ce sens qu’elle dure un nombre pair de (quatre) mesures et cela sur un *skank beat* moins rapide et, par conséquent, rythmiquement évident. Au contraire, la section chantée sur fond de ce « brouillard » sonore de plus de 250 BPM ne dure que trois mesures, ce qui fait que le premier refrain fragmentaire (“capitalist suck”) du refrain qui suit donne l’impression d’appartenir, en tant que sa quatrième mesure, à cette dernière section. Ou bien, autrement dit, cette section est liée fortement, voire « subordonnée » au refrain, ce qui fait une section relativement stable et « autonome ». De ce point de vue, on peut définir la section en question, de trois mesures, comme un « pré-refrain » (un équivalent de *pre-chorus* en anglais). En tant que pré-refrain, ce « brouillard » fracassant incarne l’urgence avec laquelle on veut se précipiter vers le refrain, thème de la chanson.

⁴³ « Tous vos buts sont foutrement pareils / Comme tout autre imbécile dans ce jeu stupide / Vos cervelles ont été lavées et suspendues dehors à sécher / Vous n’en doutez pas, sans savoir pourquoi. »

Après le troisième refrain réapparaissent le lien instrumental et le couplet (section chantée à quatre mesures, voir **figure 24**, ci-dessus). C'est dire qu'une grande formule de quatre sections — pré-refrain, refrain, lien et couplet — est répétée sans aucun changement. Et le morceau lui-même se termine abruptement au moment même où est énoncé le dernier mot de ce dernier couplet, ceci afin de ne pas satisfaire l'attente, logique, chez l'auditeur d'un couplet suivi d'un autre pré-refrain, comme auparavant.

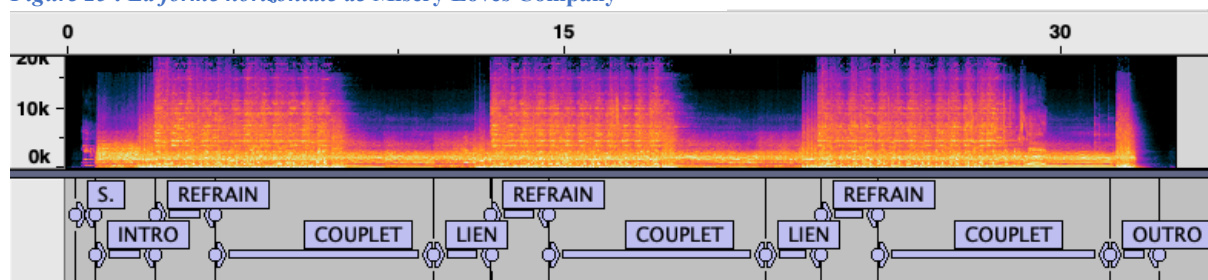
5. *Misery Loves Company*

Le signal introducteur, “one – two – three - four” ou “one (and), two (and), one – two – three – four)”, doit son importance davantage au fait qu'il correspond au débit des instruments, notamment à celui de l'alternance grosse caisse-caisse claire ou de l'alternance *downpicking-uppicking*, qu'à ce qu'il pourrait suggérer comment les musiciens comptent en pratique le tempo d'une chanson, autrement dit avec quelle fréquence. On peut constater souvent un signal aussi rapide, quand un morceau commence, comme ce *Misery Loves Company* (n° 7, face A), par un *skank beat* extrême ou un *blast beat*.

Au long de sa durée de 33 secondes, *Misery Loves Company* fait passer au tempo de 257 BPM trois parties horizontales presque identiques, qui sont séparées par l'intermédiaire d'un jeu solo assez relâché de la guitare. L'introduction consiste en un solo de guitare qui présente l'enchaînement de quatre power chords, *ré* bémol, *si* bémol, *fa* et *sol*, suivant le tempo du signal de départ (“one – two – three – four”) ; le tempo du signal correspond à celui du picking alterné, donc à plus de 500 alternances par minute. Après un seul cycle des power chords, de deux mesures, la voix chante son premier refrain, “What they have now, they want for me / Misery loves company⁴⁴”, sur le même cycle de la guitare (et de la basse), accompagné par un *skank beat* à la batterie, pendant deux mesures. Ensuite, guitare et basse ne répètent que la dernière moitié du cycle (*fa* et *sol*), sur le même rythme, pendant quatre autres mesures, tandis que la voix continue à chanter ses paroles, maintenant celles du couplet (le débit de l'alternance des power chords est donc réduit de moitié). Puis, la guitare reste seule, maintenant le son du power chord de *mi* bémol (puis glissé au *ré* bémol). Après 2,5 secondes, la guitare se dresse pour jouer encore une fois l'intro de quatre power chords, signalant un redémarrage de la formule ainsi établie — intro/refrain/couplet.

⁴⁴ « Ce qu'ils ont maintenant, ils le veulent pour moi / La misère aime la compagnie »

Figure 25 : La forme horizontale de Misery Loves Company



Ainsi, une grande partie du morceau est dominée par l’alternance des power chords de la guitare : la progression mélodico-rythmique du chant suit en effet fidèlement celle de la guitare. Le refrain est très court (deux mesures) et le refrain fragmentaire (“Misery loves company”) n’est pas aussi distingué que dans les autres chansons que nous avons examinées. De plus, les matériaux musicaux du couplet proviennent directement d’une partie du refrain, continuité particulière qui fait que le couplet n’est pas tellement différencié du refrain. Il n’en reste pas moins un facteur qui permet encore de distinguer les deux sections principales, c’est le changement d’unité temporelle. Car toutes les parties passent d’une unité de deux mesures à une d’une mesure à partir du couplet, sous la houlette de la guitare (suivant la progression d’accords). C’est donc sur une fluctuation temporelle, basée sur une accélération de l’unité de progression (le couplet) et sur une décélération (à la fin du couplet) que repose le dynamisme global du morceau. Il est intéressant de noter qu’on peut diviser autrement la formule (intro-refrain-couplet) : en trois dimensions temporelles, dont la durée est remarquablement identique, selon le degré de ce dynamisme : moyen (intro et refrain), haut (la première moitié du couplet, avec les paroles) et bas (la dernière moitié du couplet, instrumental), chacune à quatre mesures (ou durée équivalente).

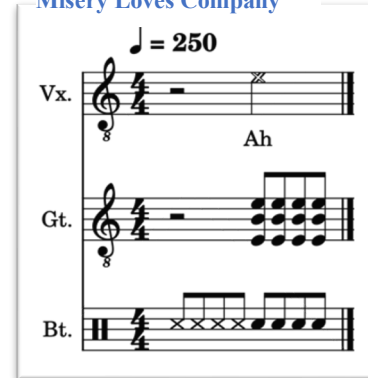
Lors de la troisième répétition de la formule tripartite, le couplet prolonge sa quatrième et dernière phrase. Celle-ci, avec la rime de /i/ comme dans toutes les phrases de *Misery Loves Misery*, est une moquerie de la complaisance sur laquelle seule est basée la façon de vivre de la classe moyenne des banlieues américaines. Elle présente à cet effet trois mots supplémentaires (“fakery, tracery, misery”), sur le power chord de *sol* de la guitare, au lieu du *mi* bémol (voir les paroles ci-

Figure 26 : Paroles de Misery Loves Company

<p>[Refrain] What they have now, they want for me Misery loves company</p> <p>[Couplet 1] Live a life of bigotry On the way to bankruptcy Beer belly and family Crackers, cheese and burgundy</p> <p>[Couplet 2] You’re life’s no anomaly Live your life accordingly Wake up to the certainty Of ageing and misery</p> <p>[Couplet 3] No real love just cake and tea No road to recovery Live the life of drudgery Same old shit, housewivery, fakery, tracery, misery</p>

dessous⁴⁵, **figure 26**). Cette prolongation se termine finalement par le power chord de *mi* bémol, sur lequel toutes les parties font une « concentration » du son. Dès que le signalent les quatre coups de baquette, sur le même tempo, guitare, basse et caisse claire martèlent en même temps les quatre croches à un tempo de plus de 250 BPM avec le cri du chanteur (**figure 27**). Vitesse et distorsion combinées font que cela résonne comme une « explosion ». Cette finale lapidaire de *Misery Loves Company*, pour ne parler que d'elle, ressemble finalement à *You Suffer* (1987)⁴⁶ de Napalm Death, morceau emblématique de « 1,316 seconde », plutôt humoristique mais assez symbolique de ce genre.

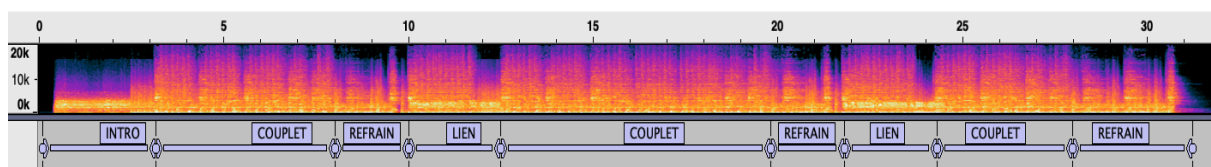
Figure 27 : La fin de *Misery Loves Company*



6. Closet Punk

Une autre chanson centrée sur le *skank beat* est *Closet Punk* (n°12, face B), qui revêt une forme assez « stable » et « prévisible » dans sa durée de 33 secondes : introduction de guitare solo de deux mesures, couplet de quatre mesures, refrain de deux mesures (“Closet punk, closet punk”) et lien instrumental de deux mesures ; le dernier et troisième refrain est étendu par répétition. Le deuxième couplet est étendu pour durer six mesures, tandis que le troisième et dernier est réduit à trois mesures, ce qui donne une sorte de variété à la forme globale (**figure 28**).

Figure 28 : Forme horizontale de *Closet Punk*



Il n'en demeure pas moins qu'il y a là un élément important, destiné à gêner nécessairement l'écoulement temporel simple du morceau, ainsi que notre perception de celui-ci. Il s'agit de l'accélération instantanée et brutale, du jeu de l'ensemble des parties, accélération qui s'appuie sur l'utilisation de mesures irrégulières dans le refrain où est martelé le mot clé de la chanson. Comme le montre la transcription ci-dessous (**figure 29**), la deuxième énonciation du titre, ou

⁴⁵ « Ce qu'ils ont maintenant, ils le veulent pour moi / La misère aime la compagnie » ; « Vis une vie de bigoterie / Sur la route de la banqueroute / Ventre à bière et famille / Biscuits salés, fromage et bourgogne » ; « Ta vie n'est pas anomalie / Vis ta vie en conséquence / Éveille-toi à la certitude / De la vieillesse, de la misère » ; « Pas d'amour vrai, mais biscuit et thé / Pas de voie vers la guérison / Vis une vie de corvée / Même vieille merde, vie de femme au foyer, tromperie, contrefaçon, misère. »

⁴⁶ <https://youtu.be/9Z1IGjr2cT0>.

du refrain fragmentaire (“closet punk”) se situe une croche avant l’attente de l’auditeur (la première mesure est donc celle de 7/8, pas une quadruple) ; et d’ailleurs la mesure de cette deuxième énonciation se termine au bout de son troisième temps, puis elle est suivie par le lien instrumental. C’est-à-dire que la deuxième mesure est encore plus réduite que la première, réduite d’une croche. Il convient de noter aussi l’impact d’une croche à la caisse claire, précédée par un roulement bref de la caisse claire, à la fin de la première mesure du refrain. Cette accélération ou anticipation du jeu de la batterie sert de « tremplin » pour susciter l’urgence amenant le deuxième refrain fragmentaire.

Figure 29 : Le refrain de Closet Punk (voix, guitare et batterie)

The musical score for the chorus of Closet Punk is presented in three staves: Voice (Vx.), Guitar (Gt.), and Drums (Bt.). The tempo is marked as 195 BPM. The time signature is 7/8, which changes to 3/4 for the second measure of each chorus unit. The lyrics 'Clo-set punk' are written under the voice staff. The guitar staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The drum staff shows a snare drum pattern with a 'x' mark above the second measure of each chorus unit, indicating a specific drum technique.

E. Les morceaux de moins de trente secondes

1. *My Fate To Hate*

Autre chanson commençant par le signal “one-two-three-four”), *My Fate To Hate* (« Mon destin de haïr », n°6, face B) se déroule de la sorte jusqu’à la fin, sur le tempo de 250 BPM. Malgré un son global chaotique et une vitesse extrême (marquée surtout par le martèlement régulier de la grosse caisse), la structure horizontale globale, basée sur une sorte de répétition couplet-refrain-lien, peut être identifiée sans difficulté. Si le premier refrain (dix mesures) a deux mesures additives par rapport au couplet (huit mesures), cela ne gêne pas trop l’écoulement temporel du morceau. Le refrain se déroule essentiellement sur trois alternances du refrain fragmentaire (“my fate to hate” et d’autres paroles, à l’intervalle de deux mesures, ce qui fait huit mesures au total ; la troisième énonciation du refrain fragmentaire, suivie d’un cri bref (“you”) du chœur tout seul — les instruments s’effacent instantanément —, se fait à deux mesures de la terminaison du refrain.

Mais il faut remarquer pourtant qu'au moment où la section suivante, le lien instrumental, se termine, le deuxième couplet « pénètre » la fin de la quatrième mesure de celui-ci, d'un temps, devançant l'attente de l'auditeur. C'est-à-dire que le premier lien dure quinze pulsations, sa quatrième mesure étant donc de $\frac{3}{4}$. Le deuxième couplet se déroule comme le premier, sauf qu'il se termine par un cri du chœur seul, comme le précédent, mais prononçant un autre mot, "no" ; et puis, au lieu de la répétition attendue de toute la partie du premier refrain, surgit directement le dernier fragment de deux mesures ("you"), qui cède la place au deuxième lien instrumental. Ce dernier, qui revêt la même forme que le premier lien, accomplit, quant à lui, l'intégralité de ses mesures, autrement dit seize pulsations.

La section suivante commence par des éléments, "Now I don't need a reason why"⁴⁷, qui sont lexicalement et rythmiquement similaires à chaque début de couplet, mais elle se transforme aussitôt en une simple répétition des derniers mots ("a reason why"), ce qui forme une coda au morceau, conclusion d'une chanson de 26 secondes.

2. *Plastique*

Ce qui distingue *Plastique* (n°3, face B), chanson de 24 secondes, des autres morceaux, c'est son « homogénéité » radicale, radicale aussi bien du point de vue horizontal que du point de vue vertical. Après deux signaux brefs, l'un à la guitare et l'autre à la caisse claire, puis une introduction de quatre mesures, la chanson se déroule sans aucune section instrumentale, au tempo assez stable de 224 BPM. Vu la durée du morceau, les paroles de *Plastique* sont assez longues, écrites pour la plupart en une phrase. Mise à part la reprise de la première phrase du premier couplet, il y a peu de marques de division entre ces deux couplets (**figure 30**)⁴⁸. La

Figure 30 : Les paroles de *Plastique*

<p>Plastique</p> <p>I think of things that bring people down I'm the type of person no one wants around Everyone stares at me wherever I go They all suck, what do they know? They're living inside a designer world A fresh and clean pretty little world Reality to them is a new pair of shoes And trying ten pair before they choose</p> <p>I think of things that bring people down Out of the clouds and back to the ground Where the fish lie belly up in black water Where the boy next door is fucking your dog You're living inside a plastique world Slick and modern pseudo world Where what you want is what you get Package after package of plastique shit</p>
--

⁴⁷ « Maintenant je n'ai plus besoin de raison »

⁴⁸ « Je pense à des choses qui abattent les gens / Je suis le genre de personne dont personne ne veut alentour / Tout le monde me regarde partout où je vais / Ils sont tous nuls, qu'est-ce qu'ils savent ? / Ils vivent dans un monde de designer / Un joli petit monde, frais et propre / La réalité pour eux, c'est une nouvelle paire de chaussures / Et d'essayer dix paires avant de choisir » ; « Je pense à des choses qui abattent les gens / Hors des nuages, retour au sol / Où les poissons sont couchés le ventre en l'air dans l'eau noire / Où le garçon, ton voisin, gâte ton chien / Tu

présence du mot « world » aux cinquième et sixième lignes des deux couplets — d’ailleurs, « plastique world » dans le deuxième — et du titre « plastique » dans la dernière phrase du deuxième couplet a beau impliquer la possibilité que l’on puisse distinguer la partie suivante comme une autre section, notamment comme un refrain, cette possibilité ne peut cependant être pleinement justifiée.

Il semble plus judicieux de dire que cette chanson a sans doute été composée délibérément ainsi, comme une « tirade », sans interruption, afin de mieux souligner l’urgence même du problème « moderne », qu’évoquent ses paroles, en adoptant une forme « strophique », la forme horizontale privilégiée notamment par les chansons de la tradition folklorique et par son “revival” des années 1960⁴⁹. Reste à noter qu’utiliser “plastique” au lieu de “plastic” peut s’expliquer comme une référence à l’explosif...

3. *F.R.D.C. (ou I’m A First Round Draft Choice)*

De même que *Plastique*, *F.R.D.C.* (n°5, face A), chanson de 23 secondes, comporte son titre dans les paroles, ce qui est pourtant peu perceptible. À la suite de l’introduction, assez longue, chacune des syllabes du titre “(I’m a) first / round / draft / choice)⁵⁰” a beau être martelée à fond, le mot est à peine compréhensible verbalement dans la mesure où il est énoncé à un rythme de croches d’un tempo d’au moins 232 BPM, chacune des syllabes étant d’ailleurs associée à une violente attaque à la caisse claire.

Figure 31 : L’intro de *F.R.D.C.* (guitare et batterie)

vis dans un monde plastique / Un pseudo-monde moderne et lisse / Où ce que tu veux est ce que tu obtiens / Paquet après paquet de merde de plastique. »

⁴⁹ “Like real folk songs, they [chansons *folk-music revival*, notamment celles des Kingston Trio, Peter Paul and Mary, Joan Baez et Bob Dylan] are mostly strophic and narrative, with a tale or a drama unfolded in successive stanzas sung to the same music, and are thus quite different in structure and content from the (verse)-chorus pattern of popular song.”, Charles Hamm, *Yesterdays : Popular Song in America*, paperback, New York/London, W.W. Norton & Company, 1983, p. 432. « Comme les véritables chansons folkloriques, elles sont majoritairement strophiques et narratives, avec un conte ou un drame se déroulant en strophes successives chantées sur la même musique, et sont donc assez différents dans leur structure et leur contenu du modèle (couplet)-refrain de la chanson populaire. »

⁵⁰ « (Je suis) un choix de repêchage au premier tour »

Le riff de guitare de l'introduction solo (**figure 31**), enchaînement de trois power chords (*la* bémol – *mi* bémol – *fa*), présente un son fortement distordu, et par ailleurs particulièrement aigu (autour de 2 kHz). Et ce qui rend le son global encore plus chaotique, c'est que la première partie jouée par la batterie revêt une forme « inversée » de l'alternance grosse caisse-caisse claire, c'est-à-dire que le son aigu de la caisse claire y rencontre à chaque fois l'attaque de la guitare sur le temps fort, tandis que le son de la grosse caisse en passe donc au second plan, ce qui crée une concentration sonore sur la zone médium-aigu, sans parler de l'ajout fréquent de la cymbale crash.

Le son de l'introduction, en étant centré sur la zone médium-aigu, maintient une cohérence dans le couplet. Le son global du couplet est dominé par la voix principale et par la caisse claire, qui martèlent les quatre premières croches d'une mesure ("first/round/draft/choice") avec une intensité régulière sur le power chord de *sol* (**figure 32**), puis sur le dernier temps de la mesure, ce qui fait figurer le power chord de *ré* bémol, avec "nineteen [age]" pour paroles, encore soulignées par la cymbale crash et la grosse caisse, comme une « réponse ». Cependant, le « centre de gravité » est biaisé sur la première partie, à savoir sur la « question ». Et qui plus est, avant même que la réponse ait eu le temps de s'accomplir, le morceau passe déjà en *urgence* à la mesure suivante — une accélération spontanée par le groupe —, comme s'il s'agissait d'un *shuffle* lent. Ce pattern se répète trois fois, avec d'autres paroles.

Figure 32 : Le couplet de F.R.D.C.

The figure shows a musical score for the chorus of the song 'F.R.D.C.'. It consists of two systems of music, each with three staves: Voice (Vx.), Guitar (Gt.), and Drums (Bt.). The music is in 4/4 time and has a tempo of quarter note = 232. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first system of music has the following lyrics: "First round draft choice nine-teen Man with - out choice un - seen". The second system of music has the following lyrics: "Feed-back from soci - e - ty please a rea - son". The guitar part consists of power chords. The drum part features a pattern of four eighth notes on the first beat of each measure, followed by a half note on the second beat, and a cymbal crash on the fourth beat.

Cela a pour effet les éléments verbaux — même si les paroles elles-mêmes sont peu intelligibles, si ce n'est par les fans du groupe mais parce qu'ils les connaissent au préalable —,

les éléments qui exposent l'idée principale du morceau, sont mis en avant, quoiqu'inintelligiblement, ou plutôt à cause de cela, de manière assez frappante. En d'autres termes, il ne s'agit pas tant de ce qu'ils signifient que de la *manière* dont ils sont énoncés, pour ce qui est du « message » de la chanson. À la place du contenu sémantique des paroles, qui est relégué au second plan, c'est le mouvement musicalement expressif qui passe au premier plan, en un mouvement qui est généré par la forme morphologique sonore, le son, des mots, mouvement qui présente l'apparence, ou l'« extériorité » des énoncés comme l'essentiel. C'est désormais cette forme rythmique, plus intense que toutes les autres, qui est chargée d'exprimer l'idée principale de la chanson (voir aussi **Chapitre XI**). Le couplet se termine par le prolongement de son dernier mot, “a reason”, en tempo libre sur le power chord de *ré* bémol, réclamation de la raison pour la conscription sans choix (“I'm a first round draft choice, a man without a choice, unseen / feedback from society, please, a reason⁵¹”).

Le premier couplet est suivi d'un lien instrumental, qui est identique à l'introduction, donc une progression *la* bémol/*mi* bémol/*fa* et un rythme « chaotique », puis le deuxième couplet se déroule lui aussi sur cette base harmonique et rythmique, énumérant les champs de bataille où l'on a été « envoyé » : “For Kampuchea, The problems in Korea, The wars in Iran, Afganistan, Argentina's Falkland Islands.” Les deux couplets sont donc différents quant à l'harmonie, quant au tempo (260 BPM au maximum), et quant au rythme, pas seulement quant aux paroles. En l'absence du refrain, ce sont les couplets qui prennent chacun différents matériaux.

En terminant sur de nouvelles paroles, deux mesures plus longues que celles du premier couplet, le chant principal revient au moment même où est chantée une longue note, dont la hauteur est plus claire qu'aucun autre moment du disque lui-même. La progression harmonique de cette section laisse derrière naturellement le power chord de *fa*, qui est rejoint aussitôt par le *la* dièse⁴ de la voix principale (“Falkland Islands”). Malgré la différence de hauteur, entre paroles, accords de base, ainsi qu'entre les caractéristiques de la section dans laquelle ils se trouvent, ces deux moments, « chantés » au sens strict du terme, sonnent très proches l'un de l'autre, d'autant plus que, sans aucun doute, le caractère sonore du reste du morceau est très « monotone ». Aussi, ces deux notes prolongées (“a reason” et “Falkland Islands”) jouent-elles un rôle important, comme celui du refrain, dans la progression de la chanson, en marquant ses deux moments décisifs.

⁵¹ Je suis un choix de repêchage au premier tour, un homme sans choix, invisible, un feedback de la société, s'il vous plaît, une raison. »

4. *Human Waste*

Les trois morceaux les plus courts du disque ont en commun de commencer tous par une courte intro de la batterie solo. Chacun des motifs de batterie présentés dans leur intro est lié à la structure horizontale de la chanson concernée, qui ne peut par principe pas être divisée nettement selon la structure couplet-refrain, comme nous le verrons plus loin. Tout d'abord, dans *Human Waste* (n° 9, face B), le motif à la batterie, d'une mesure dans l'introduction, qui varie légèrement dans le même cadre métrique lorsqu'il réapparaît, joue le rôle de marquer le « point de démarrage » pour chaque section chantée. Quant à *Why* (n°4, face B), le roulement bref à la caisse claire, qui martèle tous les temps de la mesure, donne la base rythmique distinctive du refrain fragmentaire à la fin de chaque couplet. En dernier lieu, l'intro de *Draft Me* (n°4, face A), encore un roulement à la caisse claire, fournit un soutien récurrent au refrain fragmentaire, qui apparaît un peu partout dans le morceau.

L'introduction à la batterie de *Human Waste*, morceau de 19 secondes, est suivie d'une section chantée courte de quatre mesures, sur un *skank beat* à 220 BPM. Ensuite, un lien instrumental à la batterie, une variante de l'intro, est inséré avant une deuxième section chantée totalement identique à la première. Comme pour la plupart des cas que nous avons examinés jusqu'ici, les paroles chantées sont très souvent inintelligibles. Mise à part la vitesse, il semble que le chanteur saute ou « mange » plusieurs syllabes. Il en va de même dans *Human Waste*, sauf pour certains mots qui riment avec la voyelle /ei/, tels “take”, “taste”, “face” et, à un moindre degré, “waste”. En particulier, cette succession de mots comportant “take a taste, taste (où deux “taste” ne sont pas audibles, voire pratiquement pas prononcés)”, et “belching (in) your face)” forme une partie saisissante à la faveur de cette répétition et de la rime, surtout dans la dernière moitié du couplet. De ce point de vue, on pourrait faire une distinction entre les deux premières mesures (“Managers and engineers build machines to steal your dreams / Take a taste of human waste, farting, belching in your face⁵²”) et les deux dernières mesures du couplet (“Take a taste, take a taste, take a taste of human waste, farting, belching in your face”). Aurait-on raison de les distinguer comme couplet et refrain ? En revanche, le fragment “belching in your face”, qui marque la deuxième moitié de la deuxième mesure et la première moitié de la quatrième mesure, génère plutôt une continuité entre les deux sous-sections en question.

⁵² “Cadres et ingénieurs construisent des machines pour dérober votre rêves / Goûtez au gâchis humain, vous pétant, vous rotant au visage »

Une formule de cinq mesures étant ainsi établie — lien instrumental-couplet chanté — elle va se répéter quatre fois, faisant ainsi écho à une forme « strophique » de type folk, si ce n'est que la dernière formule lien-couplet commence de la même manière. Mais, après avoir passé par une modification légère des paroles (“human waste, human waste, human waste” à la place de “take a taste, taste, taste”), elle se termine par une répétition du fragment “belching human waste in your face”, prolongation d'une seule mesure, avant la fin brutale sur l'énonciation de la dernière syllabe.

Une telle expression d'« autodérision consciente », délibérée, réalisée au moyen d'une structure horizontale qui néglige toute sophistication, est du type de celle que nous avons trouvée dans *Judy Is A Punk* des Ramones (**Chapitre VIII**). Dans cette chanson, sortie en 1976, l'autodérision qui régissait sa structure formelle était même représentée par une indication-signal grotesque, “second verse, same as the first”, donnée par le chanteur lui-même avant de commencer son deuxième couplet, qui était, de fait, complètement identique au premier. Cependant, on pouvait y trouver quand même la présence d'un interlude, quoique très simple, et même la prolongation du deuxième refrain, qui était d'ailleurs mélodiquement assez riche. En outre, l'indication “third verse, different from the first”, pour commencer le troisième couplet, venait parfaire la caractérisation de cette chanson comme « humoristique ».

L'autodérision, dans *Human Waste*, ne comporte pas cette dimension humoristique, mais elle est bien plutôt une ironie grinçante d'« autodestruction » en ce sens que l'apparition du deuxième couplet, qui s'avère complètement identique au premier couplet — non seulement en matière de paroles mais aussi quant à tous ses autres éléments, harmoniques, mélodiques, rythmiques, textuels, concernant toutes les parties du groupe —, aboutit à abîmer la *valeur* même de ce dernier.

5. *Why*

Cette autodérision-autodestruction est exprimée de manière un peu différente dans *Why*, un morceau de 18 secondes. Contrairement à l'introduction d'une mesure, à 196 BPM, le couplet de quatre mesures (et le reste du morceau) se déroule à un tempo plus rapide qui monte jusqu'à 222 BPM (“Sitting around watching T.V / Taking it slow, taking it easy / Wanting to buy, wanting to hide / And I'm wondering, wondering, wondering why⁵³.”). La quatrième mesure du couplet est mise en relief, considérablement, d'une façon qu'on ne peut trouver dans les

⁵³ « Assis à regarder la télévision / Y allant doucement, en se détendant / Voulant acheter, voulant se cacher / Et je me demande, je me demande pourquoi. »

deux autres morceaux : à chaque temps le même mot (“wondering”), ainsi qu’un autre mot qui sonne similairement (a fortiori vu la prononciation grossière dans ce morceau) à “why”, sont scandés régulièrement ; cette phrase énonce d’ailleurs l’idée principale de la chanson ; et cette mesure présente le même motif de batterie que l’introduction, quoiqu’accélééré. Faut-il considérer cela comme un refrain, à part entière ? Toutes les structures, couplet, refrain, sont brouillées. Cependant, pour autant que cette mesure constitue la dernière partie, la « conclusion », de ce couplet « quadruple » dont les trois premières mesures ont foncé « à toute vitesse » vers cette quatrième mesure en question, nous la considérons comme un refrain fragmentaire qui fait partie du couplet. Le livret de couverture du disque ne la mentionne pas non plus comme un refrain (*chorus*), à la différence de quelques autres cas, bien que ceci ne puisse servir de justification absolue pour faire l’identification d’une section.

Le deuxième couplet est identique au premier si ce n’est les paroles (“Why is the word I want to hear / Why is the word the government fears / Why does the government fucking lie / I’m wondering, wondering, wondering why⁵⁴”). Ensuite, ce couplet des deux premiers couplets va se répéter entièrement, sans le moindre changement, avant que le morceau lui-même se termine abruptement, par la dernière énonciation du “why” du quatrième couplet. Il est intéressant de noter, finalement, que le morceau le plus court, autrement dit le plus « concentré » du disque, s’intitule “Why”, dans ce disque où plusieurs autres chansons posent aussi cette question du « pourquoi ?⁵⁵ ».

6. *Draft Me*

La structure horizontale de *Draft Me* repose sur trois répétitions quasi identiques, comme *Human Waste*, sans aucune partie intermédiaire, comme *Why*. Ce qui caractérise en outre ce morceau de 19 secondes, c’est qu’il met en œuvre un procédé visant à produire une certaine irrégularité temporelle bien propre à « dérouter » : d’une part, un changement de tempo régulier, entre couplet et refrain et, d’autre part, un renforcement de cette discontinuité temporelle par un chevauchement du refrain fragmentaire entre refrain et couplet. De même que dans *Why*, le tempo de l’intro, 175 BPM, ne s’applique ni au couplet, ni au refrain.

⁵⁴ “‘Pourquoi’ est le mot que je veux entendre / ‘Pourquoi’ est le mot que le gouvernement craint / ‘Pourquoi’ le gouvernement ment-il, putain ? / Je me demande, je me demande, je me demande pourquoi »

⁵⁵ *Blockhead* (“I’m not sure why”), *My Fate To Hate* (“I don’t need a reason why”), *First Round Draft Choice* (“Please, a reason”) et *Capitalist Suck* (“You don’t doubt it and you don’t know why”)

Après l'intro à la caisse claire, qui se termine par la première énonciation du refrain fragmentaire, ultra-court ("draft me"), le premier couplet se déclenche, au tempo de 155 BPM.

Figure 33 : Draft Me (voix, guitare et batterie)

The figure shows a musical score for three instruments: Voice (Vx.), Guitar (Gt.), and Drums (Bt.). The score is divided into two sections: a [Couplet] and a [Refrain].

[Couplet] ♩ = 155
 Vx. (I) want to have fun draft me give me a gun draft me I want(to) help (America keep the peace)
 Gt. (Chords and riffs)
 Bt. (Drum pattern)

[Refrain] ♩ = 192
 Vx. I want(to) help (America keep the peace)
 Gt. (Chords and riffs)
 Bt. (Drum pattern)

V [Couplet] ♩ = 155
 Vx. (I want to be a trooper draft me (I) want to have fun draft me give me a gun draft me
 in the world police)
 Gt. (Chords and riffs)
 Bt. (Drum pattern)

Comme le montre la transcription ci-dessus (**figure 33**), le deuxième et le quatrième temps de la mesure sont marqués par le refrain fragmentaire, dont les deux syllabes sont accentuées par deux *power chords*, *mi* bémol et *fa*, supérieurs au tonique (*do*) et par deux combinaisons grosse caisse-caisse claire-cymbale crash. Il s'ensuit un mouvement de type question-réponse, ou bien plutôt un mouvement comme celui d'une « balançoire » qui se balancerait à intervalles encore plus rapprochés, ce que l'on avait déjà pu constater ailleurs dans *Screaming At A Wall* de Minor Threat (**Chapitre XI**).

Le refrain se déroule, par contraste, sur un *skank beat* à 220 BPM, puis il se termine par une accentuation du rythme 3-3-2 à l'unisson des instruments. Du fait de cette augmentation du tempo, la durée des deux mesures du refrain est un peu plus courte que celle des deux mesures du couplet. Voilà bien une nouvelle « astuce » pour ébranler l'écoulement du temps. Sur la troisième note, la croche, de la figure 3-3-2 sont placés le premier mot ("draft") du refrain fragmentaire, ainsi que le *power chord* de *mi* bémol, comme c'était le cas dans le premier refrain, tandis que le deuxième mot de ce refrain, « me », sur le *power chord* de *fa*, lui, va tomber sur une croche « ajoutée » (dans notre transcription la deuxième mesure en question du refrain est

indiquée comme 9/8). C'est-à-dire que le deuxième refrain ne commence qu'après cette croche ajoutée, d'une durée extrêmement courte.

D'autre part, du fait que paroles et enchaînements d'accords dans ce fragment sont identiques à ceux du refrain fragmentaire, qui se répète à l'intervalle de deux temps dans le couplet, est produite l'impression que c'est à partir de ce fragment qu'a démarré le deuxième couplet ; autrement dit, la susdite « balançoire » commencerait à fonctionner une croche à l'avance, sous forme « renversée ». *Vu de ce point de vue, le rôle du premier refrain fragmentaire, qui est apparu à la fin de l'intro de batterie, pourrait être expliqué autrement : ce serait le véritable début du premier couplet !*

Sans même donner le temps de « réfléchir » sur laquelle est la bonne réponse, le deuxième couplet passe au deuxième refrain — les deux ne durent que deux mesures chacun —, puis le dispositif en question réapparaît encore avant le troisième couplet, qui est de même complètement identique aux deux autres. Le troisième refrain se termine une nouvelle fois par ce fragment « illusoire », dont la simple répétition, exceptionnellement, signale la fin du morceau entier.

La structure horizontale globale de *Draft Me* est donc très similaire à celle de *Red Tape* (1980), la chanson des Circle Jerks, groupe que Keith Morris co-fonda après son départ de Black Flag (**Chapitre X**), en ceci que c'est un refrain fragmentaire qui revient à la fin de chaque refrain qui va y produire la confusion quant à l'endroit où situer le début du couplet, dans lequel le refrain fragmentaire est régulièrement répété à courts intervalles. La différence réside dans la dextérité du jeu des Dirty Rotten Imbeciles, qui, semble-t-il, a permis de générer dans ce morceau de dix-neuf secondes un phénomène à la fois plus subtil, plus rapide et surtout plus chaotique, ce qui était bien sûr le but de la manœuvre.

F. Synthèse

Produit avant que Dirty Rotten Imbeciles n'adopte davantage une approche plus « métallique » (surtout par extension de la longueur du morceau due à l'extension du riff lui-même, rendue possible notamment par le *palm mute*), leur premier EP reflète l'influence qu'exerçaient sur eux aussi bien des groupes représentatifs de la scène de South Bay (comme Black Flag, Middle Class et Circle Jerks) que des groupes de DC (comme Bad Brains et Minor Threat). De plus, les premières approches menant au metal, comme celles de Black Sabbath (en particulier les riffs qui reposent sur le mode éolien ou phrygien au tempo assez lent) n'étaient

pas non plus négligeables dans ces influences, tandis que des dispositifs de composition que certains groupes punk avaient utilisés dans les années 1970, comme ceux des Ramones, pouvaient aussi y être retrouvés, et cela d'ailleurs de manière plus radicalisée.

La plupart des matériaux et dispositifs musicaux présentés par les pionniers du punk hardcore se retrouvent, répartis ici et là, dans les vingt-et-une chansons de ce disque. Dans plusieurs cas ils sont « radicalisés », en matière notamment de vitesse et de fréquence. C'est la cohabitation de ces éléments radicalisés, existant déjà et confirmés, qui entraîne la variation de ces matériaux musicaux dans la musique de D.R.I. Il va sans dire que seuls la compétence et la dextérité du groupe qui permettent à des dispositifs aussi variés et complexes de s'y installer.

En quoi consiste cette « radicalisation » qui caractérise les chansons de D.R.I. ?

Une longueur encore plus courte : tout d'abord, leurs chansons sont en général encore plus courtes que celles de Black Flag, de Middle Class, de Bad Brains ou de Minor Threat, etc., autrement dit, de groupes qui sortirent leur premier disque avant 1983. En conséquence, ce sont davantage de sphères temporelles et horizontales qui se trouvent consacrées, en se concentrant et en se comprimant, à quelques mots clés. Ceux-ci sont ainsi énoncés plus vite, plus fréquemment, et dans un laps de temps très restreint. C'est surtout le cas pour les chansons des deux dernières catégories (moins de 45 secondes). Et quand il s'agit de chansons plus longues, ou bien la première moitié consiste en une longue introduction instrumentale (*I Don't Need Society*, *Blockhead*, *Commuter Man* et *Yes Ma'am*), ou chantée (*Busted* et *Balance of Terror*), ou bien on trouve une longue section instrumentale en leur milieu (interlude) (*Sad To Be*), ce qui transforme la seconde moitié de la chanson en une partie bien plus rapide et qui elle-même est susceptible d'être subdivisée en plusieurs sections courtes. Elle forme ainsi comme une pièce à part entière. Par conséquent, cette deuxième partie manifeste cette même méthode de composition (avec l'effet qui en résulte) qu'on pouvait constater dans les chansons les plus courtes. C'est l'un des caractéristiques importantes de la musique de D.R.I. en ce qu'elles ne sont pas retrouvables dans celle des autres groupes dont nous avons traité jusqu'ici.

Une diversité des sujets des chansons : si l'on compare les sujets de leurs chansons avec ceux des autres groupes, on remarque que les sujets des chansons de D.R.I. sont notablement plus divers, relevant plus précisément d'enjeux politiques et sociaux : une critique du conformisme (de la vie suburbaine ou de l'école), de la guerre, de la crise de l'environnement, du capitalisme, etc. Cependant, la plupart des chansons se terminent par une explosion de fureur, par une condamnation ou par la manifestation d'une attitude cynique, sans jamais proposer aucune décision ni principe personnel, comme on en trouvait par contre dans la musique de

Minor Threat. D'autre part, les chansons du premier disque (1982/1983) de D.R.I. témoignent de l'évolution des thèmes de la musique punk hardcore : en parallèle avec le commencement de la présidence de Ronald Reagan, et la mise en forme puis la manifestation concrète de ses politiques, les thèmes du punk hardcore eux aussi prennent une forme plus concrète visant certains aspects politiques et sociaux spécifiques (pour la relation du punk hardcore avec Reagan, voir aussi **Chapitre I**).

Une mise en slogan souvent « inintelligible » (refrain fragmentaire) : on remarque que la combinaison de cette brièveté et de cette vitesse a pour effet de galvaniser l'accentuation verticale des mots en les compressant ou en les polarisant, phénomène déjà rencontré avec les mots clés « sloganisés » de la musique des autres groupes. Il faut aussi mentionner le martèlement répétitif, voire obsessionnel du *refrain fragmentaire*. Chez D.R.I. la radicalisation de ce phénomène va aller jusqu'à entraîner un « recul » considérable sur le plan sémantique, autrement dit horizontal, concernant l'intelligibilité des paroles elles-mêmes, intelligibilité qui à vrai dire disparaît quasi totalement. Mais, paradoxalement, cet affaiblissement sémantique dû à la perte du sens de mots devenus non reconnaissables va permettre à ce qu'ils sont devenus, à savoir des événements musicaux extrêmement concentrés, d'acquérir un autre type de signification, un autre mode de faire sens différemment, en ouvrant une autre dimension. Par ailleurs, on constate une fréquente irrégularisation régnant sur la mise en place du refrain fragmentaire ; elle détermine par elle-même le caractère majeur de certaines chansons (*Money Stinks*, *Misery loves company* et *My Fate To Hate*)

Un changement de tempo : on peut distinguer deux manières différentes d'effectuer ce changement de tempo : premièrement, il y a des changements (délibérés) de vitesse en tant que dispositifs pour caractériser et individualiser chacune des sections (dans ce cas l'écart des tempos est assez grand) ; deuxièmement, on trouve des changements subtils (cette fois spontanés) de vitesse qui créent un effet aussi « fluide » qu'« instable » pour certaines parties de la chanson. La particularité formelle de *Commuter Man* consiste en sa division selon ces différences de tempo, et c'est comme si elle était composée de plusieurs morceaux indépendants.

Une accélération subtile : on peut là aussi différencier deux types dans cette accélération subtile : d'une part, une accélération au moment où commence une section plus rapide, après une section précédente relativement plus lente (*Sad To Be*) ; d'autre part une accélération par la mise en place de mesures irrégulières, comme une mesure de 7/8 ou de 3/4 dans un morceau de 4/4 (*Closet Punk*). Il reste à noter une déstabilisation par « retard », telle qu'on peut la trouver dans *Draft Me* (une mesure de 9/8 insérée dans le déroulement régulier de 4/4).

Une répétition « nihiliste » : il s'agit des répétitions multiples, « absurdisantes », du couple couplet-refrain, sans que soit imposé un climax, ni au milieu ni à la fin de la chanson (*Blockhead, Dennis's Problem, Busted, Balance of Terror, Why*). Il faut parler aussi de la répétition complètement identique de sections, sans distinction entre couplet et refrain, comme dans *Reaganomics* et *Who Am I*.

En bref, on peut dire que ce sont ici l'irrégularité et la fluidité qui caractérisent essentiellement la structure horizontale et temporelle, et ces caractéristiques déterminent dans son intégralité le disque de D.R.I. Dans ce qui suit, nous examinerons de manière plus compréhensive quelle signification génèrent ces nouveaux éléments musicaux du point de vue historique, à savoir du point de vue plus général de l'évolution notable des *chansons rock courtes et rapides emmenées par la guitare*.

CONCLUSION

Cette thèse trouvait son point de départ dans l'hypothèse que l'essor de la musique dite punk hardcore, aux États-Unis à la fin des années 1970 et au début des années 1980, n'était pas seulement le résultat de la sous-culture de jeunes qui auraient voulu se démarquer de la culture de leurs parents, mais qu'elle était bien plutôt, et bien plus profondément, liée à un certain contexte et à la situation psycho-sociale (au sens large) où se trouvaient la société américaine de cette époque et les citoyens qui y vivaient. Et nous avons le sentiment qu'il nous fallait chercher le lien entre les modalités proprement musicales de cette expression et la situation où elle s'exprimait en nous appuyant sur ces deux notions : « urgence » et « nihilisme ». Pouvaient-on y voir une tentative de les exprimer *musicalement* ?

A. Un vécu en urgence

Pour commencer, de la définition du dictionnaire du mot d'« urgence » nous avons tiré deux tendances sémantiques différentes, mais souvent s'entre-impliquant : *priorité* (chronologique) et *accélération*. Mais ces deux notions, qui sont distinctes mais s'appellent l'une l'autre, peuvent chacune concerner une dimension propre intérieure à la musique.

La priorité, s'agissant de la prise en considération des motivations sociales ou personnelles, se trouve, du fait du grand nombre des problèmes importants et complexes impliqués, dans la nécessité de prioriser certaines actions comme devant être faites d'abord pour résoudre ces problèmes, ou de modifier les priorités dans les actions ou les mesures à prendre afin d'éviter certains d'entre eux (l'« état d'urgence »). Comme Christopher Lasch en témoignait, et cela dès cette époque¹, les années 1970 furent une période où l'on sentait qu'une grande désillusion et une angoisse étaient sous-jacentes à tous les domaines de la vie américaine, à la suite des événements et des situations qui avaient déstabilisé et traumatisé la décennie précédente : le mouvement des droits civiques et la défaite dans la guerre du Vietnam dans les années 1960,

¹ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, reissue with a new introduction, New York/Londres, W.W. Norton & Company, 2018. La première édition sortit aux États-Unis en 1979.

puis la chute du “libéralisme” (progressisme) qui en résulta à la fin des années 1960 ; la désillusion croissante vis-à-vis de la politique, dont le Watergate marque le point culminant ; la crise pétrolière et énergétique ; la peur naissante face à la prise de conscience du problème de l’environnement ; une série d’erreurs diplomatiques, etc. De ce fait, toute valeur fut désormais prioritairement mise sur la recherche d’une certaine sérénité psychologique, ainsi que sur la santé physique, choses que l’on pouvait se procurer *tout de suite*, dès à présent, sans plus compter sur un avenir lointain incertain. Ce que le passé collectif récent avait laissé comme traces, c’était fatigue et instabilité, ce que les souvenirs en gardaient, c’était désillusion et angoisse. Alors que les attentes de pouvoir faire l’expérience d’un progrès collectif dans le futur s’estompaient et que l’angoisse de la « survie », et même de la survie individualiste immédiate (énergie, environnement, menace nucléaire, etc.) devenait « prioritaire », et que l’on cessait donc de se soucier des générations futures, la conscience historique, celle qui aurait dû faire le lien entre passé, présent et futur, s’affaiblissait, voire disparaissait.

Ce qui représente le mieux le mode de vie qui fait de cette sérénité et d’une certaine complaisance médiocre, désormais, la priorité est alors la vie dans les banlieues, plutôt confortables, de la classe moyenne (la *suburban middle class*). Celle-ci avait atteint son apogée dans les années 1950. Le punk américain, et même certains des fondateurs du punk hardcore qui apparurent dans les années 1970, émergea donc d’un ennui, d’un dégoût et d’un mépris envers ces mythes et ces fantasmes, qui avaient engraisé cette “suburban life/suburbia”, mais qui en fait s’effondraient depuis déjà longtemps. C’est lorsque le néo-conservatisme de Ronald Reagan parvint au pouvoir, dans les années 1980, qu’en réaction le punk hardcore culmina dans ces régions de banlieues, qui manifestaient le mieux ce mode de vie, à la fois optimiste et creux, que prônait le Reaganisme, mouvement de réaction développé par la jeunesse même de ces régions, pleine de ressentiment. L’un de ces groupes de punk hardcore se nomma d’ailleurs lui-même “Middle Class”, en manière bien sûr d’auto-dérision.

Ennui, mépris et répulsion envers cette sotte complaisance de la classe moyenne des banlieues aisées furent donc certes les principaux facteurs qui ont nourri le punk et le punk hardcore américains, mais c’est le changement dans la priorité temporelle accordée au présent, dû à cette désillusion vis-à-vis du passé et à l’incapacité désormais d’anticiper aucun avenir (« double rupture »), c’est l’individualisme radical, avec l’affaiblissement de toute conscience collective, aussi bien historique que politique, ce sont toutes ces conditions qui dominaient l’ensemble de la société américaine qui ont, plus profondément quoique moins spécifiquement, œuvré alors pour qu’émergent puis s’épanouissent le punk et sa forme la plus radicale, extrême, le punk hardcore.

Ce n'est donc pas un hasard si le mot « urgence » apparaît si souvent dans la bouche des musiciens punk, des fans, des critiques, des journalistes et des chercheurs qui se remémorent le début des années 1980. En un sens, c'est sans doute la musique du punk hardcore qui fait surgir ce terme le plus facilement et le plus spontanément à l'esprit de tous, du fait que cette musique *incarna cette urgence au sein même de sa propre structure formelle*, urgence dont on peut encore faire l'expérience aujourd'hui grâce à la mémoire et aux enregistrements. Le mouvement punk hardcore s'élança donc à partir d'un désir de se libérer, le plus vite possible, de cette culture et de ce mode de vie dominants, qui étaient si ennuyeux, si désespérants, à ne rechercher qu'un soulagement médiocre et veule en se complaisant dans une routine consommatrice de consolation ; même s'il ne s'est agi que d'individus peu nombreux, de petits groupes de personnes vivant dans ce même environnement, qu'ils rejetaient, l'énergie de l'urgence était avec eux. Il fallait de toute nécessité, de toute urgence, sortir de ce stade d'inertie interminable pour passer à celui d'une action immédiate, dès maintenant. Cela revient à dire, paradoxalement, que ce qui a rendu possible pareil acte « immédiat » chez le punk hardcore, c'est au fond cette même désillusion universelle, largement répandue, qui avait conduit toute la société américaine à poursuivre la recherche d'une vie totalement centrée, comme nous l'avons dit, sur le seul bien-être physique-psychologique présent de l'individu : consommer en vivant dans l'instant, sans plus devoir attendre une gratification qui n'est pas seulement tardive mais très hypothétique.

B. L'urgence en musique et son historicité

Il nous faut tout d'abord dire que, certes, cette notion d'« urgence » avait bien déjà été évoquée par l'Histoire de la musique dans certaines analyses notables ; mais celles-ci utilisaient malheureusement le mot sans jamais en formuler un concept précis. Ainsi, dans l'analyse standard de la musique hard rock et heavy metal, on signale bien la production de ce sentiment d'urgence au moment de la phase historique, où les groupes de ce nouveau genre commencèrent à se différencier de la tradition du blues, effet d'urgence obtenu par l'*uniformisation* des accents mis sur le déroulement temporel des événements musicaux. Mais, si l'on veut être précis, la génération de ce sentiment d'urgence doit être ici attribuée en fait moins à cette augmentation du tempo qui aurait lieu dans la version hard rock, comparée à l'original blues, qu'à la *répétition*, à intervalles réguliers et courts, d'un même matériau sonore, relativement rigide, cadré et fort. Ce phénomène musical doit donc être perçu et interprété comme une demande de *priorité* : il

faut que quelque chose soit fait avant d'autres choses, et il faut que cette nécessité, ou son désir, soient acceptés immédiatement. Il s'agit donc là plutôt d'une certaine *priorité* que d'une accélération — priorité qui s'impose irrésistiblement à la perception, puis à la sensation, chez l'auditeur. Le punk rock, et d'ailleurs le discours musicologique sur lui l'a relevé, relève bien sûr de ce phénomène. Et pourtant là n'est pas encore le cœur de la question.

Pourquoi ? Parce qu'à vrai dire, et il faut de nouveau, et ce sera la dernière fois, le souligner, *la seule augmentation de la vitesse* ne suffit pas, selon nous, à caractériser une « *urgence* » pour la perception. Le critique américain Greil Marcus, bien qu'il n'ait pratiquement pas utilisé ce mot d'« *urgence* », dit qu'il doit exister un dispositif temporel plus subtil, plus spontané aussi, et qui est, lui, spécifiquement relatif à l'urgence générée par les diverses situations socioculturelles et géographiques qui ont entouré la naissance et le développement du punk rock. Cela chez ses compositeurs-interprètes comme chez ses auditeurs. Il s'agit proprement d'une *accélération*, ou d'une *précipitation*, qui sont conçues et produites ou bien dans un morceau ou bien une série de morceaux joués en concert ou en studio. C'est par le punk hardcore américain que ce dispositif subtil et spontané a été promu, au point d'obtenir finalement une valeur qui est fondamentale en ce qu'elle structure toute cette musique. Ce phénomène musical ne peut être saisi et explicité par le discours « standard » qu'on a tenu sur lui, discours qui s'est « enfermé » dans sa définition hâtive initiale, appuyée sur le seul slogan « plus dur, plus fort, plus vite » ; il ne peut d'ailleurs être saisi par des études « statistiques », quantitatives, car celles-ci portent en général davantage sur les caractéristiques les plus communes d'un genre musical, pas sur celles qui sont plus typiques, qualitativement, quoiqu'elles ne se trouvent que dans une minorité de chansons d'un corpus. Ce sont en effet celles-là qui ont pu imposer une influence, bien plus que les autres.

D'un autre point de vue à présent, ce dispositif temporel d'accélération, de précipitation, fonctionne certes sur la base de quelque chose qui a été historiquement préétabli comme un « matériau musical » (au sens adornien), et qui a évolué avec le temps — suivant l'Histoire du rock. La notion de « matériau musical » dans le rock, au sens le plus large du terme, renvoie notamment à la figure rythmique 3-3-2 (ou *clave son*), au *double stop* (doubles cordes), au *power chord*, à la forme appel-réponse, à l'alternance couplet-refrain, à la polarisation verticale, au *palm mute*, et même à la composition d'un groupe (voix, guitare, basse et batterie). Ces matériaux subissent une évolution constante et qui varie selon leur usage dans telle composition musicale particulière, ainsi que selon la signification qu'ils prennent par rapport à telle situation socioculturelle, parfois politique, situation qui conditionne à tout moment cette musique tout comme les matériaux musicaux qui la construisent. C'est pourquoi nous avons consacré

beaucoup d'espace à l'analyse technique de notre musique, en particulier en nous focalisant sur l'évolution de ce que nous nommons *chansons rock courtes et rapides emmenées par la guitare* (on pourrait parler de "guitar-driven short fast rock song", en anglais). Faisant partie de ce type de chansons, *Nervous Breakdown* (1978/1979), de Black Flag, a constitué un point de départ. Il se situe parmi d'autres modèles qui l'ont précédé, c'est-à-dire qui émergèrent dans les années 1950, 1960 et 1970, point de départ pour ce qui lui succédera sous le nom de punk hardcore et qui pourrait être considéré comme une radicalisation de ce type de chanson.

Nous sommes donc d'abord remontés jusqu'à la première formule du rock and roll, jusqu'au Chuck Berry des années 1950, sans oublier l'influence cruciale sur lui de ce qu'avaient produit deux autres guitaristes, Carl Hogan et T. Bone Walker, au cours des années 1940. Nous voulions voir de quelle manière la guitare électrique avait pris l'initiative dans la composition de la chanson rock, reflétant alors la confiance qui se dégageait de la prospérité économique de l'Après-guerre, confiance qui animait la vie des adolescents (*teenagers*).

Nous nous sommes ensuite longuement attachés à *Louie Louie* (1957) de Richard Berry, ainsi qu'à plusieurs de ses reprises marquantes, tant elle a eu d'influence, jalonnées sur la décennie des années 1960 par les pionniers du « rock garage » du Nord-Ouest des États-Unis — reprises par "Rocket Robin" Roberts et les Wailers (1961), par les Kingsmen (1963), par les Sonics (1966), pour n'en citer qu'elles. Il nous importait surtout d'envisager la dialectique qu'elles entretiennent avec certaines chansons contemporaines britanniques des Kinks et des Who, dont *You Really Got Me* (1964) et *I Can't Explain* (1965), dont le riff fut dérivé du modèle de *Louie Louie*, d'une certaine manière. Ces compositions britanniques exercèrent en retour une forte influence sur les groupes *garage rock* de l'autre côté de l'Atlantique. Par ailleurs, le succès de ces deux groupes anglais a résidé dans l'émergence de la guitare électrique comme principal facteur de la composition rock, ceci surtout grâce à l'invention du *power chord*. Le power chord, phénomène qui réunit : doigté particulier (geste et posture des guitaristes) ; intervalle des notes concernées ; amplification très forte du son (soit la distorsion, avec l'augmentation flagrante des partiels supplémentaires qui en résulte), est ce qui a permis à la guitare de jouer le rôle principal, voire écrasant souvent, dans la structuration de la chanson, du point de vue vertical aussi bien qu'horizontal. Nous l'examinons sur les premiers enregistrements de Black Flag, qui se situent bel et bien sur cette ligne d'évolution allant vers la « prise de pouvoir » de la guitare électrique. Par ailleurs, cette ontologie si particulière du power chord, puisque lui se nomme « accord » mais ne l'est pas en réalité, phénomène qui ne peut être défini correctement que si l'on tient compte de l'intégralité des facteurs qui le constituent, va continuer à ouvrir et animer une perspective, aussi instructive que prometteuse, parfois contestataire, dans la pratique de la

musique populaire et dans l'étude de celle-ci quant aux matériaux et matériels musicaux utilisés par la création musicale.

Il faut noter néanmoins que cette évolution ne s'est pas toujours réalisée de façon simplement *linéaire*. À titre d'exemple, la complexité avec laquelle l'original de *Louie Louie* organisait les différentes parties vocales, la variété des instruments, sera supplantée par la simplicité des *garage bands*. Tandis que la répétition à l'identique, cadrée, des éléments de la structure horizontale, et même le sentiment de vitesse que cette structure générait dans l'original, n'était pas tels quels adoptés dans ces reprises des années 1960, on peut en retrouver cependant des traces dans la musique des Ramones, au milieu des années 1970. La guitare (électrique), quant à elle, s'est imposée dès la reprise des Wailers (succès local au début des années 60), en particulier en ajoutant un solo de guitare au milieu de la chanson et deux jeux d'accompagnement : un nouveau riff pour le couplet et un *riff* emblématique de l'original pour le refrain, les deux formant d'ailleurs un prototype du power chord (sans distorsion), encore qu'on n'ait pas alors entrepris de faire démarrer la chanson par ce riff (c'est le saxophone baryton qui s'en charge). La reprise des Kingsmen (succès phénoménal international), qui se fondait sur celle des Wailers (leur idole), s'approprie certes la guitare des Wailers, mais elle ne met pas cette guitare au premier plan de la chanson. Ainsi, si la « guitarisation » du motif de *Louie Louie* avait bien été essayée par ces groupes américains, ce sont plutôt les groupes britanniques qui en ont construit un riff de guitare qui allait déterminer le caractère global d'une chanson. Ce sont les riffs (le power chord et ses variants) des Kinks et des Who, qui n'adoptèrent que le modèle rythmique de base de l'original, pas la forme harmonique, mélodique et rythmique, qui élèvent la guitare jusqu'à la position dominante dans la composition rock.

Par ailleurs, cette appropriation du riff principal de *Louie Louie*, qu'elle ait été faite tout à fait consciemment ou non, ne résidait pas dans la simple adoption de la structure du riff original, mais elle développera souvent une tendance à la création musicale, tendance qui soulignait la dimension *verticale* du son. Il n'est pas étonnant que Dave Marsh déclare que tout a commencé à partir de l'« espace » et du « silence », situés entre ces quelques notes du riff de *Louie Louie*². La puissance et l'agressivité si déclarées de la musique bruyante des Sonics, qui eux aussi ont réalisé une reprise de *Louie Louie* (1966), ne peuvent s'expliquer suffisamment que si l'on tient compte de la tendance à un martèlement répétitif, voire obsessionnel, de leur riff.

² Dave Marsh, *Louie Louie: The History and Mythology of the World's Most Famous Rock "n" roll Song*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004.

Ici, notre lecteur pourra bien se demander quelle est au fond la différence entre le punk et le metal si l'agressivité et la dureté caractérisent autant ces deux sous-genres du rock, agressivité dont le développement va de pair avec celui du power chord. Certes, nous n'avons pas l'ambition dans ce travail de comparer, en explicitant tous leurs constituants, ces deux genres, le punk et le metal, qui ont chacun évolué à travers plusieurs décennies, à leur manière propre. Notons, d'ailleurs, que la relation entre les deux a été tantôt antagonique tantôt si proche qu'ils ont engendré un certain nombre de sous-genres syncrétiques. Mais néanmoins, on peut avancer avec certitude une chose du point de vue de notre sujet, chose qui permettra de mieux comprendre leur différence fondamentale quant à leur direction musicale : si le rock garage des années 1960 des deux côtés de l'Atlantique — rock qui a le droit rétrospectivement de se revendiquer comme le précurseur du punk qui viendrait dans la décennie suivante —, a perdu de son énergie et de son enthousiasme pour finir par être chassé par l'émergence du rock psychédélique et du rock progressif, c'est bien seulement le metal qui a hérité de ce « voyage horizontal » qui caractérisait autant le rock progressif que le rock psychédélique, mais pas le punk.

Ce *voyage horizontal* a pu se faire remarquer d'abord dans le morceau pionnier de Black Sabbath *Paranoid* (1970), qui est pourtant l'un des plus courts et des plus rapides du premier répertoire du groupe britannique. *Nervous Breakdown* de Black Flag comporte certes plusieurs éléments en commun avec *Paranoid*, surtout les éléments déterminant le déroulement horizontal de la chanson, comme la *gradation par étapes* dans l'introduction, le mode et la progression d'accords pour la structuration des riffs principaux, et même la vitesse. Cependant, malgré sa brièveté, *Paranoid* manifeste également certains autres facteurs qui en font le pionnier du metal, et pas tant du punk : le solo, la longue coda (ou outro) et le *palm mute*. Cela apparaîtra plus clairement si on compare ce style de jeu de la guitare avec celui des deux groupes pionniers du punk, Johnny Ramone (des Ramones) et Steve Jones (des Sex Pistols), qui adoptèrent ce qui deviendra le modèle du son de la guitare punk, à savoir le principe des *répétitions régulières d'éléments sonores verticalement accentués*. Contrairement au metal, qui s'appuie souvent sur le *palm mute* (et sur sa combinaison avec des fragments *single note* de durée diverse), mode de jeu qui permet de marquer des points d'inflexion nette dans la génération continue des processus narratifs (contre le son très distordu des notes et le *sustain* qui en résulte), le punk rock ne recourt que rarement au *palm mute*, prenant plutôt le parti d'*effacer* la division des notes en s'en tenant à un martèlement rapide, régulier, répétitif et continu (« buzzsaw sound ») des notes. Le son « persiste » certes, horizontalement, mais va vers une *accumulation verticale*, finalement, par défaut d'un processus narratif horizontal. Il va

sans dire que le style de ces deux guitaristes a suivi des chemins différents. Alors que Ramone a exclu consciemment les éléments de « blues » dès le début, Jones les adoptait, souvent en faisant écho à la basse de Glen Matlock, ce dernier mettant au premier plan le flux horizontal et le processus narratif (une sorte d'*active bass*, se servant souvent du *walking bass*). Le départ soudain de Matlock et l'intervention de deux spécialistes de studio expérimentés venant à coïncider pendant leur session dans un studio d'enregistrement prestigieux à Londres, la guitare de Jones a fini par s'octroyer le rôle principal, et qui plus est en faisant assister à ce fait que le point central de la chanson passe d'une progression dynamique de phrases à la répétition d'un son vertical, son qui martèle continuellement un nombre restreint d'événements musicaux aux oreilles de l'auditeur, de façon quasi « compulsive » et cumulative.

Le punk hardcore pousse dans cette voie qui va vers l'accentuation d'un *bloc sonore*, à la fois verticalement imposé à l'extrême et temporellement accumulé par une sorte d'urgence, et cela d'ailleurs de manière très diverse : *fills* de batterie « obsessifs », *sloganisation* des paroles (« refrain fragmentaire »), *raccourcissement* entre ces événements sonores, entre autres. Parfois le martèlement est concentré en certains points du flux de la chanson, de sorte que le contraste de la partie concernée avec les autres parties de la chanson produit un effet brutal, parfois ce martèlement se décale temporellement et temporairement, allant à l'encontre de la pulsation régulière mais de façon subtile et spontanée, afin de provoquer un effet de précipitation. C'est ainsi que la musique punk hardcore en obtient la production d'un sentiment particulier d'instabilité ou d'anxiété liée au temps. Il s'ensuit aussi en conséquence une *accélération interne*, c'est-à-dire réalisée au cours même du morceau. C'est comme si l'on assistait à la situation d'une ambulance transportant des patients aux urgences d'un hôpital, pour trouver une illustration de pareille accélération dans notre vie quotidienne. Et enfin, à mesure que la forme propre de la chanson punk hardcore se constitue davantage, au moyen de sections bien plus courtes, voire lapidaires, que celles qui constituaient la chanson punk, elle développe une tendance à attirer l'attention de l'auditeur sur son déroulement *horizontal*, paradoxalement, où se succèdent des événements sonores assez saillants sur son rythme d'urgence.

C. Un nihilisme musical

Le punk hardcore n'était en aucun sens coupé des styles musicaux, des matériaux musicaux du passé. Comme nous avons pu le constater précisément dans les premiers disques de Black Flag, de Middle Class, de Minor Threat, et de bien d'autres, toute chanson consistait dans la

répétition d'une formule couplet-refrain, ces deux sections apparaissant nettement distinguées et identifiables. Tous les groupes étaient composés de quatre acteurs — voix, guitare, basse et batterie —, formation « traditionnelle » et typique du rock. L'utilisation occasionnelle de mesures irrégulières n'était pas rare du tout dans les autres genres du rock. D'ailleurs, si l'on compare cela avec la diversité, l'éclectisme et l'expérimentation présents dans ce qu'ont réalisé les groupes "post-punk vanguard"³, il paraîtrait assez naturel de dire que le punk hardcore ne renversait surtout pas la « vieille » musique ni les vieilles conventions musicales, quelle que soit par ailleurs son attitude contestataire, et l'on pourrait même ici qualifier le punk hardcore de « fondamentaliste », au sens péjoratif du terme. En ce sens, le punk hardcore n'aurait été rien de plus qu'une simplification des matériaux préétablis, et de ce point de vue, si l'on voulait défendre la musique punk hardcore contre pareille accusation, on ne pourrait que reconnaître la légitimité qu'il aurait à s'appuyer sur la devise 'back to basic' (« retour aux racines », c'est-à-dire au rock and roll), ou bien sur une autre, "harder, louder, faster", à condition que celle-ci signifie une admiration pour la pure énergie du punk hardcore.

C'est ici qu'intervient cette notion de *nihilisme*, car, au fond, ce qui stimula foncièrement la naissance du mouvement punk, ce qui fut son point de départ, résidait dans une désillusion profonde, suivie d'une *négation radicale de toute l'ambition artistique elle-même*. De surcroît, ce « nihilisme » est la seule chose qui puisse expliquer comment une action créatrice, ou du moins un acte créateur, est encore possible dans un pareil état. De même que pour l'urgence, les explications du nihilisme sont forcément très larges, malgré ou plutôt du fait que ce terme de « nihilisme » s'est largement répandu dans différents domaines de notre vie et que son sens varie beaucoup selon le point de vue politique, philosophique, et cela même en le prenant en son sens péjoratif vulgaire. Nous avons ici cherché à comprendre d'abord la *conscience nihiliste* à partir des nihilistes russes du XIXe siècle, plus précisément tels que décrits par les écrivains russes, puis en nous appuyant sur l'analyse du nihilisme faite par Friedrich Nietzsche, puis sur l'interprétation de celle-ci par les philosophes des XXe et XXIe siècles, mais en nous appuyant aussi sur les idées philosophiques de certains historiens du punk. En particulier, Greil Marcus, cas très rare d'un emploi sérieux du terme, philosophique, dans l'histoire du punk, nous a fourni un premier éclairage sur ce nihilisme, et sur la « négation » qu'il anime dans le punk rock.

Avant tout cela, il fallait rappeler avec quelques détails les fondements, exposés dans la problématique de *Pères et fils*, de Tourgueniev, roman monumental où, le premier, il a donné leur nom aux fameux « nihilistes » russes du début du XIXe siècle. On a d'ailleurs souvent

³ Simon Reynolds, *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, paperback, Londres, Farber and Farber, 2006 [2005], p. xix.

tendance à rapprocher ceux-ci de façon trop superficielle du mouvement punk. Bazarov, le héros, qui y est décrit comme un « nihiliste » dans l'optique ironiquement distanciée de Tourgueniev — avant d'être « diabolisé » par Dostoïevski⁴ —, n'est pas ce simple matérialiste qui nierait platement toute la culture traditionnelle russe et toutes les coutumes des générations précédentes (toutes « romantistes », injure suprême pour lui) sans laisser aucune alternative, car il incarne aussi la crise intellectuelle et l'angoisse dues à la prise de conscience des terribles contradictions qu'une telle négation, la sienne, pure et radicale, génère : celle issue de son nihilisme. Contrairement aux intentions de l'auteur, ce qualificatif de « nihiliste » sera utilisé non seulement en Russie mais aussi dans toute l'Europe occidentale, et en un sens péjoratif stigmatisant finalement quasiment tous les jeunes contestataires de l'ordre établi, quels qu'ils soient. Nietzsche n'aurait pas échappé à ce préjugé général envers les nihilistes russes.

Que ce soit du fait de la « mort de Dieu » et de la chute de l'« Idée » platonicienne (prévisibles dès l'origine selon Nietzsche), ou que ce soit du fait de l'essoufflement du capitalisme et du consumérisme aveugles, l'ancienne morale, les valeurs, les buts, les significations de jadis n'ont à un moment, qui dure encore, plus eu cours, car elles n'étaient plus crédibles, ne pouvaient plus être justifiées. Or tout cela avait été bel et bien considéré comme le fondement même, absolument nécessaire, de la simple poursuite de la vie quotidienne et, au-delà, de toute création artistique. Cette prise de conscience de cette dévitalisation, et l'état d'esprit qui s'ensuivit, peuvent être qualifiés de « nihilisme ». Le punk n'était donc pas le premier à faire ce constat, mais *il a voulu dénonçait le déni de cette évidence*, et il a proclamé avec énergie cette nouvelle situation, irréversible, où se trouvaient désormais les êtres humains contemporains. Et on peut considérer le punk rock comme la tentative, plus ou moins consciente selon les cas, de répondre, pratiquement, par la création musicale, à ce défi, en dénonçant ce déni, musicalement. Si une « création nihiliste » est effectivement possible, on n'en peut guère trouver meilleur exemple que le punk rock.

Dans une situation où toutes les valeurs anciennes étaient niées, la création nihiliste ne pouvait consister qu'à s'appuyer sur cette négation elle-même. Autrement dit, ce qui reste quand a été rejeté tout ce qui avait été admiré comme réussite artistique, ainsi, sophistication, virtuosité, profondeur, et même nouveauté et originalité (qui n'aurait plus le sens que cela avait auparavant), ces « débris », l'autre côté, le revers de tout cela constituait le matériau même du punk rock. En outre, dans «punk rock nihilism», qui est l'expression qu'emploie The Edge,

⁴ Manfred Riedel, « Nihilismus », in Otto Brunner, Werner Conze, et Reinhart Koselleck (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1978.

guitariste de U2, pour décrire ce qu'il vient de jouer, l'important n'est sans doute pas de savoir quel est le matériau qui importe, dans son jeu, mais le comment faire de ce jeu : *l'obstination*. Il s'agit donc de *continuer*, sans réflexion, sans réserve. En ce sens, si l'urgence est à l'origine de l'adoption de n'importe quoi d'immédiatement disponible, le nihilisme est la puissance de poursuivre son emploi *sans jamais s'arrêter* et sans jamais jeter un coup d'œil sur ce qui a déjà été rejeté et nié.

On découvre aussi un nihilisme qui semble être généré *sur le plan de la forme horizontale même* de la chanson, sur le plan formel, comme un *matériau*, au sens le plus large du terme. Par exemple, la formule couplet-refrain peut être répétée à plusieurs reprises sans qu'il y ait aucun dispositif intermédiaire, parfois sans même changer les paroles, avant de se terminer brusquement sans le moindre geste pour finaliser le morceau, constituant ainsi à la fois une négation de la narrativité conventionnelle. Par conséquent, ni développement, ni climax, ni dénouement, mais innovation « futuriste », expérimentale ou « aventurière ».

Ce que nous nommons la « forme nihiliste » n'a d'ailleurs pas été inventé par les musiciens punk hardcore. Dans la musique des Ramones, dans la *Louie Louie* de Richard Berry, et même dans certaines des “novelty songs”, on peut dire que cette forme avait été déjà réalisée, en un sens, comme « depuis toujours ». Pourtant, cet effet « nihiliste » n'est éprouvé comme tel seulement que dans le cas où les sections se succèdent rapidement, donc à un intervalle suffisamment court, parce que dans le morceau rock de tempo moyen ou de durée relativement longue l'auditeur va s'immerger dans une sorte d'« intemporalité », jouissant de la répétition elle-même, au lieu de percevoir la séquence des sections. Par ailleurs, on n'avait jamais vu cette forme se réaliser dans un nombre aussi grand de chansons, ni surtout comme un genre de musique à lui tout seul. Il aura donc fallu attendre l'arrivée du punk hardcore pour que cette forme caractéristique puisse vraiment mériter cette dénomination de nihiliste. Il ne faut pas oublier non plus que cette forme que nous qualifions ici de « nihilisme musical » ne peut être expliquée que si l'on tient compte des conventions du passé, en tant que réaction à celles-ci, comme leur *négation*. Elle est donc politique. Et finalement, cet effet nihiliste est rendu incomparable par une vitesse extrême d'exécution et par des sonorités homogènes et agressives. À cet égard, il faut dire que le caractère de cette musique, généralement qualifiée par l'expression cliché “harder, louder, faster”, ne peut être pleinement évalué que si on le considère dans cette évolution dialectique, qui est animée par ce nihilisme. D'ailleurs, c'est bien là le moment où la dimension politique se transforme en une esthétique inédite.

Une chose qui distingue musicalement le punk hardcore du punk rock est que la création nihiliste et son urgence ne concernent pas, dans le punk hardcore, seulement le processus qui

pousse les musiciens vers cet acte de créer. Car cette urgence n'expliquerait dans ce cas pas nécessairement à quoi ressemblerait la musique ainsi créée. La différence réside dans le fait que dans le punk hardcore c'est la forme de la musique elle-même qui exprime, met en musique ce nihilisme et son urgence, de façon donc *performative*, au sens linguistique du terme, où « dire c'est faire » : les énoncés performatifs « J'insiste. », « Je vous jure. », *font* ce qu'ils disent ; l'auto-destruction des mots dans ce punk hardcore — soit du fait de la vitesse de leur prononciation, soit du fait que la voix est déformée, soit des deux —, performance paradoxale puisqu'elle contrarie d'ailleurs le but même de la « sloganisation » des mots clés, qui auraient dû normalement au contraire être aisément communicables, peut aussi s'expliquer par cette tendance performative *qui fonctionne indépendamment du sens sémantique des paroles*. On peut dire donc que c'est la collaboration dialectique de ces deux notions, urgence et nihilisme, qui relie, comme un médiateur, musique et situation sociale : c'est ainsi que « surgit » quelque chose de social dans l'écoulement de la musique elle-même.

D. Spécifiquement américain

Nous avons pu dégager une vision plus large des idées et des attitudes du punk hardcore à partir de certains faits relatés dans des biographies détaillées de groupes spécifiques (en particulier de Black Flag, mais aussi de Minor Threat et de Bad Brains). En suivant la longue description des premières années de Black Flag — répétitions, prestations en concert, enregistrements en studio, conflits avec la scène punk hollywoodienne existante, violence qui ne cessait de s'intensifier en concert, auxquels s'ajoutent les départs successifs (remplacements fréquents) des membres — on a pu remarquer qu'une sorte de dialectique était à l'œuvre, constituée des heurts entre, d'une part, l'individualisme radical et hédoniste de la fin des années 1970, qui repose sur la devise « vivre dans le maintenant » et « obtenir immédiatement », et, d'autre part, un idéal d'abnégation, de persévérance et de discipline, qui a lui son origine dans les valeurs morales du protestantisme traditionnel issu des pionniers fondateurs des États-Unis. Écrasé par cette éthique, l'un dans le groupe finira par le quitter, tandis que l'autre décidera de s'y adapter, encore qu'il en ait été estomaqué au début. Alors que les débuts du groupe restaient encore fondés sur la motivation de la satisfaction immédiate, le désir de jouer devant un public ne put être satisfait que tardivement du fait aussi d'un perfectionnisme qui contrecarrait aussi de son côté cette immédiateté. Les projets d'enregistrement de disques ne cessaient donc d'être bloqués par des empêchements et par des problèmes, qui sont tantôt intérieurs tantôt extérieurs

au groupe, et les enregistrements n'étaient réalisés chaque fois que fragmentairement et en retard, ce qui plongeait d'ailleurs le groupe encore plus dans une urgence croissante. Mais le plus intéressant ici est sans doute de relever que c'est en dépit, ou plutôt grâce à cela, par une sorte d'alchimie, par laquelle ces obstacles furent transmutés par cette éthique de persévérance et de contrôle de soi du groupe dont nous parlions, éthique qui en ressortit elle-même encore plus galvanisée.

Autant l'attitude dite « apolitique⁵ » de Black Flag, comme de Minor Threat, manifeste l'individualisme radical des années 1970, autant la forme de l'individualisme traditionnel américain apparaît dans la forme que prennent leur éthique de travail, leur « vocation » de musicien ou leur idéal d'« auto-entrepreneur ». L'indifférence à la « carrière », qu'on avait déjà pu remarquer dans les *garage bands* des années 60, bien qu'elle ait fait partie de l'héritage commun de tous les groupes du punk hardcore, ne concerne à la fin plus guère en réalité certaines de ses figures, les plus influentes, telles que Greg Ginn, Chuck Dukowski et Ian MacKaye. On pourrait même dire que cette insistance mise sur l'aspect quasi spirituel, sur le caractère para-religieux inhérent à pareille discipline de travail (et ce malgré certaines réactions contre l'insistance mise sur cette éthique) qui a été ce qui a caractérisé l'émergence du punk hardcore américain. Sans doute a-t-il constitué sa façon propre d'affronter l'urgence et le nihilisme, de chercher comment satisfaire à la première et comment surmonter le deuxième.

E. Coup d'œil sur le punk hardcore dans d'autres régions du monde et sur ses variantes dans les années 1980

Le phénomène punk hardcore, apparu dans les années 1980 aux États-Unis, s'était répandu dès le début de la décennie dans certains autres pays, même si les groupes n'y étaient pas aussi nombreux. Du point de vue qui est celui de l'évolution de ces *chansons rock courtes et rapides emmenées par la guitare* en tant qu'elles allèrent vers une incarnation des notions d'urgence et de nihilisme qui fut selon nous de plus en plus aboutie, mais avec un terme, selon nous, nous pouvons nous contenter de mentionner ici seulement brièvement quelques scènes ou réalisations ultérieures notables, pour clore ce travail et ouvrir aussi la possibilité de nouvelles recherches sur ce qui suivit.

⁵ Dewar MacLeod, *Kids of The Black Hole*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010.

Tout d'abord, c'est la scène italienne qui aura été sans doute l'une des plus actives en Europe continentale dans les années 1980⁶. Citons par exemple le disque EP *split* de deux groupes italiens, les Wretched et les Indigesti, qui fut enregistré en juin/juillet et qui sortit en septembre 1982, avec pour chacun six contributions de moins de deux minutes au total⁷. Considéré comme l'un des premiers disques du punk hardcore italien, et bien antérieur au premier EP des D.R.I., les morceaux de ce disque manifestent également une *fluidité temporelle* analogue à celle du groupe américain, un morceau d'Indigesti, *Detesta*, ne durant que cinq secondes. Ce serait un travail très intéressant d'analyser la musique du punk et du punk hardcore italien dans son lien avec le développement de la musique rock italienne, qui s'était certes fait sous la forte influence de la musique populaire américaine depuis la Seconde Guerre mondiale (comme dans les autres pays européens), mais qui a aussi engendré un style propre, unique. De plus, la situation socio-politique particulièrement tumultueuse et violente de l'Italie des années 1970 (les « Années de Plomb »), qui y a stimulé fortement la naissance du punk, puis du punk hardcore, nécessiterait une méthodologie du type de la nôtre afin de pouvoir parvenir à une explication approfondie de la médiation qui s'y développe entre le musical et le social.

S'agissant des scènes punk d'Extrême-Orient des années 1980, la *scène japonaise* est incontournable. Alors que certains des styles les plus agressifs du punk rock, notamment celui du punk hardcore, étaient adoptés et développés par plusieurs groupes dès le début des années 1980⁸, de nombreuses pratiques s'y singularisaient d'autre part, pratiques qui étaient particulièrement « bruitistes », et donc extrêmement « bruyantes » (cela sera d'ailleurs plus tard regroupé sous le nom de *Japanoise* par les fans occidentaux⁹), pratiques développées par des gens qui tendaient à vouloir brouiller les frontières entre genres¹⁰. Il n'est donc au fond pas si étonnant que soit apparu un groupe comme S.O.B., cas à vrai dire tout de même exceptionnel car connu déjà à l'époque hors de son pays, groupe qui influença directement Napalm Death, le groupe anglais, ce qui lui valut finalement d'être reconnu comme l'un des pionniers du *grindcore* avec Napalm Death. Par ailleurs, le fait que le contexte socioculturel et historique propre au Japon des années 1970-80 soit si différent de celui des États-Unis et de l'Europe nous

⁶ Nozza, Diego, *Hard Core: Introduzione al punk italiano degli anni Ottanta*, Falconara Marittima (Ancona), crac, 2011 ; Bitonto, Angelo, Senesi Giorgio S. et Roberto Sivilia, *Italian Punk Hardcore 1980-1989*, OZfilm, 2015, <https://youtu.be/g2idFNnFhjM>.

⁷ https://youtu.be/AfqLZWu_1gQ.

⁸ Namekawa, Kazuhiko, "Top 10: Japanese Punk / Hardcore Bands", consulté le 8 avril 2022, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/11/japan-top-ten-punk-hardcore>.

⁹ David Novak, *Japanoise: Music At The Edge Of Circulation*, Durham/Londres, Duke University Press, 2013.

¹⁰ Franck Stofer, *Japanese Independent Music*, Talence, Sonore, 2001.

intrigue, s'agissant d'expliquer ces analogies musicales, et cela mériterait une analyse rigoureuse relativement aux manifestations musicales d'une société.

Le *grindcore* est l'un des genres dérivés du punk hardcore, mais il reçoit aussi l'influence du *thrash metal* et du *speed metal*, surtout quant à la sonorité recherchée pour les instruments. Il s'est développé en Angleterre. Parmi les divers genres engendrés par le mariage du punk hardcore et du metal, et si on le compare avec le « punk hardcore » d'aujourd'hui (depuis le déclin de sa première génération), le *grindcore* constitue, à nos yeux, la version restée la plus fidèle à l'approche essentielle du punk hardcore, à savoir à ce que nous avons défini par les notions d'urgence et de nihilisme, *d'urgence nihiliste et de nihilisme urgent*. D'autre part, dès les premiers albums (le tout premier, *Scum*, sortit en 1987) de Napalm Death, le *grindcore* s'est caractérisé par ses paroles et ses images de couverture, destinées à résister ou à attaquer très explicitement le capitalisme, la guerre, le pouvoir, le « système » l'establishment politique, ce qui évoque en fait un lien foncier avec le mouvement *anarcho punk* britannique, dont le groupe Crass¹¹ avait été le pionnier dès la fin des années 1977 (on peut donc parler d'une « musicalisation » plus avancée du nihilisme).

Cependant, les caractéristiques proprement musicales elles-mêmes du *grindcore* (notamment quant à « urgence et nihilisme ») ne semblent pas avoir une relation si étroite que ça avec les éléments conceptuels livrés par les paroles et les images des livrets des disques — éléments politiquement « positifs ». On peut en trouver confirmation, semble-t-il, dans l'évolution d'autres genres qui prennent directement leur source musicale dans le *grindcore*, tels que le *goregrind*, le *deathgrind* et le *pornogrind*¹², qui se prononcent, par leurs paroles, sur des sujets très différents, comme l'évoquent leur nom les désignant comme genre, mais cela au moyen des mêmes matériaux musicaux ou sonores. Il sera donc plus judicieux de considérer que l'expression musicale et l'expression conceptuelle y fonctionnent comme *séparément*. Du reste, le fait que les paroles y soient peu intelligibles en réalité lors de l'écoute, masquant leur contenu spécifique, concret et référentiel, nous fait penser que c'est bien la musique qui y possède la dimension la plus importante, de loin, en matière de signification, qui fonctionne *selon sa propre logique*.

¹¹ “Crass were (and in different form, are) an extension of 1960s anarchist ideals, while not wanting to be seen as part of the generation of hippies, who had failed to effect change.”, Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, Bloomsbury, New York/Londres, Bloomsbury, 2013, p. 97. « Crass étaient (et sous une forme différente, sont) une extension des idéaux anarchistes des années 1960, tout en ne voulant pas être considérés comme faisant partie de la génération des hippies, qui n'avaient pas réussi à opérer le changement. »

¹² <https://en.wikipedia.org/wiki/Grindcore#Deathgrind>.

Un autre trait caractéristique est la très grande brièveté de certains morceaux, extrêmement courts, ne durant que quelques secondes, qui apparaissent, parfois seulement mais constamment, dans le répertoire des groupes *grindcore*, depuis *You Suffer* de Napalm Death¹³. Si ce genre de morceaux fragmentaires ne constituent qu'une petite fraction de leur répertoire, ils représentent bien plus que cela. Il ne serait pas exagéré de dire que la poursuite de cette pratique va au-delà du simple hommage à *You Suffer*¹⁴ et à Napalm Death, et qu'il s'agit en quelque sorte d'un « rituel » servant à confirmer la direction musicale essentielle que vise ce genre, c'est-à-dire précisément ce que nous nommons « urgence » et « nihilisme ». Or il n'y a pas de paroles dans ce rituel.

Enfin, pour en revenir aux États-Unis de la fin des années 1980, la série de projets “hardcore/grindcore”, conçus par John Zorn, que nous avons mentionnée dans l'introduction de ce travail, n'aurait pas été concevable si Zorn n'avait pas considéré, entrepris de considérer, la musique du hardcore et du grindcore comme un élément musical et potentiel *à part entière*¹⁵. Ces projets relèvent aussi, et essentiellement, d'une collaboration avec plusieurs acteurs principaux de ces mouvements-là, comme Mick Harris, batteur et fondateur de Napalm Death, Yamatsuka Eye, chanteur/*screamer* de Boredoms et de Hanatarash, et Tatsuya Yoshida, batteur de Ruins ; Zorn nommait d'ailleurs son « réseau » “The New York-London-Tokyo Hardcore Triangle¹⁶” ou “The Japanese-US-UK Hard Core Triangle”¹⁷. En particulier, les morceaux extrêmement courts du groupe Naked City¹⁸ doivent être traités encore du point de vue du punk hardcore, parce que les études existant là-dessus, quoiqu'il y en ait peu, prennent d'abord pour point de départ les procédés que ce musicien extrêmement éclectique avait utilisés, à savoir la composition expérimentale, relevant souvent de la musique classique contemporaine, les *game pieces* (basées sur une règle de jeu préconçue et sur l'improbabilité), ou l'improvisation libre, telles qu'elles étaient sans doute déjà familières aux chercheurs, et puis que ces études ne mentionnent que trop brièvement l'influence du hardcore/grindcore, et, ce qui est pire, le font en réduisant à sa sonorité ce qu'il y aurait de caractéristique dans le hardcore/grindcore — réduction donc aux éléments verticaux —, comme la forte distorsion de la guitare ou les cris

¹³ Napalm Death a lui-même continué à produire ce genre de morceaux extrêmement courts et concentrés, ainsi *Your Achievement* (6", 1988), *Dead* (4", 1988) et *Understanding ?!?! (7"*, 1989).

¹⁴ <https://youtu.be/ybGOT4d2Hs8>.

Cf. “You Suffer Tribute Compilation”, <https://www.discogs.com/fr/release/3290187-VariouS-You-Suffer-Tribute-Compilation>

¹⁵ Gagne, Cole, *Soundpieces 2: Interviews with American Composers*, Metuchen NJ, Scarecrow Press, 1993, p. 509-542.

¹⁶ Livret de l'album de John Zorn, *Spy Vs. Spy: The Music Of Ornette Coleman*, Nonesuch, 1988.

¹⁷ Livret de l'album de Naked City, *Torture Garden*, Shimmy Disc, 1990.

¹⁸ <https://youtu.be/AZSw73DLq-0>.

stridents de la voix¹⁹. Si l'on voulait bien prendre plus au sérieux le terme "hardcore", comme le fait Zorn dans son projet, et si l'on tentait alors une recherche nouvelle, plus fraîche, à partir de l'hypothèse selon laquelle l'aspect *horizontal* du punk hardcore, qui fonctionnait de manière à servir cette incarnation d'urgence et de nihilisme, selon nous, était également une base déterminante dans ces projets, alors on pourrait combler les lacunes de ces études, qui portent sur une partie importante des œuvres de ce musicien d'avant-garde très représentatif de notre époque, et l'on pourrait alors en tirer des conclusions plus justes, plus convaincantes.

En 1993, au Japon, sortit un disque qui aura sans doute représenté la radicalisation la plus extrême que l'on pouvait imaginer concernant cette « incarnation de l'urgence et du nihilisme en mode punk hardcore » : *Yellow Trash Bazooka*, de The Geogerigegege, groupe parmi les plus connus et les plus influents de la scène underground expérimentale japonaise. Cet EP du projet expérimental, dirigé par Yamanouchi Juntaro depuis 1985, comporte soixante-dix-neuf titres, chacun de moins de dix secondes, qui ne durent donc au total qu'un peu plus de treize minutes²⁰. C'est la combinaison d'un bruit particulièrement aigu, d'un côté, tel qu'on le trouvait déjà souvent dans les pratiques des « bruitistes » japonais, et, de l'autre, d'une concentration d'événements sonores dans une durée extrêmement courte, avec une voix criant quelques mots parfaitement inintelligibles, telle qu'on trouvait déjà par exemple dans *Detesta* (1982) d'Indigesti, et *You Suffer* (1987) de Napalm Death. D'ailleurs, la plupart des morceaux commencent sans autre distinction particulière par le fameux signal de départ, hommage aux Ramones ("one-two-three-four"). Dans l'éventail extrêmement vaste de la musique/bruit de The Geogerigegege, c'est ce disque qui représente le mieux, ou le plus caricaturalement, du point de vue horizontal et temporel, cette devise radicalement négative qui est celle de Yamanouchi lui-même, et qui donne aussi son titre à la compilation (*best album*) du groupe : "Art is over²¹."

¹⁹ Cf. Hisama, Ellie M., « John Zorn and the Postmodern Condition », in Richard Middleton et Frederick Lau (éd.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 329-346 ; Brackett, John, *John Zorn : Tradition and Transgression*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

²⁰ https://youtu.be/c5qwsSZ_98M.

²¹ Stofer, *op. cit.*, p. 128.

BIBLIOGRAPHIE

A. Ouvrages et articles

- ABBEY, Eric James et Colin HELB (éd.), *Hardcore, Punk, and other Junk: Aggressive sounds in contemporary music*, Lanham, Lexington Books, 2014.
- ABRAMS, Howie et James LATHOS, *Finding Joseph I: An Oral History Of H.R. From Bad Brains*, New York/Nashville, A Post Hill Press, 2019.
- ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- ACCAOUI, Christian, Anne BOISSIERE et Corinne SCHNEIDER, *Musique et Temps*, Paris, Cité de la musique, 2008.
- ADORNO, Theodor W., « À propos du jazz », in *Moments musicaux*, trad. Martin Kaltenecker, Contrechamps., p. 67-95, 2003.
- , *Dialectique négative*, trad. Le Collège de philosophie, Paris, Payot & Rivages, 2016.
- , « Idées sur la sociologie de la musique », in *Figures Sonores : Écrits Musicaux I*, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Genève, Contrechamps, 2006.
- , *L'introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, nouvelle édition, Genève, Contrechamps, 2009.
- , « On the Social Situation of Music ». In *Essays on music*, ed. Richard Leppert, trans. Susan H. Gillespie. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2002.
- , *Theorie Esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.
- ADORNO, Theodor W. et George SIMPSON, "On Popular Music", in Simon Frith et Andrew Goodwin (ed.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, 301-4, Londres/New York, Routledge, 1990.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* trad. Maxime Rovere, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008.
- ALLEN, Irving Lewis, *New Towns and the Suburban Dream: Ideology and Utopia in Planning and Development*, Port Washington/New York/Londres, Kennikat Press Corp, 1977.

- ANDERSEN, Mark et Mark JENKINS, *Dance of Days: the two decades of punk in the nation's capital*, New York, Akashic Books, 2009.
- APPEN, Ralf von, *Der Wert der Musik: Zur Ästhetische Dimensionen und Urteilkriterien Populärer Musik*, Bielefeld, transcript, 2007.
- APPEN, Ralf von et André DOEHRING, « Analysing Popular Music. Madonna's "Hung Up" », *Samples*, n° 15 (2017). <http://www.gfpm-samples.de/Samples15/appendoehring.pdf>.
- APPEN, Ralf von, André DOEHRING, Dietrich HELMS et Allan F. MOORE (éd.), *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, Farnham, Ashgate, 2015.
- APPEN, Ralf von, et Markus FREI-HAUENSCHILD, « AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus — Song Forms And Their Historical Development », *Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*, n° 13 (2015). <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf>.
- ARNOLD, Gina, *Route 666: On The Road To Nirvana*, New York, St. Martin's Press, 1993.
- ASSAYAS, Michka (éd.), *Le nouveau dictionnaire du rock*, 3 vols, Paris, Robert Laffont, 2014.
- ATTALI, Jacques. *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*, Nouvelle édition, Paris, Fayard/Puf, 2001.
- AUGUSTIN, Saint, *Les Confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, GF Flammarion, 1964.
- AUSLANDER, Philip, *Glam Rock: la subversion des genres*, trad. Alexandre Brunet et Christophe Jaquet, Paris, la Découverte, 2015.
- AVRIL, Pierre, *Punk & Metal: Les liaisons dangereuses*, Paris, Camion Blanc, 2016.
- AZERRAD, Michael, *One Band Could Be Your Life: Scenes From The American Indie Underground 1981-1991*, New York/Boston/Londres, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001.
- BACON, Tony, *Guitares Électriques : l'encyclopédie illustrée*, trad. Cosima de Boissoudy, Paris, Edition de Lodi, 2006.
- BARSAMIAN, Jacques et François JOUFFA, *L'encyclopédie du rock américain : La pop américaine des sixties*, Michel Lafon, 1996.
- BAUDOIN, Philippe, *Jazz mode d'emploi : Petite encyclopédie des données techniques de base*. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, vol 1, Paris, Outre mesure, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986.
- , *La Société de consommation*, Paris, Danoël, 1970.
- BELL, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 2^e édition, Londres, Heinemann, 1979 [1976]. [traduction française] *Les contradictions culturelles du capitalisme*, trad. Marie Matignon, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

- BELSITO, Peter et Bob DAVIS, *Hardcore California: A History of Punk and New Wave*, Berkeley, Last Gasp of San Francisco, 2004.
- BENNETT, Samantha, *Modern records, Maverick methods : technology and process in popular music record production 1978-2000*, New York, Bloomsbury Academic, 2019.
- , “Never Mind the Bollocks: A Tech-Processual Analysis”, *Popular Music and Society* 38, n° 4 (2015), p. 466-486.
- , “Songs about fucking: John Loder’s southern studios and the construction of a subversive sonic signature”, *Journal of Popular Music Studies* 29, n° 2 (juin 2017). <https://doi.org/10.1111/jpms.12209>.
- BERGER, Harris M. et Cornelia FALES, « “Heaviness” in the Perception of Heavy Metal Guitar Timbres: The Match of Perceptual and Acoustic Features over Time », in Paul D. Greene et Thomas Porcello (éd.), *Wired For Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2005, p. 181-197.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2013.
- , *Matière et Mémoire*, Paris, Flammarion, 2012.
- BERSTEIN, Serge et Pierre MILZA (éd.), *Histoire du vingtième siècle : 1. 1900-1939 : Un monde déstabilisé*, Paris, Hatier, 1987.
- (éd.), *Histoire du vingtième siècle : 3. De 1953 à nos jours : La croissance et la crise*, nouvelle édition, Paris, Hatier, 1991.
- BETHUNE, Christian, *Le jazz et l’Occident : Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.
- , *Adorno et le jazz : Analyse d’un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.
- BIAGGI, Vladimir, *Le Nihilisme*, Paris, Flammarion, 1998.
- BLAUKOPF, Kurt, *Kurt Blaukopf on Music Sociology — an Anthology*, édité par Tasos Zembylas, Musik und Gesellschaft, vol. 31, Francfort, Peter Lang, 2012.
- , *Musik im Wandel der Gesellschaft*, 2e édition augmentée, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- BLECHA, Peter, *Sonic Boom: The History Of Northwest Rock, From “Louie Louie” To “Smells Like Teen Spirit”*, New York, Backbeat Books, 2009.
- BLOCH, Ernst, *Le principe espérance (3, Partie V: Les images-souhais de l’instant exaucé)*, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1991.

- BLUSH, Steven, *American Hardcore : A Tribal History*, 2e édition, Port Townsend (WA), Feral House, 2010. [édition française] *American hardcore: une histoire tribale*. Traduit par Dom Franceschi. Paris : Camion Blanc, 2010.
- BONSIEPEN, Wolfgang. « Negation, Negativität », in Joachim Ritter et Karlfried Gründer (éd.), *Historische Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 671-686.
- BOYER, Paul S., *Promises To Keep: The United States Since World War II*, 2e édition, Boston/New York, Houghton Mifflin, 1999.
- BRACKETT, David, *Interpreting Popular Music*, California Paperback, Los Angeles/Londres, University of California Press, 2000.
- BRACKETT, John, *John Zorn : Tradition and Transgression*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- BRAULT, Christophe, *Power pop : mélodie, chœurs & rock'n'roll : 1970-2019*, Paris, Le mot et le reste, 2019.
- , *Rock Garage : Fuzz, Farfisa & Distorsions*, Paris, Le mot et le reste, 2016.
- BROUGH, John B. et William BLATTNER. « Temporality », in Hubert L. Dreyfus et Mark A. Wrathall (ed.), *A Companion to Phenomenology and Existentialism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, p. 127-34.
- BUDE, Dirk, *Take three chords... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*, Schriften zur Populärmusikforschung, Hambourg, Coda, 1997.
- BURNS, Lori, et Mélisse LAFRANCE. *Disruptive divas: feminism, identity & popular music*, New York, Routledge, 2002.
- BUTLER, Mark J., *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- BUTZ, Konstantin, *Grinding California : Culture and Corporeality in American Skate Punk*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012.
- , « Rereading American Hardcore: Intersectional Privilege and the Lyrics of Early Californian Hardcore Punk », *Aspeers 1*, 2008, p. 131-58.
- CALMBACH, Marc, *More Than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*, Bielefeld, transcript, 2007.
- CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, Michel de Maule, 1999.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1990.

- CHANEY, Damien, Antoine PETITE et Ludovic CHANEY (éd.), *État des lieux des musiques extrêmes : Les albums essentiels d'un demi-siècle de transgression hard rock, metal, punk, hardcore & co.*, Paris, Camion Blanc, 2011.
- CHANG, Jeff, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, Londres, Random House, 2007 [2005].
- CHASTAGNER, Claude, *De la culture rock*. Paris, PUF, 2011.
- , *Révoltes et utopies : Militantisme et contre-culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, CNED, 2011.
- CHICK, Stevie, *Spray Paint The Walls: The Story of Black Flag*, Oakland, PM Press, 2011. [édition française] *Spray Paint The Walls : L'histoire de Black Flag*, trad. Angélique Merklen et Maxim Dubreuil, Paris, Camion Blanc, 2013.
- CHILTON, John, *Let the Good times roll: The Story of Louis Jordan and His Music*, Paperback edition. University of Michigan Press, 1997 [1992].
- CHION, Michel, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet/Chastel, 1983.
- CHITI, Carla, « John Zorn », in Walter Rovere et Carla Chiti (éd.), *Sonora : Itinerari Oltre il Suono : John Zorn*, San Giovanni Valdarno, Materiali Sonori Edizioni Musicali, 1998, p. 12-24.
- CLAYTON, Martin, Trevor Herbert, et Richard Middleton (éd.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, New York/Londres, Routledge, 2003.
- COLLIS, John, *Chuck Berry: The Biography*, Londres, Aurum Press, 2002. [édition française] *Chuck Berry: Le Pionnier du rock*, trad. Serge Lefauve, Paris, Camion Blanc, 2008.
- COPE, Andrew L., *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010. [édition française] *Black Sabbath: L'essor de la musique Heavy Metal*. Traduit par Jean-Marc Fouques. Paris: Camion Blanc, 2013.
- COVACH, John, « Form in Rock Music : A Primer », in Deborah Stein (éd.), *Engaging Music: Essays in Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 65-76.
- , « Progressive Rock, "Close to the Edge," and the Boundaries of Style », in John Covach et Graeme M. Boone (éd.), *Understanding Rock : Essays in Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 3-31.
- COVACH, John, et Andrew FLORY, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*, 3e édition, New York/Londres, W.W. Norton And Company, 2012 [2006].
- CRITCHLEY, Simon, *Very Little ... Almost Nothing : Death, Philosophy and Literature*, 2nd éd, Londres/New York, Routledge, 2004.

- CUESTA, Stan, *Raw Power: Une histoire du punk américain*, Paris, Le Castor Astral, 2015.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure, 2009.
- CULLEN, Shaun, « White Skin, Black Flag: Hardcore Punk, Racialization, And The Politics Of Sound In Southern California », *Criticism* 58, n° 1 (Winter 2016), p. 59-85.
- CUNNINGHAM, Mark, *Good Vibrations: A History of Record Production*, Surrey, Castle Communications, 1996.
- CURRAN, Kieran, *The Cynic Sensibility in British Popular Literature and Culture 1950 to 1987*, thèse de doctorat, University of Edinburgh, 2013.
- CUTLER, Chris, *File Under Popular : Theoretical and Critical Writing on Music*, 2e édition. Londres, November Books, 1991 [1985].
- DANCE, Helen Oakley. *Stormy Monday: The T-Bone Walker Story*. Baton Rouge/Londres, Louisiana State University Press, 1987.
- DARBELLAY, Étienne (dir.), *Le temps et la forme : Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz, 1998.
- DAVIS, Mike, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Londres/Brooklyn, Verso, 2018 [1990].
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, 3e éd., Paris, Gallimard, 1992 [1967].
- DELBROUCK, Christophe, *British Rock : 1956-1964 : Le Temps des pionniers*, Bègles, Le Castor Astral, 2013.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- DENORA, Tia, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge university press, 2003.
- DIAMOND, Andrew J., Romain HUIJET, et Caroline ROLLAND-DIAMOND, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine des années 1960*, Paris, Fahrenheit, 2012.
- DOEHRING, André, « Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik », in Dietrich Helms et Thomas Phleps (éd.), *Black Box Pop: Analysen populärer Musik*, Beiträge zur Populärmusikforschung, n° 38: (2012), p. 23-41.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons (Les Possédés)*, trad. Boris de Schlœzer, Paris, Gallimard, 1974.
- DUCKWORTH, William, *Taking Music: Conversation with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generation of American Experimental Composers*, New York, Schirmer Books, 1995.
- DUNCOMBE, Stephen, et Maxwell TREMBLAY (éd.), *White Riot : Punk Rock and the Politics of Race*, Londres/New York, Verso, 2011.

- EASLEY, David B., *“It’s Not My Imagination, I’ve Got a Gun on My Back!”: Style and Sound in Early American Hardcore Punk, 1978-1983*, thèse de doctorat, Florida State University, 2011.
- , « Riff Schemes, Form, and the Genre of Early American Hardcore Punk (1978–83) ». *Journal of the Society for Music Theory* 21, n° 1 (mars 2015).
<http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.1/mto.15.21.1.easley.php>.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, *Musik als Zeit*, édité par Albrecht von Massow, Matteo Nanni et Simon Obert, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2001.
- EINBRODT, Ulrich Dieter, *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*. Francfort/Berlin, Peter Lang, 1997.
- ELEWINE, Stephen, Vladimir BOGDANOV et Chris WOODSTRA (éd.), *All Music Guide to Rock: The Definitive Guide to Rock, Pop, and Soul*, Londres, 3e éd. Londres, Backbeat Books, 2002.
- ELFLEIN, Dietmar, *Schwermetallanalysen: die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld, Transcript, 2010.
- , « Willkommen in Dschungel — Glam, Hardcore und Metal in Los Angeles », in Dietrich Helms et Thomas Phleps (éd.), *Sound and the City: Populäre Musik im urban Kontext*, Bielefeld, transcript, 2007.
- EMERY, Eric, *Temps et musique*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1998.
- ENDRINAL, Chris, *Form and Style in the Music of U2*, Thèse de doctorat, Florida State University, 2008.
- ETHEN, Michael, *A Spatial History of Arena Rock, 1964-79*, thèse de doctorat, McGill University, 2011.
- EUDELIN, Christian, *La bible punk: 35 ans de contre-culture musicale*, Paris, éditions didier carpentier, 2013.
- EVERETT, True. *Hey Ho Let’s Go: The Story of the Ramones*, Londres, Omnibus, 2002.
- EVERETT, Walter, « Confessions from Blueberry Hell, or, Pitch Can Be a Sticky Substance », in Walter Everett (éd.), *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*, New York, Garland, 2000.
- , *The Foundations of Rock : From “Blue Suede Shoes” to “Suite : Judy Blue Eyes”*, New York, Oxford University Press, 2009.
- FAULSTICH, Werner (éd.), *Die Kultur der 70er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München, Fink, 2004.

- , *Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte 3: 1972 – 1982, Zwischen Glitter und Punk*, Rottenburg-Oberndorf, Wissenschaftler-Verlag, 1986.
- FEENBERG, Andrew, « Le nihilisme au quotidien : la culture des « années Reagan » », trad. Frédérique Marin, *Artstudio*, hiver 1988, p. 6-13.
- FIGAL, Günter, « Zeit und Präsenz als Ästhetische Kategorien », in Richard Klein, Eckehard Kiem, et Wolfram Ette (éd.), *Musik in der Zeit Zeit in der Musik*, Göttingen, Velbrück, 2000.
- FISHMAN, Robert, *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*, New York, Basic Books, 1987.
- FRITH, Simon, « Du rock à la techno, un entretien avec Simon Frith », in *Mouvements* N° 42, trad. François Ribac et Eva Schwabe, 2005.
- , *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford, Oxford university press, 2002.
- , *Sound Effects : Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, New York, Panteon Books, 1981.
- FRITH, Simon et Andrew GOODWIN (éd.), *On Record : Rock, Pop, and the Written Word*, Londres/New York, Routledge, 1990.
- GAGNE, Cole, *Soundpieces 2: Interviews with American Composers*, Metuchen NJ, Scarecrow Press, 1993.
- GAWOLL, Hans-Jürgen, *Nihilismus und Metaphysik*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1989.
- GAYRAUD, Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La rue musicale/La découverte, 2018.
- GILLES, Guillaume, *Les représentations de la sauvagerie dans le rock'n'roll américain des années 1950, entre mythes et réalités*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2012.
- , « Les reprises dans les deux premiers albums des Beatles : un chaînon entre pop américaine et pop anglaise », *filigrane : musique, esthétique, sciences et société*, décembre 2016, consulté le 9 février 2018, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=796#bodyftn15>.
- GLASPER, Ian, *The Day the Country Died: A History of Anarcho Punk 1980-1984*, Oakland, PM Press, 2014.
- , *Trapped In A Scene : UK Hardcore 1985-1989*, Londres, Cherry Red Books, 2009.
- GLEICK, James, *Toujours plus vite*, trad. Jean-Pierre Ricard, Paris, Hachette, 2001.
- GRACYK, Theodore, *Rhythm and Noise : An Aesthetics of Rock*, Londres, I.B.Tauris & Co Ltd, 1996.

- GRASSY, Elsa, *Le lieu musical : du texte à l'espace, un itinéraire sémantique : Poétique des catégories géographiques dans les musiques populaires américaines (1920-2007)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2010.
- GRENIER, Jean, « Nihilisme », in *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 1408-1416.
- GROSSBERG, Lawrence, « Is There Rock after Punk? », *Critical Studies in Mass Communication* 3, 1986, p. 50-74.
- GUERY, François, *Archéologie du Nihilisme : de Dostoïevski aux djihadistes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2015.
- GURALNICK, Peter, *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues et Rêve Sudiste de Liberté*, trad. Benjamin Fau, Paris, Allia, 2003.
- HAENFLER, Ross, *Straight edge: clean-living youth, hardcore punk, and social change*, New Brunswick, Rutgers university press, 2006.
- HAINAUT, Bérenger, *Le style Black Metal*, Château-Gôntier, Editions Aedam Musicae, 2017.
- HALL, Stuart, et Tony Jefferson, éd. *Resistance through Rituals : Youth subcultures in post-war Britain*. 2e éd. Londres; New York: Routledge, 2006.
- HAMM, Charles, *Yesterdays : Popular Song in America*, New York/Londres, W.W. Norton & Company, 1983 [1979].
- HANSCOMB, Stuart, « Shot by both sides: punk attitude and existentialism », *Existential Analysis* 31, n° 1 (2020), p. 4-19.
- HASSE, John Edward (éd.), *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, New York, Schirmer Books, 1985.
- HASTED, Nick, *The Story of the Kinks: you really got me*, London, Omnibus Press, 2013.
- HASTY, Christopher F., *Meter as Rhythm*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997.
- HEADLAM, David, « Blues Transformations in the Music of Cream », in John Covach et Graeme M. Boone (éd.), *Understanding Rock : Essays in Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 59-92.
- , « Does the Song Remain the Same?: Questions of Authorship and Identification in the Music of Led Zeppelin », in Elizabeth West Marvin et Richard Hermann (éd.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945 : Essays and Analytical Studies*, New York, University of Rochester Press, 1995, p. 313-363.
- HEATH, Joseph, et Andrew POTTER, *Révolte consommé : le mythe de la contre-culture*, trad. Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, Paris, L'Échappée, 2020.

- HEBDIGE, Dick, *The Meaning Of Style*. Oxon/New York, Routledge, 1979. [édition française] *Sous-culture: le sens du style*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, Zones, 2008.
- HEGARTY, Paul, *Noise/Music: A History*, Bloomsbury, New York/Londres, Bloomsbury, 2013.
- HEIDEKING, Jürgen, *Geschichte der USA*, 3e édition, Tübingen, A Francke Verlag, 2003 [1996].
- HEIN, Fabien, *Do It Yourself!: Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012.
- , *Hard-rock, heavy metal, metal : histoire, cultures et pratiquants*, Clermont-Ferrand, Mélanie Sèteun, 2003.
- HENNION, Antoine, *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, édition revue et corrigée. Paris, Métailié, 2007 [1993].
- , « La production du succès : Une anti-musicologie de la chanson de variétés », *Volume !* 10, n° 1 (2013), p. 47-73.
- , « Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music », in Martin Clayton, Trevor Herbert, et Richard Middleton (éd.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2003, p. 80-91.
- , « Scène rock, concert classique », in Patrick Mignon et Antoine Hennion (éd.), *Rock: de l'histoire au mythe*, Vibrations: musiques, médias, sociétés, Paris: Anthropos, 1991, p. 101-120.
- HERBST, Jan-Peter, « Akkordstrukturen Im Verzerrten Rockgitarrenriff: Eine Experimentelle Studie Physikalischer Und Psychoakustischer Faktoren », *Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*, 2017. <http://www.gfpm-samples.de/Samples15/herbst.pdf>.
- , *Die Gitarrenverzerrung in der Rockmusik: Studien zu Spielweise und Ästhetik*, Münster, LIT, 2016.
- HERMES, Will, *Love Goes To Buildings On Fire: Five Years In New York That Changed Music For Ever*, Viking edition, Londres, Penguin Books, 2014 [2011]. [édition française] *New York, 73-77: des Ramones à Philip Glass, cinq ans au coeur d'une ville en feu*, trad. Stan Cuesta, Paris, Payot & Rivages, 2014.
- HESMONDHALGH, David, et Keith NEGUS (éd.), *Popular Music Studies*, Londres, Hodder Education, 2002.
- HESS, Jacques B., *Le ragtime*, Que sais-je 2640, Paris, Press universitaire de France, 1992.
- HEYLIN, Clinton, *Babylon's Burning : du punk au grunge*, trad. Stan Cuesta, Vauvert, Au diable, 2007.

- , *From The Velvets To The Voidoids: The Birth Of American Punk Rock*, édition nouvelle, Londres, Helter Skelter Publishing, 2005 [1993].
- HINMAN, Doug et Jason BRABAZON, *The Kinks: Part One: You Really Got Me: An Illustrated World Discography of the Kinks, 1964-1993*, Rumford, Douglas E. Hinman, 1994.
- HISAMA, Ellie M., « John Zorn and the Postmodern Condition », in Richard Middleton et Frederick Lau (éd.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 329-346.
- HOBBSAWM, Eric, *L'âge des extrêmes: le court vingtième siècle, 1914-1991*, nouvelle éd., Paris: Le Monde diplomatique, 2003.
- HOLT, Fabian, *Genre in Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- HOME, Stewart, *Cranked Up Really High: Genre Theory & Punk Rock*, 2e éd., Londres, Codex, 1997, <https://www.stewarthomesociety.org/cranked/content.htm>.
- HORNER, Bruce (éd.), *Key terms in popular music and culture*, Malden, Blackwell Publishing, 2004.
- HOSKYNS, Barney, *Waiting for the Sun: Strange Days, Weird Scenes and the Sound of Los Angeles*, Nouvelle éd., Londres, Bloomsbury, 2003 [1996]. [édition française] *Waiting for the Sun: une histoire de la musique à Los Angeles*. Traduit par Héloïse Esquié et François Delmas. Paris: Allia, 2004.
- HURCHALLA, George, *Going Underground : punk américain 1979-199*, trad. Ladzi Galai, Saint-Mury, Rytrut, 2009.
- HUSSERL, Edmund, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins: Mit den Texten aus der Erstaugabe und dem Nachlaß*, édité par Rudolf Bernet, Hamburg, Felix Meiner, 2013. [édition française] *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- IOMMI, Tony avec TJ Lammers, *Iron Mann : My journey through heaven and hell with Black Sabbath*, Londres, Simon & Schuster, 2012.
- JOHNSON, Bruce et Martin CLOONAN, *Dark Side of the Tune : Popular Music and Violence*, Farnham/Burlington VT, Ashgate, 2009.
- JONES, LeRoi, *Le peuple du blues*, trad. Jacqueline Bernard, Gallimard, 1968.
- JONES, Steve avec Ben THOMPSON, *Lonely Boy: Tales From A Sex Pistols*, Londres, William Heinemann, 2016. [traduction française] *Lonely Boy: Ma vie de Sex Pistols*, trad. Jacques Guiod, Paris, E/P/A, 2017.
- JOVANOVIC, Rob, *God Save The Kinks: A Biography*, Londres, Aurum Press, 2013.

- KASPI, André, *Les Américains: 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- KERGARIOU, Caroline de, *No Future: Une histoire du punk 1974-2017*, Perrin, 2017.
- KEROUAC, Jack, *On The Road*, New York, The Viking Press, 1957.
- KITTS, Jeff, et Brad TOLINSKI (éd.), *Guitar World Presents: the 100 Greatest Guitarists of All Time!* Milwaukee, Hal Leonard, 2002.
- KLEIN, Richard, « Die Zeit, das ausgesparte Zentrum », in Richard Klein, Johann Kreuzer, et Stefan Müller-Doohm (éd.), *Adorno Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, 2e édition augmentée, Berlin, J.B Metzler, 2019, p. 71-84.
- , *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg, Junius, 2014.
- KNEIF, Tibor, *Einführung in die Rockmusik: Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht*, 2e éd., Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1981.
- KRAMER, Jonathan D., « Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism », in Elizabeth West Marvin et Richard Hermann (éd.), *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, New York, University of Rochester, 1995, p. 11-33.
- , *Postmodern Music, Postmodern Listening*, édité par Robert Carl, New York/Londres, Bloomsbury, 2016.
- , *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988.
- KUREISHI, Hanif et Jon SAVAGE, éd., *The Faber Book of Pop*, Londres/Boston, Farber and Farber, 1995.
- LAING, David, *One Chord Wonders: Power And Meaning In Punk Rock*, PM Press edition, Oakland, PM Press, 2015 [1985].
- LALIBERTE, Martin, « Notations pour la guitare électrique ». *Appareil [En Ligne]*, n° 5 (2010). <https://journals.openedition.org/appareil/1017>.
- , « Percussification de la culture sonore après 1900 : les indices du fonds des comédies de l'Association de la Régie théâtrale », in Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (éd), *Le Triomphe de la scène intermédiaire : Théâtre et médias à l'ère électrique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 115-133.
- , « Préalables à une réflexion sur le temps musical et ses liens avec la physique contemporaine ». *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 10 (novembre 2009). <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=342>.
- , « Vers une histoire des temps musicaux modernes : entre nuages dynamiques et pulsations obsessives », in Paule Petitier et Gisèle Séginger, *Les formes du temps*.

- Rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 385-98.
- LALITTE, Philippe, « Aspects acoustique et sensoriel du bruit », *Filigrane*, n° 7 (semestre 2008), p. 13-31.
- LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, réédition avec une nouvelle introduction, New York/Londres, W.W.Norton & Company, 2018 [1979]. [édition française] *La culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, trad. Michel L. Landa, Paris, Flammarion, 2018.
- LECHNER, Frank J., « Fundamentalism and Sociocultural Revitalization in America: A Sociological Interpretation », *Sociological Analysis* 46, n° 3 (1985), p. 243-260.
- LEFEBVRE, Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.
- LEPERT, Richard et Susan McClary (éd.), *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- LESCOP, Gildas, « “Honnie soit la Oi ! ” Naissance, émergence et déliquescence d’une forme de protestation sociale et musicale », *Volume ! 2*, n° 1 (2003), p. 109-128.
- LEWIS, Dave, *Led Zeppelin from a Whisper to a Scream: A Complete Guide to Their Music*, Londres, Omnibus, 2012.
- LILJA, Esa, « Dealing with the 3rd: Anatomy of Distorted Chords and Subsequent Compositional Features of Classic Heavy Metal », *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, 2015.
- , *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, Helsinki, IAML Finland, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L’ère du vide: Essais sur l’individualisme contemporain*, Folio essais, Paris, Gallimard, 1983.
- LIPSITZ, George, « Listening to Learn and Learning to Listen: Popular Culture, Cultural Theory, and American Studies ». *American Quarterly* 42, n° 4 (décembre 1990), p. 615-636.
- , *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1990.
- LOGAN, Ben et Mandy Stein, *Bad Brains: A Band In DC*, 2012.
- LONGHURST, Brian et Danijela BOGDANOVIC, *Popular Music and Society*, 3e édition, Cambridge, Polity Press, 2014.
- LYDON, John avec Keith et Kent Zimmerman. *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs: The Authorised Autobiography Johnny Rotten of the Sex Pistols*, Londres/Sydney/Auckland,

- Hodder & Stoughton, 1993. [Édition française] *Sex Pistols : Rotten par Lydon*, trad. Sophie Lo. Nancy, Camion Blanc, 1996.
- MACLEOD, Dewar, *Kids of The Black Hole*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010.
- MARCINIAK, Marta. *Transnational Punk Communities in Poland: From Nihilism to Nothing Outside Punk*. Lanham/Londres, Lexington Books, 2015.
- MARCUS, Greil, *Lipstick Traces: A Secret History of The Twentieth Century*, Twentieth-Anniversary Edition, Londres, Farber and Farber, 2001 [1989]. [Édition française] *Lipstick Traces: Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. Guillaume Godard, Paris, Allias, 1998.
- MARKEY, David et Jordan SCHWARTZ, *We Got Power!: Hardcore Punk Scenes from 1980s Southern California*, New York, Bazillion Points, 2012.
- MARSH, Dave, *Louie Louie: The History and Mythology of the World's Most Famous Rock "n" roll Song*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004.
- MARTIN, Peter J., *Music and the sociological gaze: Art worlds and cultural production*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2006.
- , « Musicology, Sociology and Digitisation », In *Roads to Music Sociology*, édité par Alfred Smudits, Wiesbaden, Springer VS, 2019, p. 23-40.
- MCCLARY, Susan, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2000.
- MCCUTCHAN, Ann, *The Muse That Sings: Composers Speak About the Creative Process*, New York, Oxford University Press, 1999.
- MCLOUGHLIN, William C., *Revivals, Awakenings, and Reform: An Essay on Religion and Social Change in America, 1607-1977*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1978.
- MCNEIL, Legs et Gillian MCCAIN, *Please Kill Me: The Uncensored Oral History Of Punk*, Twentieth Anniversary Edition, New York, Grove Press, 2016 [1996]. [édition française] *Please Kill Me : L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*, trad. Héloïse Esquié, Paris, Allia, 2014.
- MELANDRI, Pierre, *Histoire des États-Unis contemporains*, Paris, André Versaille éditeur, 2008.
- MELLERS, Wilfrid, *Music and Society: England and the European Tradition*, Londres, Dennis Dobson Ltd, 1945.
- METZGER, Matthieu, « Meshuggah : Une formation de Métal atypique : Esthétique et technique de composition », Mémoire de Master, Université de Poitiers, 2003.

- MEYER, Leonard B, *Style and Music : Theory, History, and Ideology*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1989.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1990.
- MIGNON, Patrick et Antoine Hennion (dir.), *Rock: de l'histoire au mythe*, Vibrations: musique, médias, sociétés, Paris, Anthropos, 1991.
- MIKAÏLOFF, Pierre et Pierre TERRASSON, *Post-Punk: 1978-85*, Paris, éditions carpentier, 2015.
- MONGAN, Norman, *Histoire de la guitare dans le jazz*, Paris, Filipacchi, 1986.
- MONTINARI, Mazziio, *La Volonté de puissance n'existe pas*, Paris, L'Eclat, 2020.
- MOORE, Allan F. (éd.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- , « Introduction », in Allan F. Moore (éd.), *Critical Essays in Popular Musicology*, Hampshire/Burlington, Ashgate, 2007.
- , *Rock: The Primary Text : Developing a musicology of rock*, 2e éd, Hampshire, Ashgate, 2001 [1993].
- , *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2012.
- MOORE, Ryan, « Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction », *The Communication Review*, n° 7 (2004), p. 305-327.
- , *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture and Social Crisis*, New York/Londres, New York University Press, 2010.
- MORRIS, Keith avec Jim Ruland, *My Damage: The Story of a Punk Rock Survivor*, Boston, Da Capo Press, 2016. [traduction française] *My Damage : Histoire d'un survivant punk*, Paris, Camion Blanc, 2018.
- MORRIS, Mitchell, *The Persistence of Sentiment: Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2013.
- MOUSSION, David, *Le Metal: Etude d'un genre ambigu, extreme et protériforme*, Mémoire de DEA, Université Paris VIII, 2004.
- MUELLER, Alain, *Construire le monde du hardcore*, Zurich/Genève, Seismo, 2019.
- MUDRIAN, Albert, *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal & Grincore*, Port Townsend WA, Feral House, 2004. [édition française] *Choosing Death: l'histoire du death metal et du grindcore*, trad. Sébastien Raizer, Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2006.

- MUIR, Peter C., *Long Lost Blues: Popular Blues In America, 1850-1920*, Urbana, University of Illinois Press, 2010.
- MULLER, Peter O., *Contemporary Suburban America*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1981.
- MURRAY, Charles Shaar, *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-war Pop*, édition augmentée, Edinburg/Londres, Canongate, 2012 [1989]. [édition française] *Jimi Hendrix: Vie et légende*, trad. François Gorin, Paris, Lieu Commun, 1993.
- NEHRING, Neil, *Popular music, gender and postmodernism: anger is an energy*, Thousand Oaks CA/Londres/New Delhi, Sage publ., cop, 1997.
- , « The Situationist International in American Hardcore Punk, 1982-2002 », *Popular Music and Society* 29, n° 5 (décembre 2006), p. 519-530.
- NICHOLSON, Stuart, *Jazz Rock: A History*, New York, Schirmer Books, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre qui est pour tous est qui n'est pour personne*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Fragments posthumes: automne 1887-mars 1888*, éd. Georgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976.
- , *La Volonté de puissance : Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (Études et fragments)*, trad. Henri Albert, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- , *Le Nihilisme européen*, trad. Angèle Kremer-Marietti, Paris, Union générale d'éditions, 1976.
- , *Le Nihilisme européen*, trad. Angèle Kremer-Marietti, Paris, Kimé, 1997.
- , *Le Nihilisme européen*, trad. Henri Albert, Paris, Mille et une nuits, 2011.
- , *Par-delà bien et mal : Prélude d'une philosophie de l'avenir*, trad. Henri Albert, Paris, Conspiration, 2019, p. 11.
- , *The Will To Power*, trad. Walter Kaufmann et R. J. Hollingdale, Londres, Weidenfeld And Nicolson, 1968.
- NOIROT, Jérôme, « Le conservatisme américain : entre maturité philosophique et précarité politique », *Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 11.1, 2013.
- NOVAK, David, *Japanoise: Music At The Edge Of Circulation*, Durham/Londres, Duke University Press, 2013.
- NOZZA, Diego, *Hard Core: Introduzione al punk italiano degli anni Ottanta*, Falconara Marittima (Ancona), crac, 2011.
- OBRECHT, Jas, « A century of blues guitar », in Victor Anand Coelho (éd.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 87-108.

- , *Rollin' and Tumblin': The Postwar Blues Guitarists*, San Francisco, Miller Freeman, 2000.
- O'HARA, Craig, *The Philosophy of Punk: More than noise!* 2e éd., Londres/Edinburgh/San Francisco, AK Press, 1999. [traduction française] *La philosophie du punk: bien plus que du bruit!: histoire d'une révolte culturelle*, trad. Ladzi Galaï, Saint-Mury-Monteymond, Rytrut, 2003.
- OLIVE, Jean-Paul et Claude AMEY (dir.), *Musique et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- OSBORN, Bradley T., *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*, thèse de doctorat, University of Washington, 2010.
- OSGERBY, Bill, « 'Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum': The teenage aesthetic and genealogies of American punk », in Roger Sabin (éd.), *Punk Rock: So What?: the cultural legacy of punk*, Londres/New York, Routledge, 1999, p. 154-169.
- PACZYNSKI, Georges, *Une histoire de la batterie de jazz : Tome 1 : des origines aux années Swing*, 3e édition revue et corrigée, Paris, Outre Mesure, 2004.
- , *Une histoire de la batterie de jazz : Tome 2 : Les années bebop : la voie royale et les chemins de traverse*, Paris, Outre Mesure, 2000.
- , *Une histoire de la batterie de jazz : Tome 3 : Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette : les racines de la modernité*, Paris, Outre Mesure, 2005.
- PADDISON, Max, *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music*, Londres, Kahn & Averill, 1996.
- , *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- , « Considérations critiques sur la musique et les relations sociales : vers une théorie de la médiation », in Irène Deliège et Max Paddison (éd.), *Musique contemporaine : Perspective théorique et philosophiques*, édité par Irène Deliège, Sprimont, Mardaga, 2001.
- PALMER, Myles, *New Wave Explosion: How Punk Became New Wave Became The 80's*, New York/Londres, Proteus Books, 1981.
- PARKER, James, *Turned on: A Biography of Henry Rollins*, New York, Cooper Square Press, 2000.
- PEARSON, David M., « Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music », *Society for Music Theory* 25, n° 1 (mai 2019), <https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.pearson.php>.
- PEGG, Bruce, *Brown Eyed Handsome Man: The Life and Hard Times of Chuck Berry*, New York, Routledge, 2002.

- PINTO, Olivia, « Sentiment d'urgence et expérience émotionnelle de la rencontre avec l'objet primaire, in Jean-Pierre Durif-Varembont et Régine Scelles (éd.), *Parentalité : quand la marge interroge la norme*, Dialogues 2019/3 (n° 225), Érès, p. 175-192.
- PERKINS, Lucian, Alec MACKAYE et Henry ROLLINS, *Hard Art: DC 1979*, New York, Akashic Books, 2013.
- PERONE, James E., *Mods, Rockers, And The Music Of The British Invasion*, Westport/Londres, Praeger, 2009.
- PFLEIDERER, Martin, *Rhythmus : psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld, transcript, 2006.
- PHLEPS, Thomas (éd.), *Schneller, Höher, Lauter: Virtuosität in populären Musiken*, Bielefeld, transcript, 2017.
- PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- PISTONE, Danièle, *Musique & Société: deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- POSSENTI, Vittorio, *Nihilism and Metaphysic: The Third Voyage*, trad. Daniel B. Gallagher, Albany, State University of New York Press, 2014.
- POUVET, Roger, *Philosophie du rock : Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- PRATO, Greg, *Punk! Hardcore! Reggae! Bad Brains!* New York, Greg Prato, 2014.
- RAPPORT, Evan, « Hearing punk as blues », *Popular Music* 33, n° 1 (2014), p. 39-67.
- RAUSCHNING, Hermann, « Masken und Metamorphosen des Nihilismus », in Dieter Arendt (éd.), *Der Nihilismus als Phänomen der Gestesgeschichte in der Wissenschaftlichen Diskussion unseres Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 99-125.
- RETTMAN, Tony, *Straight Edge: A Clear-Headed Hardcore Punk History*, New York, Bazillion Points, 2017.
- REYNOLDS, Simon, *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, paperback, Londres, Farber and Farber, 2006 [2005]. [édition française] *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, trad. Aude De Hesdin et Etienne Menu, Paris, Allia, 2007.
- RIBAC, François, *L'avaleur de rock*, Paris, la Dispute, 2004.
- RIEDEL, Manfred, « Nihilismus », in Otto BRUNNER, Werner CONZE, et Reinhart KOSELLECK (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1978, p. 371-411.
- RINGSHAUSEN, Gerhard, « Religion in den siebziger Jahren », in Faulstich Werner (éd.), *Die Kultur der siebziger Jahre*, München, Wilhelm Fink, 2004, p. 19-36.

- RODDY, Derek, *The Evolution Of Blast Beats*, Pembroke Pines, World Music 4all, 2007.
- ROHOLT, Tiger C., *Groove : a phenomenology of rhythmic nuance*, New York, Bloomsbury, 2014.
- ROLLINS, Henry, *Get in the Van: on the road with Black Flag*, 2nd edition, Los Angeles, 2.13.61 Publications, 2004.
- RÖSING, Helmut, Albrecht Schneider, et Martin Pfeleiderer (éd.), *Musikwissenschaft und populäre Musik : Versuch einer Bestandsaufnahme*, Francfort, Lang, 2002.
- ROTHWELL, Fred, *Long Distance Infrotation: Chuck Berry's Recorded Legacy*, York, Music Mentor Books, 2001.
- RÖTTER, Günther, *Musik und Zeit: Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation*, Francfort, Peter Lang, 1997.
- ROY, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- RUDENT, Catherine, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies (Paris-Sorbonne, OMF)*, n° 10, 2013.
- , *L'album de chansons: Entre processus social et œuvres musicale*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2010.
- SAVAGE, Jon, *England's dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Farber and Farber, 1991. [traduction française] *England's dreaming: les Sex Pistols et le punk*, trad. Denys Ridrimont, Paris, Allia, 2002.
- SCHORMANN, Carola, « Die Musikkultur der siebziger Jahre », in Faulstich Werner (éd.), *Die Kultur der siebziger Jahre*, München, Wilhelm Fink, 2004, p. 119-130.
- SCHÜTZ, Alfred, *Schriften zur Musik*, édité par Gerd Sebald et Andreas Georg Stascheit, Vol. VII, Alfred Schütz Werkausgabe, Konstanz/München, UVK Verlagsgesellschaft, 2016.
- SHAW, Arnold, *Honkers and Shouters: the Golden Years of Rhythm and Blues*, New York, Collier Books, 1978.
- , « Popular Music from Minstrel Songs to Rock "n" Roll », in Paul Henry Lang (éd.), *One Hundred Years of Music in America*, New York, G. Schirmer, Inc., 1961, p. 140-170.
- , « The Vocabulary of Tin-Pan Alley Explained », *Notes : a magazine devoted to music and its literature, with bibliographies and reviews of books-records-music*, vol VII, n° 1, décembre 1949, p. 33-53.
- SHEPHERD, John, « A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics », *Popular Music 2: Theory and Method* (1982), p. 145-177.

- , *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- SHEPHERD, John et Kyle DEVINE (éd.), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, New York/ Londres, Routledge, 2015.
- SHEPHERD, John, David HORN, David LAING, Paul OLIVER et Peter WICKE (éd.), *Continuum Encyclopedia Of Popular Music Of The World: Volume II: Performance And Production*. Londres/New York, Continuum, 2003.
- SHEPHERD, John et Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- SHRIVER, Lionel, *We Need To Talk About Kevin*, New York, Serpent's Tail, 2011.
- SHUKER, Roy, *Popular Music Culture: the Key Concepts*, 3e éd., New York, Routledge, 2012.
- SIMONEAUX, T. J., *The Nihilist's Holiday*, New York/Lindoln/Shanghai, iUnivers, Inc., 2003.
- SINKER, Daniel, *We Owe You Nothing: Punk Planet: the collected interviews*, Édition du Kindle, Chicago, Akashic Books, 2008.
- SIRON, Jacques, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, 3e éd., Paris, Outre Mesure, 2006.
- , *La partition intérieure: jazz, musiques improvisées*, 8e éd., Paris, Outre Mesure, 2012.
- SMUDITS, Alfred (éd.), *Roads to Music Sociology*, Wiesbaden, Springer VS, 2019.
- SNYDER, Bob, *Music and memory : an introduction*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2002.
- SOLOMOS, Makis, *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe Siècles*, Rennes, PUR, 2013.
- SOUTHERN, Eileen, *The Music of Black Americans: A History*, New York, W.W. Norton & Company, 1971.
- SPIGEL, Lynn, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1992.
- SPITZ, Marc et Brendan MULLEN, *We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, New York, Random House, 2001.
- STARR, Larry et Christopher WATERMAN, *American Popular Music: From Minstrelsy to MTV*. New York, Oxford University Press, 2003.
- STEINBRECHER, Bernhard, *Das Kanggeschehen in populärer Musik: Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 2016.
- STEPHAN-ROBINSON, Anna, *Form in Paul Simon's Music*, thèse de doctorat, University of Rochster, 2009.
- STEPHENSON, Ken, *What to Listen for in Rock: Stylistic Analysis*, New Haven/Londres, Yales University Press, 2002.
- STEWART, Francis Elizabeth, *Punk Rock Is My Religion*, thèse de doctorat, University of Stirling, 2011.

- STOFER, Franck, *Japanese Independent Music*, Talence, Sonore, 2001.
- STONE, Alison, *The Value of Popular Music: An approach from Post-Kantian Aesthetics*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- STRICKLAND, Edward, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington, Indiana University, 1991.
- SUBLETTE, Ned, « The Kingsmen and the Cha-Cha-Cha », in Eric Weisbard, *Listening Again: A Momentary History Of Pop Music*, Durham/Londres, Duke University Press, 2007, p. 69-94.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota, 1991.
- SULLIVAN, Steve, *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013.
- SUPICIC, Ivo, *Musique et Société : perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de musicologie - académie de musique, 1971.
- TAGG, Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice », in Richard Middleton (éd.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 71-103.
- , *Everday Tonality II*, New York, MMMSP, 2016.
- , *Fernando the Flute: Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*, 4e éd., New York, MMMSP, 2001.
- , *Kojak: Fifty Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. 2e éd., New York, MMMSP, 2000.
- TARTAGLIA, James, *Philosophy in a Meaningless Life: A System of Nihilism, Consciousness and Reality*, Londres/New York, Bloomsbury, 2016.
- TAURECK, Bernhard H. F., *Nietzsches Alternativen zum Nihilismus*, Hamburg, Junius, 2000.
- TAYLOR, Timothy D., « His Name Was in Lights : Chuck Berry's "Johnny B. Goode" », *Popular Music* 11, n° 1 (janvier 1992), p. 27-40.
- THEBAULT, Frédéric, *Génération extrême: 1975-1982: du punk à la cold-wave*, Paris, Camion Blanc, 2005.
- THOMPSON, Stacy, *Punk Productions: Unfinished Business*, New York, State University of New York Press, 2004.
- TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, édition avec dossier, Paris, Flammarion, 2010.

- TOOP, David, *Ocean of sound: Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, trad. Arnaud Réveillon, Paris, Kargo & L'Eclat, 2008.
- TOPALOV, Christian, *L'aventure des mots de la ville : à travers le temps, les langues, les sociétés*, Paris, R. Laffont, 2010.
- TOURGUENIEV, Ivan, *Pères et fils*, trad. Françoise Flamant, Paris, Gallimard, 2007.
- TRABER, Daniel S., « L.A.'s "White Minority": Punk and the Contradictions of Self-Marginalization », in Stephen Duncombe et Maxwell Tremblay (éd.), *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race*, Londres/New York, Verso, 2011.
- TRAULSEN, Andrew M., *More Than Music: American Punk Rock, 1980-1985*, Mémoire de master, California State University, 2009.
- TSITSOS, William, « Rules of Rebellion: Slamdancing, Moshing, and the American Alternative Scene », *Popular Music* 18, n° 3 (octobre 1999), p. 397-414.
- U2 et Neil McCormick, *U2 By U2*, Londres, HarperCollins, 2006.
- UNTERBERGER, Richie, « Hardcore & Thrash », in Stephen Thomas Erlewine, Chris Woodstra, et Vladimir Bogdanov (éd.), *All Music Guide to Rock*, Londres, Backbeat Books, 2002, p. 1339-1341.
- VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité*, trad. Charles Alunni, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- WAKSMAN, Steve, « California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California », *Social Studies of Science* 34, n° 5 (octobre 2004), p. 675-702.
- , « Contesting virtuosity: rock guitar since 1976 » ; « The turn to noise: rock guitar from the 1950s to the 1970s », in Victor Anand Coelho (éd.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 122-132 ; p. 109-121.
- , *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1999.
- , *This Ain't The Summer Of Love: conflict and crossover in heavy metal and punk*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- WALSER, Robert, *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, nouvelle éd., Middletown CT, Wesleyan university press, 2014 [1993].
- WEBB, Jimmy, *Tunesmiths: inside the art of songwriting*, New York, Hyperion Books, 1998.
- WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2013.
- , *Sociologie de la musique : Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, trad. Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Editions Métailié, 1998.
- WEIER, Winfried, *Nihilismus*, Paderborn/München, Ferdinand Schöningh, 1980.

- WEINSTEIN, Deena, *Rock'n America: a social and cultural history*; Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- WHEELER, Tom, *American Guitars: An Illustrated History*, New York, Harper Perreniel, 1992.
- WICKE, Peter, *Rock Music : Culture, aesthetics and sociology*, trad. Rachel Fogg, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- WIERZBICKI, James, *Music in the Age of Anxiety: American Music in the Fifties*, Urbana/Chicago/ Springfield, University of Illinois Press, 2016.
- WILLIAMS, Duncan, « Tracking timbral changes in metal productions from 1990 to 2013 », *Metal Music Studies* 1, n° 1, 2015.
- WILLIS, Paul E. *Profane culture*, édition nouvelle, Princeton, Princeton University Press, 2014 [1978]. [traduction allemande] *Profane culture : Rocker, Hippies: subversive Stile der Jugendkultur*, trad. Sibylle Koch-Grünberg, Francfort, Syndikat, 1981.
- WOODWARD, Ashley, *Nihilism in Postmodernity: Lyotard, Baudrillard, Vattino*, Aurora/Colorado, The Davries Group, 2009.
- WORLEY, Matthew, *No Future: Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- ZAK, Albin J., *The poetics of rock : cutting tracks, making records*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- ZARGORSKI-THOMAS, Simon, « Musical Meaning and the Musicology of Record Production ». *Beiträge zur Populärmusikforschung*, n° 38, Black Box Pop: Analysen populärer Musik (2012), p. 135-47.
- , *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- ZENOUDA, Hervé, « Au tout début du punk parisien : du lycée Charlemagne au Club 100 », *Volume !* 13-1 (2016), p. 17-19.
- ZINN, Howard, *A People's History Of The United States*, New York, Harper Perennial, 2005 [1980]. [édition française] *Une histoire populaire des États-Unis : De 1942 à nos jour*, trad. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2002.

B. Sources journalistiques, interviews et articles web (blog)

APPLEFORD, Steve, « Zeros reunite for summer shows », le 4 juillet 2009.

<http://articles.latimes.com/2009/jul/04/entertainment/et-zeros4>.

BABCOCK, Jay, « THEIR WAR: Black Flag, the First Five Years », Consulté le 5 juillet 2018.

<https://arthurmag.com/2013/03/13/their-war-black-flag-the-first-five-years/>.

BACKER, Sam, « Behind the Sound Of American Punk », entretien avec Spot, Red Bull Music Academy, le 9 novembre 2018.

<https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/11/behind-the-sound-of-american-punk>.

BARRETT, Tyler, « Sonic Reducer: The Descendents », Punknews.org, consulté le 8 avril 2022,

<https://www.punknews.org/article/69563/sonic-reducer-the-descendents>.

BEGNAL, Anthony Allen, « Bryan Migdol: Black Flag’s Original Drummer on LA Punk History, His Latest Project », *No Echo*, le 18 avril 2019.

<https://www.noecho.net/interviews/bryan-migdol-black-flags-original-drummer>.

BLAIR, Eric, « Ex-Black Flag Bassist Kira Roessler talks in Depth », entretien réalisé par Eric Blair, 2019. https://youtu.be/_9gdqZz67iU.

———, « OFF!’s Keith Morris talks about his time in Black Flag & Circle Jerks », consulté le 24 mars 2020. <https://youtu.be/iwxNZFk5A3c>.

BLECHA, Peter, « Roberts, “Rockin’ Robin” (1940-1967) », History Link, le 29 novembre 2009.

<https://www.historylink.org/File/9217>.

BOSSO, Joe, « U2’s The Edge discusses his approach to gear, songwriting and solos on The Joshua Tree in this classic 1987 Guitar World interview | Guitar World », consulté le 12 mars 2021. <https://www.guitarworld.com/features/u2-edge-joshua-tree-1987-interview>.

BUSKIN, Richard. « CLASSIC TRACKS: The Sex Pistols “Anarchy In The UK” », Consulté le 5 mai 2020. <https://www.soundonsound.com/techniques/classic-tracks-sex-pistols-anarchy-uk>.

———, « The Kinks ‘You Really Got Me’ | Classic Tracks », consulté le 24 septembre 2021. <https://www.soundonsound.com/techniques/kinks-you-really-got-me-classic-tracks>.

Caramanica, Jon, « Black Flag Revisited, Twice », consulté le 5 avril 2020. https://www.nytimes.com/audio/2013/05/31/arts/music/31popcast_pod.html?searchResultPosition=1.

CARASSI, Clarice, « Hardcore punk, anomalia italiana », *Il manifesto*, le 9 mai 2020. <https://ilmanifesto.it/hardcore-punk-anomalia-italiana/>.

- COCKER, Matt, « Suddenly In Vogue (Middle Class) ». *OC Weekly*, le 5 décembre 2002.
<https://www.ocweekly.com/suddenly-in-vogue-6398923/>.
- COOPER, Kim, « Scram magazine: Greg Shaw interview », octobre 2004,
<http://scrammagazine.com/greg-shaw-interview/>.
- DAVIS, Ray, « Ray Davies - VH1 Storytellers series premiere 1996 »,
<https://youtu.be/cILBX86mKf0>.
- DICKER, Jarrod, « Interview with Greg Ginn of Black Flag », *Thirsty*, mars 2010,
<https://www.staythirstymedia.com/201003-043/html/201003-greg-ginn.html>.
- EARSLAUGHTERERS, The, « Terminal Sound Nuisance: Quali Domani Quale Futuro: a Look at Classic Italian Hardcore 81-90 (part 1) », *Terminal Sound Nuisance* (blog), le 20 avril 2020.
<https://terminalsoundnuisance.blogspot.com/2020/04/quali-domani-quale-futuro-look-at.html>.
- EISINGER, Dale, « Read Chuck Berry's Reviews of The Clash, The Sex Pistols, The Ramones, and More », mars 2017, <https://www.spin.com/2017/03/read-chuck-berrys-reviews-of-the-clash-the-sex-pistols-the-ramones-and-more/>.
- FRICKE, David, « October (retrospective album review) ». *Rolling Stone*, le 7 août 2008.
<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/october-2-249467/>.
- GALLIX, Andrew, « Rummaging in the Ashes: An Interview with Simon Critchley », *AM Magazine*, 10 octobre 2017. <https://www.3ammagazine.com/3am/rummaging-ashes-interview-simon-critchley/>.
- GILMORE, Mikal, « The Curse of the Ramones », *Rolling Stone* (blog), 19 mai 2016,
<https://www.rollingstone.com/feature/the-curse-of-the-ramones-165741/>.
- GOLDMAN, Jay, « 4,500-Seat Civic Could Be Razed or Renovated : Santa Monica Studies 4 Auditorium Plans », *Los Angeles Times*, le 10 juillet 1986,
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-07-10-ga-22420-story.html>.
- GROW, Kory, « Sex Pistols Break Down “Never Mind the Bollocks” Track by Track », *Rolling Stone* (blog), 27 octobre 2017, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/sex-pistols-break-down-never-mind-the-bollocks-track-by-track-204277/>.
- HENKE, James, « Here Comes the Next Big Thing », *U2.com*, le 17 février 2003.
https://www.u2.com/news/title/%C2%91here_comes_the_%C2%91next_big_thing%C2%92_517/.
- KERGARIOU, Caroline de, invitée à l'épisode « Mont-de-Marsan 76-77, l'explosion Punk », *Affaires Sensibles*, France inter, le 21 novembre 2017.

<https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-21-novembre-2017>.

MOLENDI, Michael, « Five Songwriting Techniques I Learned from the Sex Pistols », *Guitar Player* 52, n° 8 (août 2018).

NAMEKAWA, Kazuhiko, « Top 10: Japanese Punk / Hardcore Bands », consulté le 8 avril 2022, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/11/japan-top-ten-punk-hardcore>.

NIERENBERG, Jacob, et Nick BURNS, « Can U2 reclaim its punk heritage without relying on past hits? » *The Stanford Daily*, le 17 mai 2018, <https://www.stanforddaily.com/2018/05/17/can-u2-reclaim-its-punk-heritage-without-relying-on-past-hits/>.

LOMBARDI, Tony, interview avec Black Flag, in *Capitol Crisis* 5, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_capcrisis5.html.

MARCUS, Greil, « Punk (1979) », le 8 septembre 2014, <https://greilmarcus.net/2014/09/08/punk-1979/>.

PIERCE, Tim, *The Edge | Steal from the Best | Make it your own | U2 | Rhett Shull | Tim Pierce | Guitar Lesson*, 2019. https://youtu.be/2_gqOhBY5PA.

RABBE, John, « RIP Mike Atta: Hardcore punk founder, guitarist for OC band The Middle Class », le 23 avril 2014, <https://www.scpr.org/programs/offramp/2014/04/23/37108/rip-mike-atta-hardcore-punk-founder-guitarist-for/>.

RENOFF, Greg, « How punk and new wave resurrected Hollywood's legendary Whisky a Go Go in the 1970s », <https://medium.com/cuepoint/how-hollywood-s-whisky-a-go-go-was-saved-by-punk-rock-and-new-wave-f61a22cea69f>.

RITCHIE, Ryan, « The Top Five Black Flag Guitar Recordings », *OC Weekly*, le 11 juillet 2013. <https://ocweekly.com/the-top-five-black-flag-guitar-recordings-6596365/>.

ROBINSON, Ward, « The Middle Class: We're Going To Get Beat Up Again », le 20 juin 2011, *L.A. Record*, interviews, <http://larecord.com/interviews/2011/06/20/the-middle-class-interview-were-going-to-get-beat-up-again>.

SISARIO, Ben, « Johnny Ramone, Pioneer Punk Guitarist, Is Dead at 55 », *The New York Times*, 17 septembre 2004. <https://www.nytimes.com/2004/09/17/arts/music/johnny-ramone-pioneer-punk-guitarist-is-dead-at-55.html>.

SKITZO, Scot, interview avec Black Flag, *Skitzoid* 7, février 1080, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_skitzoid7.html

- STIPH, Steve, interview avec Black Flag, *Outcry 1*, septembre 1980, http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_outcry1.html.
- STRUB, Whitney, « PopMatters Music Interview | Behind the Key Club: An Interview with Mark “Barney” Greenway of Napalm Death », le 30 octobre 2008. <https://web.archive.org/web/20081030075129/http://www.popmatters.com/music/interviews/napalm-death-060511.shtml/>.
- SYFRET, Wendy, « Sunny Nihilism: “Since Discovering I’m Worthless My Life Has Felt Precious” », *The Guardian*, le 17 décembre 2019. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/dec/18/sunny-nihilism-since-discovering-im-worthless-my-life-has-felt-precious>.
- TAGUIEFF, Pierre-André, « L’idéologie de la déconstruction s’est formée à partir des lectures françaises de Nietzsche », *Le Figaro*, le 30 avril 2021. <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/pierre-andre-taguieff-l-ideologie-de-la-deconstruction-s-est-formee-a-partir-des-lectures-francaises-de-nietzsche-20210430>.
- TONOOKA, Tim, « Black Flag interview in Ripper », *Ripper 3*, le 6 septembre 1980. http://www.dementlieu.com/users/obik/arc/blackflag/int_ripper3.html.
- WALLACE, Marx Jr., « Maximum Energy: The Gear of the Original Punks ». *Premier Guitar*, le 18 mai 2010. <https://www.premierguitar.com/gear/maximum-energy-the-gear-of-the-original-punks>.
- WICKE, Peter, « Louie Louie », in Michael Fischer, Fernand Hörner, et Christofer Jost (éd.), *Songlexikon, Encyclopedia of Songs*, 8 mai 2017. <https://songlexikon.de/songs/louielouiekingmen/>.

C. Principaux livrets et notices de disques et de coffrets

Black Flag, *Everything Went Black*, SST, 1982.

GAINES, Donna, livret de The Ramones, *End of the century (remastered edition)*, 2001 [1976]

GRENDYSA, Peter, livret de Louis Jordan, *Let The Good Times Roll: The Anthologie 1983 – 1953*, MCA, 1999.

HERZHAFT, Gérard, livret de l'album *T-Bone Walker* (fa267), Frémeaux & Associés,

https://www.fremeaux.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6470&Itemid=0, consulté le 20 août 2021.

MELNICK, Monte A., et Frank Meyer, Livret de l'album, *Ramones: Live, January 7, 1978 At The Palladium, NYC*, Win Media / Sanctuary Records Group Ltd, 2003.

Minor Threat, *Complete Discography*, Dischord Records, 1989.

RAUCH, Lloyd, Livret de l'album, *Mosaic Select Freddie Slack*, Mosaic Records, 2005.

The Sex Pistols, *Sex Pistols (Box Set)*, Virgin Records, 2002.

http://www.philjens.plus.com/pistols/pistols/pistols_album_information.htm.

20 Years Of Dischord: 1980-2000, Dischord Records, 2002.

D. Filmographie

- ARKUSH, Allan, *Rock 'n' Roll High School*, New World Pictures, 1979.
- BITONTO, Angelo, Senesi Giorgio S. et Roberto Sivilia, *Italian Punk Hardcore 1980-1989*, OZfilm, 2015, <https://youtu.be/g2idFNnFhjM>.
- BÜLD, Wolfgang, *Punk In London*, 1977.
- FIELDS, John et Michael GRAMAGLIA, *End of the Century: The Story of the Ramones*, Magnolia Pictures, 2003.
- GOODMAN, David, *The Great Rock "n" Roll Swindle*, Virgin Records, 1979.
- GUGGENHEIM, Davis, *It Might Get Loud*, Sony Pictures Classics, 2008.
- HACKFORD, Taylor, *Hail! Hail! Rock "n" Roll*, MCA/Universal Pictures, 1987.
- HICKENLOOPER, George, *Mayor of the Sunset Strip*, First Look Studios, 2003.
- KING, Philip King et Nuala O'CONNOR, *U2: Joshua Tree (Classic Albums)*, FilmRise, 1999.
- LETTIS, Don, *Punk Rock Movie*, 1978.
- LOGAN, Ben et Mandy STEIN, *Bad Brains: A Band In DC*, A Plain Jane Production, 2012.
- LONGFELLOW, Matthew, *Classic Albums: Sex Pistols: Never Mind the Blocks*, Londres, Eagle Rock Entertainment, 2002. <https://youtu.be/Ox-4hUasi9k>.
- , *Classic Albums: Black Sabbath: Paranoid*, Londres, Eagle Rock Entertainment, 2002.
- RACHMAN, Paul, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006.
- SCHUR, Michael, *The Good Place*, série américaine, quatre saisons, Universal Television Group, 2016-2020
- SMALL, Adam et Peter STUART, *Another State Of Mind*, Stuart-Small Productions, 1984.
- SPHEERIS, Penelope, *The Decline Of Western Civilization*, Nu-Image Film, 1981.
- , *Suburbia*, New World Pictures, 1983.
- STONE, Drew, *All Ages: The Boston Hardcore Film*, Gallery East Productions, 2012.
- TEMPLE, Julian, *The Filthy and the Fury*, FilmFour, 2000.

E. Discographie

- Les Adolescents, *Adolescents* (Frontier, F-1003), 1981.
- Agnostic Front, *United Blood 7"* EP (Rat Cage), 1983.
- Agnostic Front, *Victim In Pain* (Rat Cage, MOTR-29), 1984.
- The Bad Brains, *Pay To Cum / Stay Close To Me* (Bad Brains, BB-001), 1980.
- The Bad Brains, *Bad Brains* (ROIR, A106), 1982.
- The Bad Brains, *Black Dots* (Caroline, CAR 7534), 1979/1996.
- Chuck Berry, *Best Of The Chess Years* (Not Now Music, NOTSCD086), 2012
- Black Flag, *Damaged* (SST/Unicorn, SST 007/9502), 1981.
- Black Flag, *Everything Went Black* (SST, SST 015), 1983.
- Black Flag, *The First Four Years* (SST, SST 021), 1988.
- Black Flag, *My War* (SST, SST 029), 1984.
- Black Sabbath, *Paranoid* (Vertigo, 6360 011), 1970.
- Buzzcocks, *Another Music In A Different Kitchen* (United Artists, 30159), 1977.
- The Circle Jerks, *Group Sex* (Frontier, F-1002), 1980.
- Dead Kennedys, *Fresh Fruit For Rotting Vegetables* (IRS, 9016), 1980.
- Dead Kennedys, *In God We Trust, Inc. 12"* (Alternative Tentacles, VIRUS 2), 1981
- Deep Wound, *Deep Wound 7"* EP (Radiobeat, 002), 1983.
- The Descendents, *Bonus FAT* (SST Records, SST 144, 1979/1987
- The Descendents, *Miles Go To College* (New Alliance Records, NAR-012), 1982
- Die Kreuzen, *Cows and Beer 7"* EP (Version Sound, 2), 1982.
- Die Kreuzen, *Die Kreuzen* (Touch and Go, T&G#4), 1984.
- The Damned, *Damned Damned Damned* (Frontier, 31033), 1977.
- Ray Davies, *The Storyteller* (EMI, 7243 4 94168 2 6), 1998.
- Discharge, *Why* (Clay Records, PLATE 2), 1981.
- D.O.A., *Hardcore 81* (Sudden Death), 1981.
- D.R.I., *Dirty Rotten* (R Radical, DRR 1983), 1983.
- D.R.I., *Violent Pacification 7"* EP (R Radical, DRI-7-2), 1984.
- The Exciters, *Tell Him* (United Artists Records, UAS 6264), 1963.
- The Germs, *(GI)* (Slash, SR 103), 1979.
- Hüsker Dü, *Land Speed Record* (New Alliance, NAR-007), 1981.
- Hüsker Dü, *Zen Arcade* (SST, SST 027), 1984.

The Kingsmen, *The Kingsmen In Person Featuring Louie, Louie* (Wand, WDM 657), 1963.

The Kinks, *You Really Got Me* (Reprise Records, RS-6143), 1964.

Led Zeppelin, *Led Zeppelin* (Atlantic, 588171), 1969.

Louis Jordan And His Tympany Five, *Louis Jordan And His Tympany Five: 1945-1946*,
The Chronological, France, Classics Records, 1996.

Louis Jordan And His Tympany Five, *Louis Jordan And His Tympany Five: 1946-1947*,
The Chronological, France, Classics Records, 1997.

MDC, *Miillions Of Dead Cops* (R Radical, MDC-1), 1982.

Middle Class, *Out Of Vogue 7"* EP (Joke, 09831), 1978.

Minor Threat, *Minor Threat 7"* EP (Dischord, No. 3), 1981.

Minor Threat, *In My Eyes 7"* EP (Dischord, No. 10), 1983.

Minor Threat, *Out Of Step 12"* EP (Dischord, No. 10), 1983.

Minutemen, *Paranoid Time 7"* EP (SST, 002), 1980.

Minutemen, *The Punch Line* (SST, 004), 1981.

Naked City, *Torture Garden—Leng Tch'e : Naked City Black Box* (Tzadik, TZ 7312), 2010.

Napalm Death, *Scum* (Earache, MOSH 3), 1987.

Ramones, *The Sire Years 1976-1981* (Sire, 8122796278), 2013.

Paul Revere & The Raiders, *Greatest Hits* (Columbia, KCS 9462), 1963.

Sex Pistols, *Sex Pistols [Coffret]* (Virgin, SEXBOX1, 7243 812567 2 5), 2002.

Sham 69, *The First, The Best & The Last* (Polydor, 2383596), 1980.

Siege, *Drop Dead* demo, 1984.

Freddie Slack, *Mosaic Select* (Mosaic Records, MS-018), 2005.

S.O.B, *Leave Me Alone* (Selfish Records, AMI-7012), 1986.

S.O.B et Napalm Death, *S.O.B./Napalm Death [split]* (Sound of Burial, ULTRA FAST 1), 1989.

The Sonics, *Here Are The Sonics!!!* (Etiquette Records, ET-LP-024), 1965.

The Sonics, *BOOM* (Etiquette Records, ET-ALB-027), 1966.

Social Distortion, *Mommy's Little Monster* (13th Floor), 1983.

SS Decontrol, *The Kids Will Have Their Say ! (XCclaim ! #1)*, 1982.

SS Decontrol (soit SSD), *How We Rock* (Modern Method, MM-022), 1984.

The Teen Idles, *Minor Disturbance 7"* EP (Dischord, No.1), 1981.

T.S.O.L., *T.S.O.L. 12"* EP (Posh Boy, PBS 1013), 1981.

T.S.O.L., *Dance With Me* (Frontier, F004), 1981.

The Wailers with Rockin' Robin Roberts, Marshans, Kent Morrill (Etiquette Records, LP-022),
1963.

T-Bone Walker, *The Complete Recordings Of T-Bone Walker 1940-1954* (Mosaic Records, MR9-130), 1990.

The Who, *My Generation: The Best Of The Who* (MCA, MCASD-11462), 1996.

Wretched et Indigesti, *Wretched / Indigesti* [split], 1982.

Youth Brigade, *Sound & Fury* (BYO, 002), 1982.

X, *Los Angeles* (Slash, 1-23930), 1980.

Artistes divers, *American Hardcore: The History Of American Punk Rock 1980-1986* (Rhino, 75192), 2006.

Artistes divers, *The Blasting Concept* (SST, SST 013), 1983.

Artistes divers, *Dischord 1981: The Year In Seven Inches*, Dischord Records, 1981.

Artistes divers, *Flex Your Head* (Dischord, No. 7), 1982.

Artistes divers, *Rodney On The ROQ* (Posh Boy, PBS-106), 1980.

Artistes divers, *Let Them Eat Jellybeans* (Alternative Tentacles, VIRUS 4), 1981.

Artistes divers, *No New York* (Island, ONCO-2), 2000 (1978)

Artistes divers, *Not So Quiet On The Western Front* (Alternative Tentacles, VIRUS 14), 1982.

Artistes divers, *This Is Boston Not L.A.* (Modern Method, MM-012), 1982.

Artistes divers, *Tooth And Nail* (Upsetter Records, UP WR 1&2), 1979.

Playlist

Spotify :

<https://open.spotify.com/playlist/77yFRjLj3K0mz24qZ8VMvy?si=9feff99a66da48fd>

Youtube :

https://www.youtube.com/playlist?list=PLJGq_th3LZeu-swhnHrNiSDiGztJjrwxX

1. Black Flag, *Nervous Breakdown* (1978/1979)
2. Black Flag, *Wasted* (1978/1979)
3. Chuck Berry, *Roll Over Beethoven* (1956)
4. Chuck Berry, *Johnny B. Goode* (1957/1958)
5. Louis Jordan and His Tympany Five, *Ain't That Just Like A Woman* (1946)
6. Louis Jordan and His Tympany Five, *Beware!* (1946)
7. T-Bone Walker, *I Got A Break Baby* (1942)
8. Freddie Slack and His Orchestra, *Riffette* (1942/1945)
9. T-Bone Walker, *T-Bone Boogie* (1945)
10. The Kinks, *You Really Got Me* (1964)
11. Richard Berry, *Louie Louie* (1956)
12. "Rockin' Robin" Roberts & The Wailers, *Louie Louie* (1961)
13. The Kingsmen, *Louie Louie* (1963)
14. Paul Revere & The Raiders, *Louie Louie* (1963)
15. The Who, *I Can't Explain* (1965)
16. The Kinks, *All Day And All Of The Night* (1964)
17. The Kinks, *Louie Louie* (1964)
18. The Sonics, *The Witch* (1964)
19. The Sonics, *Psycho* (1965)
20. The Sonics, *Louie Louie* (1966)
21. Black Flag, *Louie Louie* (1981)
22. Black Sabbath, *Paranoid* (1970)
23. Led Zeppelin, *Communication Breakdown* (1969)
24. Herman Hermits, *I'm Henry The Eighth* (1965)

25. Ramones, *Blitzkrieg Bop* (1976)
26. Ramones, *Beat On The Brat* (1976)
27. Ramones, *Judy Is A Punk* (1976)
28. Ramones, *Sheena Is A Punk Rocker* (1977)
29. Ramones, *Listen To My Heart* (1976)
30. Ramones, *Teenage Lobotomy* (1976)
31. The Sex Pistols, *No Feelings* (Chris Pedding/Majestic Studios, 1976)
32. The Sex Pistols, *No Feelings* (Dave Goodman/Denmark Street, 1976)
33. The Sex Pistols, *No Feelings* (Mike Thorn/Manchester Square, 1976)
34. The Sex Pistols, *No Feelings* (Chris Thomas/Wessex Studios, 1977)
35. Davie Bowie, *Hang On To Yourself* (1971)
36. Davie Bowie, *Hang On To Yourself* (1972)
37. Eddie Cochran, *Summertime Blues* (1958)
38. Carl Perkins, *Boppin' The Blues* (1956)
39. Middle Class, *Out Of Vogue* (1979)
40. Middle Class, *You Belong* (1979)
41. Middle Class, *Above Suspicion* (1979)
42. Black Flag, *Wasted* (1st album *Everything Went Black*, 1979/1983)
43. The Circle Jerks, *Red Tape* (1980)
44. Bad Brains, *Pay To Cum* [Black Dots] (1979/1996)
45. Bad Brains, *Pay To Cum* [single] (1979/1980)
46. Bad Brains, *Pay To Cum*, [version album ROIR] (1982)
47. Teen Idles, *I Drink Milk* (1980/1982)
48. Untouchables, *Rat Patrol* (1980/1982)
49. Minor Threat, *Minor Threat* (1981)
50. Minor Threat, *Bottled Violence* (1981)
51. Minor Threat, *Streaming At A Wall* (1981)
52. Minor Threat, *Straight Edge* (1981)
53. Minor Threat, *Out Of Step* (1981)
54. Minor Threat, *Out Of Step* (1983)
55. D.R.I., *Tous les morceaux de Dirty Rotten* EP (1982/83)

Table des matières

Avant-propos.....	1
Remerciements.....	7
Résumé.....	9
Note sur l’usage des guillemets, italiques et logiciens	11
Liste des figures et tableaux.....	13
INTRODUCTION.....	17
PREMIERE PARTIE : CONCEPTS: URGENCE, NIHILISME ET LINEARITE (ET NON-LINEARITE).....	31
CHAPITRE I : L’URGENCE ET LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE.....	33
A. Questions sur la définition du terme.....	35
B. Une analyse d’exemples d’utilisation du terme dans certains discours en musicologie.....	37
1. Sur le hard rock et heavy metal de la fin des années 1960	37
2. Sur le punk rock des années 1970 : la voix « angoissée »	39
3. “ <i>As if the plug might be pulled at any time</i> ”	42
4. Au-delà du cliché “harder, louder, and faster”	46
5. Synthèse et perspectives	49
C. La société américaine de la fin des années 1970 et du début des années 1980	51
1. “ <i>As if there was gonna be no tomorrow</i> ”, la rupture redoublée de la culture punk hardcore...51	
2. Ronald Reagan et le punk hardcore	55
3. Le déclin du “liberalism” (progressisme)	60
4. Menace nucléaire, peur d’une nouvelle guerre mondiale et conscience apocalyptique.....62	
D. Un individualisme radical	67
1. Une rupture historique « redoublée ».....67	
2. Individualisme et D.I.Y. (Do It Yourself) du punk.....70	
3. <i>Straight edge</i> et retour à la religion chez les jeunes.....72	
CHAPITRE II : “PUNK ROCK NIHILISM”.....	79
A. Au-delà de la vulgarisation du terme : son étymologie et quelques points de vue différents.....83	
B. Les nihilistes russes	87
C. Interprétation morale et positivité.....	94
D. Le <i>post-punk</i> : un « positivisateur » ?	100

E. Rétrograde ou indifférent ?.....	103
F. Nihilisme <i>existentiel</i> et punk rock	107
G. La création nihiliste	112
1. Un espace vidé par une négation radicale : la simplicité comme négativité.....	112
2. L’anéantissement, la guitare à la main	118
3. The Edge (U2), “Punk Rock nihilism”	121

CHAPITRE III : TEMPORALITE MUSICALE..... 129

A. Linéarité et non-linéarité.....	130
B. La non-linéarité à l’œuvre, musique classique tonale et musique populaire.....	132
1. La consistance de la texture	132
2. Les proportions de la durée.....	135
C. Rock et <i>intemporalité</i>	136
D. Vers la structure horizontale	137
E. L’obtention au niveau horizontal d’un sentiment d’urgence dans une chanson punk hardcore (cinq catégories pour l’analyse)	140

DEUXIEME PARTIE : DE CHUCK BERRY A BLACK FLAG : UNE ANALYSE MUSICALE ET HISTORIQUE DE LA PREMIERE CHANSON ENREGISTREE DU PUNK HARDCORE.....143

CHAPITRE IV : LE PREMIER ENREGISTREMENT DE PANIC/BLACK FLAG..... 145

A. Janvier 1978, Media Arts Studio, Hermosa Beach	145
B. La prédominance de la guitare	149
C. La formation du groupe et l’influence de l’ <i>arena rock</i>	151
D. L’été 1977, où Dukowski se joignit au groupe.....	157
E. L’introduction de <i>Nervous Breakdown</i> et son interprétation historique.....	159
1. Le bruit « préparatoire ».....	162
2. Le riff de guitare principal, le <i>power chord</i> de Si.....	166
3. La chanson <i>Nervous Breakdown</i> comme point de départ.....	167
4. Pour une analyse historique comparative.....	170

CHAPITRE V : CHUCK BERRY ET LE RYTHME « DE CONFIANCE ».....177

A. L’émergence de la guitare électrique et les « modèles » de Berry.....	178
B. Carl Hogan et ses performances avec Louis Jordan.....	183

C.	Une analyse comparative entre Hogan et Berry.....	189
1.	<i>Singles notes</i> et ambiguïté binaire/ternaire : <i>Ain't That Just Like A Woman</i>	189
2.	La fonction du « doubles cordes » : <i>Roll Over Beethoven</i>	192
-	Le renforcement du registre aigu.....	193
-	Une distinction entre les registres aigu et grave.....	195
-	Sur le doigté du jeu à doubles cordes.....	196
D.	L'intro de <i>Johnny B. Goode</i> et l'héritage politico-culturel de la <i>clave son</i>	198
1.	Doubles cordes et <i>clave son</i> dans <i>Roll Over Beethoven</i> et dans <i>Johnny B. Goode</i>	198
2.	L'ajout du <i>bend</i> et l'extension du 3-3-2.....	202
E.	Polyrythmie et flexibilité rythmique dans le jeu de guitare de T-Bone Walker.....	204
1.	<i>I Got A Break Baby</i> (1942)	205
2.	<i>Riffette</i> (1942/1945) et <i>T-Bone Boogie</i> (1945)	208
F.	Le style de Chuck Berry : une appropriation à la Berry ?	211
1.	Le cycle du matériau : <i>Johnny B. Goode</i>	211
2.	<i>Roll Over Beethoven</i> et <i>systématisation</i> du matériau	213
3.	Superposition binaire/ternaire	214
4.	La Guitare rythmique de <i>Johnny B. Goode</i>	218
5.	<i>Backbeat</i> et « intemporalité »	219
6.	Le jeu de la contrebasse en tant que facteur temporel dans la chanson.....	220
7.	Prospérité économique et « confiance musicale »	224
8.	Entre rock and roll et punk rock	226
	CHAPITRE VI : <i>POWER CHORD, LOUIE LOUIE, ET YOU REALLY GOT ME</i>	229
A.	La notion de “power chord”	229
B.	L'aspect corporel du power chord	233
C.	<i>You Really Got Me</i> (1964), des Kinks	236
D.	<i>Louie Louie</i> et l'émergence des « garage bands » au Nord-Ouest des États-Unis	238
1.	Richard Berry : <i>Louie Louie</i>	239
2.	La <i>Louie Louie</i> de Rockin' Robin Roberts et les Wailers.....	244
3.	La <i>Louie Louie</i> des Kingsmen	249
4.	L'influence de <i>Louie Louie</i> sur les groupes britanniques : The Who et The Kinks	255
-	<i>I Can't Explain</i> des Who.....	256
-	<i>Louie Louie</i> et les Kinks.....	257
5.	La <i>Louie Louie</i> des Sonics (1966) et le déclin du rock garage	262
	CHAPITRE VII : LA « GRADATION » COMME FORME D'INTRODUCTION ET LA TENDANCE <i>METAL</i>	271

A. Sur la gradation dans l'introduction d'une chanson rock : analyse comparative entre Black Sabbath et Black Flag	272
1. Black Sabbath pour Black Flag	273
2. <i>Paranoid</i> (1970) et sa brièveté	275
3. La rythmique 3 : 3 : 2.....	277
4. Efficacité et facilité de jeu	278
5. Le « palm mute ».....	281
B. <i>Communication Breakdown</i> (1969) de Led Zeppelin.....	283
1. Efficacité et économie corporelle dans le doigté guitaristique.....	283
2. Analyse comparative avec <i>Paranoid</i>	286
C. <i>Paranoid</i> et <i>Nervous Breakdown</i> , éléments harmoniques	287
D. L'influence de <i>Paranoid</i> et de <i>Communication Breakdown</i> sur le punk / le punk hardcore.....	289
E. Une comparaison des sons des trois groupes ; le changement dans le rôle des instruments : son rapport à la structure horizontale de la chanson entière	292
CHAPITRE VIII : RAMONES.....	299
A. "If they can do it, why can't we?" (S'ils peuvent le faire, pourquoi pas nous ?)	299
B. Le début des Ramones : celui du « punk rock »	303
1. Jacky, Judy et Sheena	304
C. Une « sensibilité pop »	310
D. Les Ramones et la vitesse.....	313
E. Une comparaison des sons d'une introduction : <i>Listen To My Heart</i> et <i>Nervous Breakdown</i>	317
CHAPITRE IX : NO FEELINGS : LA DIALECTIQUE MUSICALE À L'ŒUVRE DANS LES ENREGISTREMENTS DES SEX PISTOLS.....	319
A. Le contexte	320
B. L'intro de guitare solo	322
C. La ligne de basse	324
1. <i>Hang On To Yourself</i> , entre rockabilly et proto-punk.....	325
2. Les lignes de basse de Matlock dans les différentes versions de <i>No Feelings</i>	328
- L'introduction et la tierce majeure dans la basse.....	328
- Le couplet et la basse « active ».....	329
- Le refrain.....	332
- Session suivante et développement des <i>fills</i> de la basse.....	333
D. Le son et la prédominance de la guitare	335
E. De la perspective horizontale à la perspective verticale.....	337

F. <i>Raccourcissement</i> husserlien et <i>urgence</i> en musique.....	341
---	-----

**TROISIEME PARTIE : LA CRISTALLISATION DES MATERIAUX MUSICAUX DU PUNK
HARDCORE AU DEBUT DES ANNEES 1980.....343**

CHAPITRE X : MIDDLE CLASS, BLACK FLAG ET THE CIRCLE JERKS, LE PUNK HARDCORE EN CALIFORNIE DU SUD EN 1979-1980.....	345
--	-----

A. Middle Class, le groupe de l'OC (comté d'Orange)	346
1. Vitesse et <i>skank beat</i>	347
2. <i>Out Of Vogue</i> et « refrain fragmentaire »	349
3. <i>You Belong</i> , une sorte d'allégorie.....	350
4. <i>Above Suspicion</i> et sa formule de batterie	353
B. Black Flag avec Robo à la batterie	356
1. Compositions abondantes, répétitions dures et concerts rares	357
2. Les sessions pour leur premier LP.....	361
3. <i>Wasted</i> , version d'octobre 1979	362
C. Entre violence dans l'auditoire et éthique de travail	369
D. La confusion chronologique régnant autour des enregistrements de <i>Everything Went Black</i> (1983) et de la sortie de <i>Jealous Again</i> (1980)	373
E. Analyse du morceau <i>Jealous Again</i> (Black Flag).....	377
- Comparaison avec <i>Nervous Breakdown</i>	377
- Le son de la guitare.....	378
- La structure du riff et la prédominance de la guitare.....	379
- Un <i>fill</i> de guitare de type Chuck Berry.....	380
- La guitare rythmique (refrain).....	383
- Le <i>fill</i> de batterie et ses connexions historiques.....	384
F. The Circle Jerks, <i>Red Tape</i>	386

CHAPITRE XI : LA SCÈNE DE WASHINGTON D.C. ENTRE 1979-1981.....	389
--	-----

A. Bad Brains et la virtuosité punk hardcore.....	389
B. <i>Pay To Cum</i> (1979)	393
1. L'intro de guitare	394
2. Structure horizontale et forme appel-réponse	401
C. L'influence des Bad Brains : The Teen Idles et The Untouchables	404

1.	<i>I Drink Milk</i> (1980/1982) des Teen Idles.....	406
2.	<i>Rat Patrol</i> (1980/1982), des Untouchables	412
3.	La temporalité de <i>Minor Disurbance</i> (1980) et l'éthique de travail de Dischord Records.....	414
4.	Une maîtrise de soi à l'ère du post-modernisme	417
D.	Le premier EP de Minor Threat (1981).....	421
1.	Tempo et durée	421
2.	Structure horizontale	422
3.	« Polarisation » sur les refrains fragmentaires.....	424
4.	<i>Straight Edge</i>	426
5.	<i>Out Of Step</i> et un autre type de contrôle	429
 CHAPITRE XII : LE PREMIER ALBUM DE D.R.I :		
FLEXIBILITÉ TEMPORELLE ET IRRÉGULARITÉ SECTIONNELLE.....		431
A.	Le <i>blast beat</i> et sa nouvelle temporalité	433
B.	Les quatre morceaux de plus d'une minute	437
1.	<i>Sad To Be</i>	438
2.	<i>I Don't Need Society</i>	439
3.	<i>No Sense</i> et <i>War Crime</i>	441
C.	Les morceaux d'entre une minute et trois quarts de minute	444
1.	<i>Commuter Man</i> et <i>Blockhead</i>	444
2.	<i>Dennis's Problem</i> et <i>Yes Ma'am</i>	448
3.	<i>Busted</i> et <i>Who Am I</i>	451
D.	Les morceaux entre trois quarts de minute et trente secondes	455
1.	<i>Money Stinks</i>	455
2.	<i>Reaganomics</i>	458
3.	<i>Balance of Terror</i>	461
4.	<i>Capitalist Suck</i>	462
5.	<i>Misery Loves Company</i>	464
6.	<i>Closet Punk</i>	466
E.	Les morceaux de moins de trente secondes	467
1.	<i>My Fate To Hate</i>	467
2.	<i>Plastique</i>	468
3.	<i>F.R.D.C</i>	469
4.	<i>Human Waste</i>	472
5.	<i>Why</i>	473

6. <i>Draft Me</i>	474
F. Synthèse	474
CONCLUSION.....	477
A. Un vécu en urgence.....	477
B. L'urgence en musique et son historicité.....	483
C. Un nihilisme musical.....	488
D. Spécifiquement américain.....	492
E. Coup d'œil sur le punk hardcore dans d'autres régions du monde et sur ses variantes dans les années 1980.....	493
BIBLIOGRAPHIE.....	499
A. Ouvrages et articles.....	499
B. Sources journalistiques, interviews et articles web (blog).....	522
C. Principaux livrets et notices de disques et de coffrets.....	526
D. Filmographie.....	527
E. Discographie	528
Playlist.....	531
Table des matières.....	533