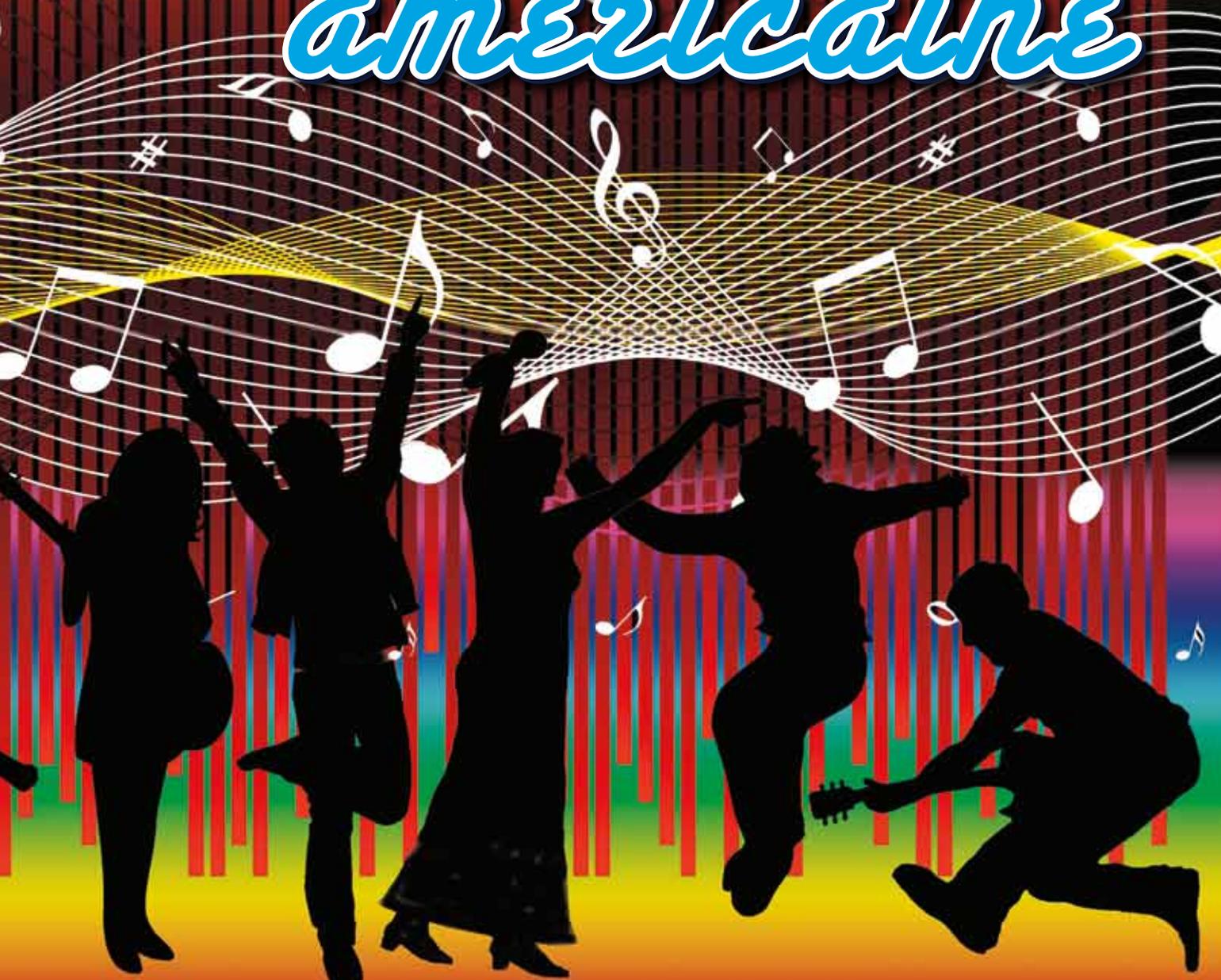


La musique populaire américaine



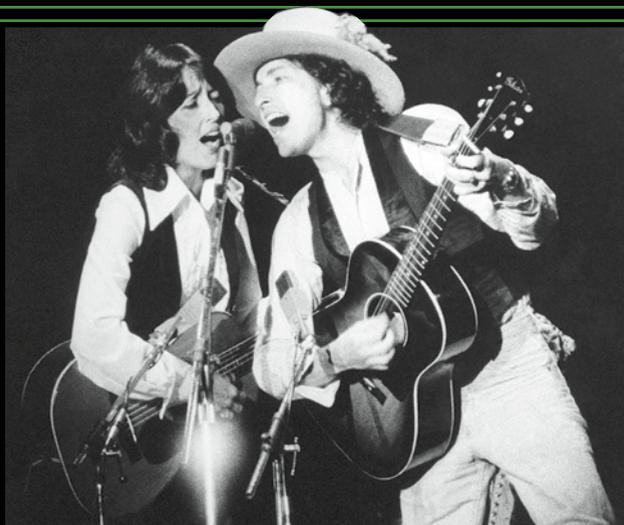
LARRY STARR & CHRISTOPHER WATERMAN

Copyright © 2003, 2007 Oxford University Press, Inc.

LA MUSIQUE POPULAIRE AMERICAINE est une édition condensée de l'ouvrage AMERICAN POPULAR MUSIC: FROM MINSTRELSY TO MP3 originellement publié en anglais, en 2006 ; cette version abrégée est proposée avec l'accord d'Oxford University Press, Inc.

Larry Starr est professeur de musique à l'université de l'Etat de Washington. Parmi ses précédentes publications figurent *The Dickinson Songs of Aaron Copland* (2002), *A Union of Diversities: Style in the Music of Charles Ives* (1992), et des articles dans les revues *American Music*, *Perspectives of New Music*, *Musical Quarterly* et *Journal of Popular Music Studies*.

Christopher Waterman est doyen de la School of Arts and Architecture de l'université de Californie, à Los Angeles. Parmi ses précédentes publications figurent *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (1990) et des articles dans les revues *Ethnomusicology* et *Music Educator's Journal*.



Dans le sens des aiguilles d'une montre en partant du haut: Joan Baez et Bob Dylan en tournée; Diana Ross chante devant des milliers de personnes; Louis Armstrong et sa trompette; le DJ Jazzy Jeff aux platines; 'N Sync en concert; Elvis Presley chanteur et acteur.



La musique populaire américaine



LARRY STARR & CHRISTOPHER WATERMAN

S O M M A I R E

Introduction	3
CHAPITRE 1: Les courants traditionnels : les sources de la musique populaire ...	6
CHAPITRE 2: La musique populaire : XIX^e siècle et début du XX^e	12
Stephen Foster	19
CHAPITRE 3: Le jazz populaire et le swing : une forme d'art purement américaine	20
CHAPITRE 4: Tin Pan Alley : la création de « standards musicaux »	26
CHAPITRE 5: La musique originelle du Sud des Etats-Unis : « Race Records » et « Hillbilly Music »	30
CHAPITRE 6: Le rhythm and blues : du « jump blues » au « doo-wop »	34
Big Mama Thornton	39
James Brown et Aretha Franklin	40
Le jazz en images	44
CHAPITRE 7: La musique country : tradition et changement	56
Hank Williams	61
CHAPITRE 8: Le rock-and-roll : la référence identitaire d'une génération	62
Bob Dylan	70
CHAPITRE 9: Musique : l'industrie	72
Bill Haley et « Rock Around the Clock »	75
CHAPITRE 10: Technologie musicale : innovations et controverses	76
La guitare électrique	80
CHAPITRE 11: Le hip-hop : le « Rapper's Delight »	82
Prince	88
« The Message »	89
CHAPITRE 12: La world music : dépasser les frontières culturelles	90
Glossaire	94



Introduction

La musique populaire, comme une si large part de la culture américaine, est un kaléidoscope de composantes, un fertile croisement de styles et un mélange de rêves. Comment pourrait-il en être autrement dans cette nation d'immigrants ? On peut dire que les États-Unis constituent un parfait laboratoire d'expériences musicales : prenez des gens venus de tous les coins de la planète, laissez-leur toute liberté de créer. Diffusez ensuite le fruit de leur travail, sous forme de partitions, de disques, à la radio ou – pour les plus jeunes lecteurs – sur Blu-ray disc, MP3 et l'Internet.

Et quels résultats ! La ballade européenne refondue avec des éléments polyrythmiques africains ou enrichie du parfum cubain de la **habanera** (on trouvera dans le glossaire la définition des termes imprimés en gras) ou de celui plus « raffiné » de la **rumba**. « Cold » bop. « Hot » jazz. « Acid » rock. « Gangsta » rap. Plutôt que d'une musique populaire au singulier, c'est d'une constellation de « musiques » populaires, enrichies de leurs apports mutuels, dont nous pourrions parler. Elvis Presley emprunte au blues afro-américain et les vedettes noires de la Motown refondent la pop « blanche ». Interrogez le rappeur américano-khmer Prach Ly, connu aussi sous le nom de « praCh », sur la musique populaire américaine, et il dira qu'il a grandi en écoutant Snoop Dog, Dr Dre,

Run DMC et Public Enemy à la radio et qu'il a gravé son premier album dans le garage de ses parents. N'ayant pas de console de mixage, Prach utilisa une machine pour karaoké et échantillonna de vieux discours de la propagande des Khmers rouges pour composer sa puissante condamnation du génocide cambodgien.

Nous espérons que les pages qui suivent feront prendre conscience du ferment créatif et du dynamisme artistique avec lesquels les Américains, puisant dans diverses traditions mu-

sicales, ont façonné de manière originale le langage véritablement universel de l'humanité. Le lecteur rencontrera crooners et rappeurs, chanteurs folk et rockers, le « King », un Prince, et la « Queen of Soul ». On trouvera ici les explications sur les plus récentes innovations de la technologie musicale, de la guitare électrique sans caisse de résonance au fichier numérique de compression audio sans perte. Les lecteurs découvriront les créateurs de cette musique – tous profondément américains dans leur stupéfiante di-



Des musiciens sont réunis autour du grand Louis Armstrong, assis au piano. Armstrong grandit à La Nouvelle-Orléans, dans les premières années du xx^e siècle et légua au monde un héritage impérissable : le jazz.



Louis Armstrong sur une photo de 1931

versité – et l’histoire de chacun est peut-être finalement ce qu’il y a de plus merveilleux.

Prenons cet enfant afro-américain, né en 1901, qui passe son enfance dans un quartier défavorisé de La Nouvelle-Orléans. A l’âge de sept ans, alors qu’il vit misérablement avec sa mère et sa sœur, il trouve du travail dans une famille de brocanteurs – des immigrants juifs russes presque aussi pauvres que sa propre famille. « Ils m’ont toujours témoigné chaleur et gentillesse », écrit-il par la suite. « En fait,

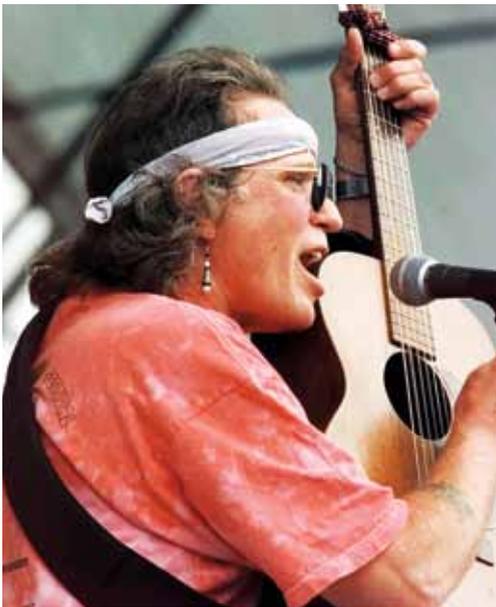
ils l’ont pratiquement adopté », note l’un de ses biographes. Le gamin installé sur la carriole chargée de bric-à-brac soufflait dans une petite trompe en fer blanc pour attirer le chaland.

Comme il devait l’écrire plus tard : *Un jour alors que j’étais dans la carriole avec Morris Karnovsky [...] nous sommes passés devant une boutique de prêt sur gage qui avait en vitrine un vieux cornet à piston en si bémol, terni et cabossé. Il ne coûtait que 5 dollars. Morris m’en a avancé 2, à valoir sur mon salaire. Et puis j’ai économisé*

chaque semaine 50 cents sur ma modeste paie, et j’ai fini par payer intégralement mon cornet. Jamais garçon ne fut plus heureux.

Ce garçon s’appelait Louis Armstrong. Il allait donner au monde le jazz.

La musique populaire américaine est le fruit commun d’innombrables Louis Armstrong, habités corps et âme par la musique. Elle embrasse un éventail sans pareil d’expériences humaines, depuis les peines de cœur – Frank Sinatra pleurant un amour perdu « in



the wee small hours of the morning» – à la contestation politique du groupe Country Joe and The Fish exécutant «I Feel Like I'm Fixin' to Die Rag». Certains rythmes précipitent les couples sur la piste de danse, pour un twist ou un jitterbug, un hustle ou un tango. Les paroliers évoquent leurs muses de façon si vivante que l'on pourrait croire à leur existence réelle : la Caroline des Beach Boys, la Maybellene de Chuck Berry, l'«Absolutely Sweet Marie» de Bob Dylan, ou le «Chuck E.» de Rickie Lee Jones. Et parfois, ce

qui fait battre votre cœur, ce n'est pas la fille évoquée dans la chanson, mais celle avec laquelle vous l'avez entendue pour la première fois, il y a bien longtemps.

« Sans la musique, la vie serait une erreur », a écrit le philosophe allemand Friedrich Nietzsche. Vous rencontrerez ici nombre de visionnaires qui approuveraient cette pensée.

Michael Jay Friedman

Dans le sens des aiguilles d'une montre, de haut en bas en partant de la gauche : un couple tourbillonne sur la piste de danse du Savoy Ballroom de Harlem, en 1953 ; des danseurs «twistent» au Peppermint Lounge de New York, en 1961 ; le crooner Frank Sinatra, en 1943 ; l'auteur-interprète Rickie Lee Jones, en 1999 ; Country Joe McDonald à la fin des années 1990.

Les courants traditionnels

LES SOURCES DE LA MUSIQUE POPULAIRE

Chaque aspect de la musique populaire aujourd'hui considéré comme américain est issu de traditions importées. Ces traditions peuvent être classées en trois grands « courants » : euro-américain, afro-américain et latino-américain.

Chacun de ces courants est composé de nombreux styles musicaux, et chacun d'eux a profondément influencé les autres.

Le courant euro-américain

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la musique populaire américaine fut presque exclusivement d'inspiration européenne. Du fait de la domination culturelle et linguistique des Anglais, leur musique s'imposa très vite comme une sorte d'axe principal autour duquel gravitaient les autres styles.

À l'époque de la guerre d'Indépendance, les compositeurs professionnels de chansons populaires en Angleterre faisaient largement appel à la **ballade**. Originellement transmises par voie orale, les ballades circulaient sur de grandes feuilles de papier appelées « in-plano ». Si quelques ballades appartenaient au folklore, beaucoup d'autres étaient d'origine urbaine et évoquaient des événements liés à l'actualité. La plupart du temps, seules les paroles étaient mentionnées, avec l'indication d'une mélodie traditionnelle sur laquelle les chanter. Les camelots qui vendaient à la criée les textes imprimés les chantaient dans les rues. Les compositeurs ajoutaient souvent à leurs ballades un **chorus**, ou refrain, facile à retenir – une mélodie et un texte identiques qui revenaient entre les couplets.

En Angleterre, entre 1650 et 1850, le jardin d'agrément était la plus im-

portante source de distraction populaire. Grand parc en pleine ville, sillonné d'allées bordées d'arbres, le jardin d'agrément offrait un cadre rural idyllique pour une population urbaine en pleine expansion. Il devint l'un des principaux lieux de diffusion des chansons imprimées sur papier créées par les compositeurs professionnels. Dans les années 1760, les premiers jardins d'agrément américains ouvrirent à Charleston, à New York et dans d'autres villes.

La tradition anglaise du *ballad opera* était également populaire en Amérique au début du XIX^e siècle. Le plus connu reste peut-être *L'Opéra du gueux* (1728) de John Gay. Les principaux personnages des *ballad operas* étaient non pas des rois et des reines, comme dans les opéras importés, mais des personnes ordinaires ; les chants étaient simples, tant par la forme que par le contenu, et les paroles étaient toujours en anglais et non en italien.

La ballade folklorique inspirée de la tradition anglaise fit florès en Amérique. Dans les premières années du XX^e siècle, les folkloristes enregistrèrent aux États-Unis des dizaines de versions des vieilles ballades anglaises. Bien que ces chansons n'aient plus guère aujourd'hui de prix que pour les passionnés de musique folklorique, la tradition dont elles sont issues per-



Un échantillon de la diversité musicale (dans le sens des aiguilles d'une montre en partant de la gauche): Frank Yankovic, le « roi de la polka »; le groupe de klezmer-rock Golem; le zydeco et autres musiques cajun (souvent entraînées par l'accordéon) ont profondément influencé de nombreux styles de musique populaire américaine.

ture dans la musique country and western. Le ton nasalisé, grêle, appelé couramment *high lonesome sound* est aujourd'hui encore le signe distinctif de l'identité blanche sudiste.

Les chansons irlandaises, écossaises et italiennes influencèrent aussi les débuts de la musique populaire américaine. Des exemplaires des *Mé-lodies irlandaises* de Thomas Moore, réunies en plusieurs volumes, circulaient à travers les Etats-Unis, tandis qu'un certain nombre de chansons écossaises, telle « Auld Lang Syne »,

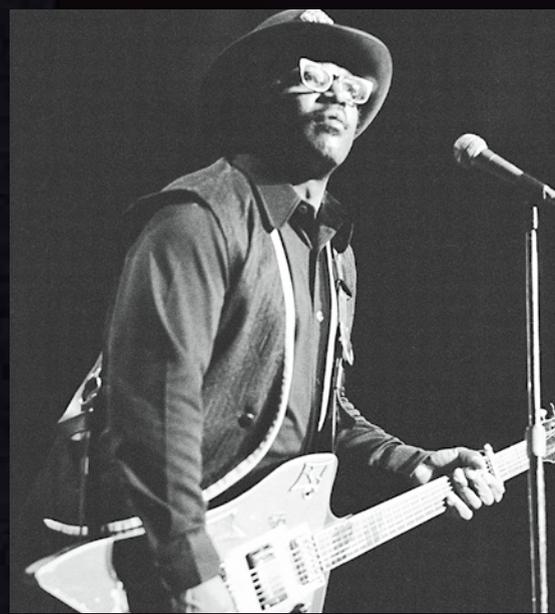
étaient également très populaires. Dans les premières décennies du XIX^e siècle, l'opéra italien était très apprécié dans le pays et le *bel canto* influença profondément la chanson populaire.

La musique de danse est une autre facette importante de l'influence européenne. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la danse euro-américaine s'inspirait de modèles importés d'Angleterre et d'Europe continentale. Les danses folkloriques étaient très populaires et elles donnèrent naissance à une multitude de variantes en ville et à la cam-

pagne, dans toutes les classes sociales, chez les Noirs comme chez les Blancs. Cette tradition reste très vivante, aujourd'hui encore, dans les danses en ligne country and western et dans les contredanses (danses populaires dans lesquelles les partenaires, alignés sur deux rangs, se font face), qui font partie intégrante de la musique folk moderne.

En dehors des chansons et de la musique de danse écrites par des compositeurs professionnels, l'immigration apporta un large éventail de

En partant de la gauche, dans le sens des aiguilles d'une montre : Whitney Houston, chanteuse de rhythm and blues, a vendu quelque 54 millions de disques ; Bonnie Raitt est considérée comme l'une des virtuoses de la *slide guitar* ; Bo Diddley a contribué à assurer la transition du blues au rock-and-roll ; Buddy Holly, mort à 22 ans dans un accident d'avion, est reconnu comme « la force créatrice la plus puissante des débuts du rock-and-roll ».



musiques folkloriques. La chanson et la musique de danse populaires furent, très tôt, prises dans la mouvance des styles importés par les immigrants en provenance d'autres régions d'Europe. Les descendants des premiers colons français établis en Amérique du Nord et dans les Antilles conservèrent leurs propres traditions musicales. Des millions d'immigrés irlandais et allemands s'établirent aux Etats-Unis au cours du XIX^e siècle. Entre 1880 et 1910, le pays accueillit quelque 17 millions d'immigrés. Ces vagues successives de nouveaux arrivants contribuèrent à la diversité de la vie musicale. Les styles musicaux d'inspiration européenne, tels le violon cajun, la musique *klezmer* juive d'Europe centrale et la polka polonaise, ont enrichi la musique populaire américaine tout en restant solidement implantés dans les cultures d'origine.

Le courant afro-américain

Tous les immigrants ne firent pas le voyage de leur plein gré. Entre un et deux millions d'Africains furent amenés de force aux Etats-Unis entre le XVII^e et le XIX^e siècle. Les régions d'Afrique centrale et occidentale d'où les esclaves étaient originaires étaient peuplées de centaines d'ethnies différentes possédant chacune leur langage et leurs traditions musicales.

La genèse de la musique noire aux Etats-Unis est le fruit de deux processus étroitement liés. Le premier est le syncrétisme, mélange sélectif des traditions africaines et européennes. Le second est la création d'institutions qui devinrent autant de centres de la vie musicale noire : la famille, l'église, les associations, l'école, etc.

Parler de la « musique noire » comme d'une entité homogène est une erreur. La culture afro-américaine

revêt des formes différentes au Brésil, à Cuba, à Haïti, à la Jamaïque et aux Etats-Unis, modelées chacune par un mélange particulier des sources africaines et européennes et par les conditions sociales locales. Une large partie des esclaves introduits aux Etats-Unis venait, semble-t-il, de la région formée aujourd'hui par le Sénégal et la Gambie. Le banjo, invention des Noirs américains, a pour ancêtres les instruments à cordes répandus dans cette partie de l'Afrique et certains aspects du blues sont issus des chants traditionnels d'inspiration religieuse des griots de la savane ouest-africaine.

Certaines caractéristiques de la musique africaine sont au cœur de la musique afro-américaine et, par extension, de la musique populaire américaine dans son ensemble. La structure « appel-réponse », où un chanteur et le chœur se donnent la réplique, est un trait marquant des traditions musicales afro-américaines. Dans la composition musicale africaine, le mode répétitif est souvent considéré comme un puissant élément esthétique et de nombreux morceaux sont constitués de courtes phrases qui reviennent de façon régulière. Ces phrases sont reprises selon des combinaisons variées qui confèrent à la composition puissance et complexité. Dans la musique afro-américaine, ces motifs répétitifs sont souvent appelés **riffs**.

L'intérêt esthétique d'une grande partie de la musique africaine réside dans l'imbrication de multiples motifs répétitifs donnant naissance à de riches textures **polyrythmiques** (des textures dans lesquelles de nombreux rythmes sont poursuivis en même temps). Cette technique apparaît de façon évidente dans des styles tels que le funk – notamment dans les compositions de James Brown – et dans l'accompagnement instrumental du

rap contemporain. Une structure rythmique répandue dans tout l'Ouest africain a donné naissance à de nombreuses variantes dans les Amériques, notamment le riff *hambone* (rythme boogie syncopé, produit par des battements de main sur les genoux et la poitrine), popularisé à l'époque du rock-and-roll par Bo Diddley, Johnny Otis et Buddy Holly.

En contraste avec l'esthétique musicale occidentale, fondée sur l'idéal du ton « limpide », les chanteurs et instrumentistes africains utilisent une vaste palette de **timbres**. Les tonalités de bourdonnement sont obtenues par l'adjonction à l'instrument d'un dispositif particulier, tandis que les chanteurs recourent fréquemment à des effets de grondements et de fredonnement, technique que l'on retrouve dans des genres musicaux afro-américains comme le blues, le gospel et le jazz. Dans les traditions des percussionnistes de l'Afrique de l'Ouest, le chef batteur joue souvent sur la batterie la plus basse du groupe. Cette tendance à privilégier les tons bas est peut-être à l'origine du rôle proéminent accordé à la grosse caisse dans les ensembles noirs *fife-and-drum* (fifre et tambour) du Mississippi et de l'esthétique *sonic boom bass* dans le rap.

L'esthétique et les techniques musicales africaines ont eu une profonde influence sur la musique populaire américaine, dont l'histoire est marquée à la fois par la créativité des musiciens noirs et par la persistance du racisme dans l'industrie musicale et dans l'ensemble de la société américaine. Au début du XX^e siècle, le ragtime et le blues afro-américains marquèrent profondément la chanson populaire américaine. Le *jazz age* des années 1920 et la *swing era* des années 1930 et 1940 s'accompagnèrent



A gauche : Ferdinand « Jelly Roll » Morton se targuait lui-même d'être l'« Originator of Jazz », et certains critiques partageaient cette opinion. A droite : le percussionniste Tito Puente contribua, en 50 ans de carrière, à populariser le mambo et autres styles de jazz latino-américains.

d'une adaptation de la musique de danse afro-américaine aux goûts de la classe moyenne blanche.

Bien que la musique country soit généralement considérée d'inspiration « blanche », certains de ses plus grands interprètes furent des Noirs ; et la musique afro-américaine influença profondément le style de chanteurs de country comme Jimmie Rodgers, Hank Williams et Willie Nelson. On pourrait citer beaucoup d'autres exemples de l'influence de la musique afro-américaine sur le « courant dominant » de la musique américaine : le rock-and-roll des années 1950 était, pour une large part, un *rhythm and blues* (R&B) retravaillé à l'intention d'une génération adolescente à prédominance blanche ; l'influence de la soul, enracinée dans le gospel et le *rhythm and blues*, est perceptible dans le style vocal de presque tous les chanteurs pop, de Bonnie Raitt et Whitney Houston à Bruce Springsteen et Michael Jackson ; la virtuosité de la guitare dans le *heavy metal* doit beaucoup au blues

urbain de Muddy Waters et Howlin' Wolf ; et le rap, issu de traditions orales et musicales africaines, continue d'offrir à nombre de Blancs américains l'occasion de se plonger dans la culture urbaine noire.

On pourrait dire que la musique populaire américaine ne cesse, au fil des années, de se rapprocher des valeurs et des techniques qui sont au cœur de la musique africaine. Toutefois cette remarque est trompeuse, car elle tend à faire oublier que les Afro-Américains sont des Américains, que les ancêtres des Noirs américains précédèrent aux Etats-Unis les ancêtres de nombreux Blancs américains. L'histoire complexe de l'interaction entre les styles, les musiciens et les publics euro-américains et afro-américains démontre l'absurdité du racisme.

Le courant latino-américain

Comme aux Etats-Unis, les musiciens, en Amérique latine, donnèrent naissance à un large éventail de styles

mariant la musique africaine aux traditions européennes. Les musiques traditionnelles des Antilles, de l'Amérique du Sud et du Mexique exercent depuis longtemps une influence sur la musique populaire des Etats-Unis.

Le premier style musical latino-américain à avoir un impact international majeur fut la *habanera* cubaine. Le rythme caractéristique de la *habanera* (huit temps sur le mode 3-3-2) influença le ragtime de la fin du XIX^e siècle et tint une place importante dans ce que le grand pianiste de La Nouvelle-Orléans Ferdinand « Jelly Roll » Morton appelait la « nuance latine » du jazz américain.

La deuxième influence latino-américaine sur la musique des Etats-Unis est venue d'Argentine. Le tango portait l'empreinte de la *habanera*, des chansons italiennes et espagnoles, et des chants de *gauchos* (les gardiens de troupeaux de la pampa). Aux Etats-Unis, la version du tango pratiquée dans les salles de bal – une danse im-

pliquant un contact étroit entre les deux danseurs sur un rythme très marqué – fut popularisée aux environs de 1914 par les étoiles de la danse Irene et Vernon Castle.

D'Amérique latine vint ensuite la *rumba*, danse qui connut une grande popularité aux Etats-Unis et qui plonge ses racines dans le Cuba des années 1920. Le *son* rural – équivalent cubain de la country – gagna La Havane où il fut interprété par des orchestres professionnels, qui créèrent un style plus entraînant en ajoutant des rythmes empruntés à la rumba, une percussion au tambour inspirée de la tradition africaine.

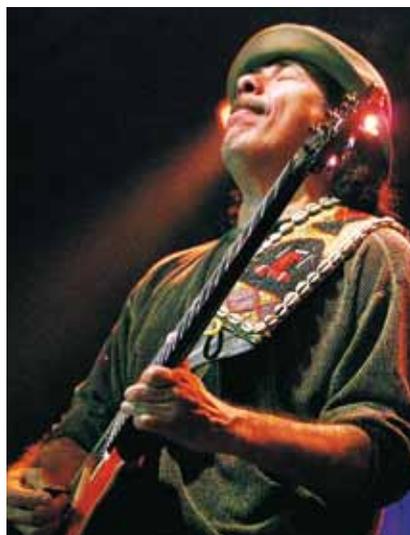
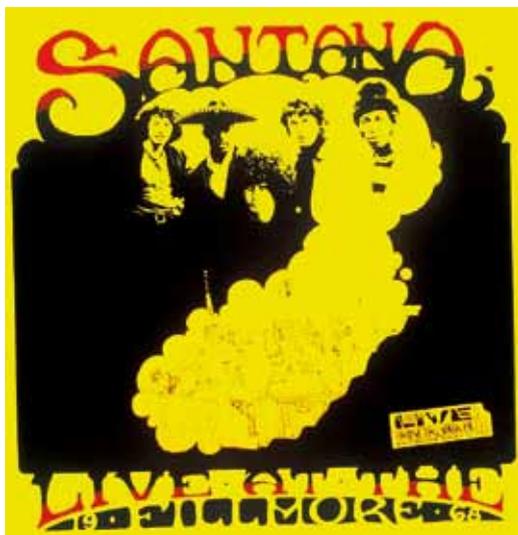
Une version « raffinée » de la rumba fut lancée par Don Azpiazu et son Havana Casino Orchestra. Son enregistrement d'« El Manicero », réalisé en 1929, connaîtra un immense succès mondial. Quelques mois après sa sortie, de nombreux orchestres américains avaient enregistré leurs propres versions de la chanson. La rumba connut une immense popularité aux Etats-Unis dans les années 1930; puis

vinrent diverses danses d'inspiration cubaine, dont le mambo dans les années 1940 et le *cha-cha-chá* dans les années 1950.

Différentes variantes de la musique d'inspiration cubaine virent le jour aux Etats-Unis, de l'excitant mélange de modern jazz et de rumba dont Machito et Dizzy Gillespie furent les précurseurs dans les années 1940, au style davantage tourné vers un public de touristes illustré par l'orchestre de Desi Arnaz dans l'émission de télévision *I Love Lucy*. Les années 1960 virent l'émergence de la *salsa*, musique de danse inspirée de la rumba introduite à New York par des émigrés cubains et portoricains. Parmi les vedettes de la salsa figurent la grande chanteuse Celia Cruz et le chef d'orchestre Tito Puente. Dans les années 1980, le groupe Miami Sound Machine créa un mélange de salsa et de musique disco qui fut un succès commercial, tandis que des musiciens *world beat* comme Paul Simon et David Byrne expérimentaient les rythmes traditionnels afro-cubains.

La *samba* brésilienne est une autre danse fortement enracinée dans la musique africaine. La variante qui s'imposa aux Etats-Unis fut la *carioca*, dont le rythme fluide, né à Rio de Janeiro, fut promu dans les années 1940 par Carmen Miranda dans une série de films musicaux à succès. Un genre musical brésilien posé et sophistiqué, appelé *bossa nova*, conquiert les Etats-Unis dans les années 1960 et y donna naissance à des tubes tels que « The Girl of Ipanema » (1964).

La musique mexicaine entretient depuis longtemps une relation symbiotique avec celle qui prévaut au nord du Rio Grande. A la fin du XIX^e siècle, des musiciens mexicains vinrent à l'exposition universelle de 1893 à Chicago, commémorant le quatrième centenaire de la découverte des Amériques par Christophe Colomb, et effectuèrent ensuite une tournée à travers les Etats-Unis. Les deux genres musicaux d'inspiration mexicaine les plus connus aujourd'hui sont le *conjunto acordeón*, joué dans le Nord du Mexique et au Texas, et le *marachi*, joué par des ensembles composés de guitares, violons et trompettes. La musique country and western est marquée par l'influence mexicaine depuis au moins les années 1930. En outre, les immigrants mexicains établis en Californie contribuèrent fortement au développement du rock. Le tube « La Bamba » (1959) de Ritchie Valens, inspiré d'une mélodie populaire de Veracruz, offre un parfait exemple de cette durable influence, tout comme le mélange de salsa et de rock à prédominance de guitare popularisé par le guitariste Carlos Santana à la fin des années 1960, les enregistrements de chansons mexicaines traditionnelles interprétées par Linda Ronstadt, ou encore le hard rock du groupe Los Lobos de Los Angeles.



A gauche : fragment de l'affiche publicitaire du récital « Live at the Fillmore » donné en décembre 1968 par le guitariste Carlos Santana. A droite : Santana mêle avec bonheur rock, blues, jazz fusion et salsa dans un style très original.

La musique populaire

XIX^e SIECLE ET DEBUT DU XX^e

Tout au long du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e, la musique populaire façonna la culture américaine en même temps qu'elle en fut le reflet. Cette période vit la naissance du *minstrel show*, première forme spécifiquement américaine de culture populaire, l'émergence de l'industrie musicale moderne et le rapide élargissement du public, grâce avant tout aux nouvelles techniques qui permirent la diffusion de la musique à l'échelle nationale. Certaines chansons et musiques de danse créées au cours de cette période allaient profondément influencer la musique populaire des Etats-Unis tout au long du XX^e siècle.

Le minstrel show

Première forme de divertissement musical et théâtral à être considérée comme spécifiquement américaine par le public européen, le *minstrel show* mettait en scène des acteurs blancs qui se noircissaient la peau et parodiaient la musique, la danse, le costume et le dialecte afro-américains. L'évocation de ce type de spectacle (dit aussi *blackface*) suscite aujourd'hui gêne ou colère. On peut cependant raisonnablement estimer qu'y voir, comme on le fait ordinairement, une pure manifestation de racisme, simplifie exagérément le phénomène et passe à côté de ses multiples significations. Quoi qu'il en soit, il serait difficile de comprendre la musique populaire américaine en faisant l'impasse sur le *minstrel show*.

Le *minstrel* est apparu dans les quartiers ouvriers où les échanges interraciaux étaient courants. Les acteurs qui commencèrent à se noircir le visage furent le premier avatar d'une culture populaire spécifiquement américaine, dans laquelle la jeunesse ouvrière blanche exprimait son sentiment de marginalisation en s'appropriant les formes culturelles afro-américaines. Ce n'est pas là prétendre que le *minstrel* n'était pas une projection du racisme blanc, mais souligner

que ses significations n'étaient ni figées ni dépourvues d'ambiguïté.

Thomas Dartmouth Rice (1808-1860), acteur blanc né dans une famille pauvre du 7^e district de New York, démontra le potentiel de popularité du *minstrel* avec « Jim Crow » (1829), première chanson américaine à connaître un succès international. Rice chantait le visage noirci, tout en parodiant une version africanisée du quadrille européen, appelée « cake-walk », dont le prix – un gâteau – récompensait les évolutions les plus accomplies.

Peu après que Rice eut introduit « Jim Crow » à New York en 1832, on assista à une véritable explosion de spectacles joués par des acteurs aux figures noircies, dans toutes sortes de lieux, des théâtres aux bars, et, dans ce dernier cas, devant un public souvent mélangé. Des acteurs noirs et métis se produisaient sur scène dans la plupart des « bouges » qui présentaient des *minstrel shows*. Les sources musicales et linguistiques des premiers spectacles de ce genre étaient tout aussi mélangées que le public et les acteurs. La chanson très probablement à l'origine de « Jim Crow » n'était pas afro-américaine, mais provenait du folklore irlandais et fut ensuite portée à la scène en Angleterre.

Le Jim Crow créé par « Daddy » Rice

PRIMROSE & WEST'S BIG MINSTRELS



parlait et chantait en partie dans un dialecte usité par des personnages issus de la population rurale blanche, et en partie dans les différents dialectes noirs et créoles que Rice, quand il était gamin, avait eu l'occasion d'entendre sur les docks du 7^e district.

*Venez, écoutez tous, filles et gars,
J'arrive juste de Tuckyhoe
Et j'va vous chanter une p'tite
chanson.
J'm'appelle Jim Crow,
tourne, vire, et recommence
Et à chaque tour que j'fais j'saute
Jim Crow*

Le personnage de Jim Crow utilisait

un dialecte hybride – ni tout à fait noir ni tout à fait blanc – pour se moquer des politiciens prétentieux et des élites sociales, introduisant des sous-entendus satiriques.

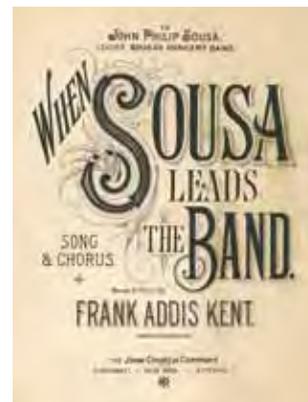
Des années 1840 aux années 1880, le spectacle *blackface* s'imposa comme l'expression dominante de la culture populaire aux Etats-Unis. Mais avec sa transformation progressive en cette forme plus rigoureusement organisée qu'était le *minstrel show*, il perdit une large part de ses qualités subversives originelles. Au XIX^e siècle, il présente nombre des thèmes auxquels nous nous intéresserons tout au long de ce panorama de la culture populaire américaine. Quand il apparut dans les

Le *minstrel show* mettait en scène des acteurs blancs au visage noirci, ou même afro-américains. Il présentait souvent les Noirs sous un jour peu flatteur. Au début du XX^e siècle, il avait largement disparu au profit du *vaudeville* américain.

années 1830, le *minstrel* était la manifestation culturelle d'une jeunesse urbaine majoritairement blanche, qui cherchait à exprimer son indépendance en s'appropriant le style noir. En se transformant en phénomène de masse dans les décennies qui précédèrent et suivirent immédiatement la guerre de Sécession, le *minstrel* se banalisa et tendit à donner du personnage noir une image nettement plus



Dans le sens des aiguilles d'une montre, en partant du haut à gauche : à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, le *vaudeville* américain combine une succession de numéros, incluant musique classique et musique populaire, théâtre, danse, présentation d'animaux savants, etc. Le genre perdra de sa popularité avec l'arrivée du cinéma ; Scott Joplin, éminent compositeur de ragtime ; John Philip Sousa fut le principal compositeur de marches militaires américaines dont il dirigeait l'interprétation ; l'« Elmira Cornet Band » du 33^e Régiment des New York State Volunteers, en juillet 1861.



stéréotypée. On retrouvera plus d'une fois dans cet ouvrage le processus d'assimilation d'un nouveau style musical issu d'une population marginalisée par la culture populaire de masse, ce qui lui ôte en partie de son expression originelle de révolte.

Musique de danse et fanfares

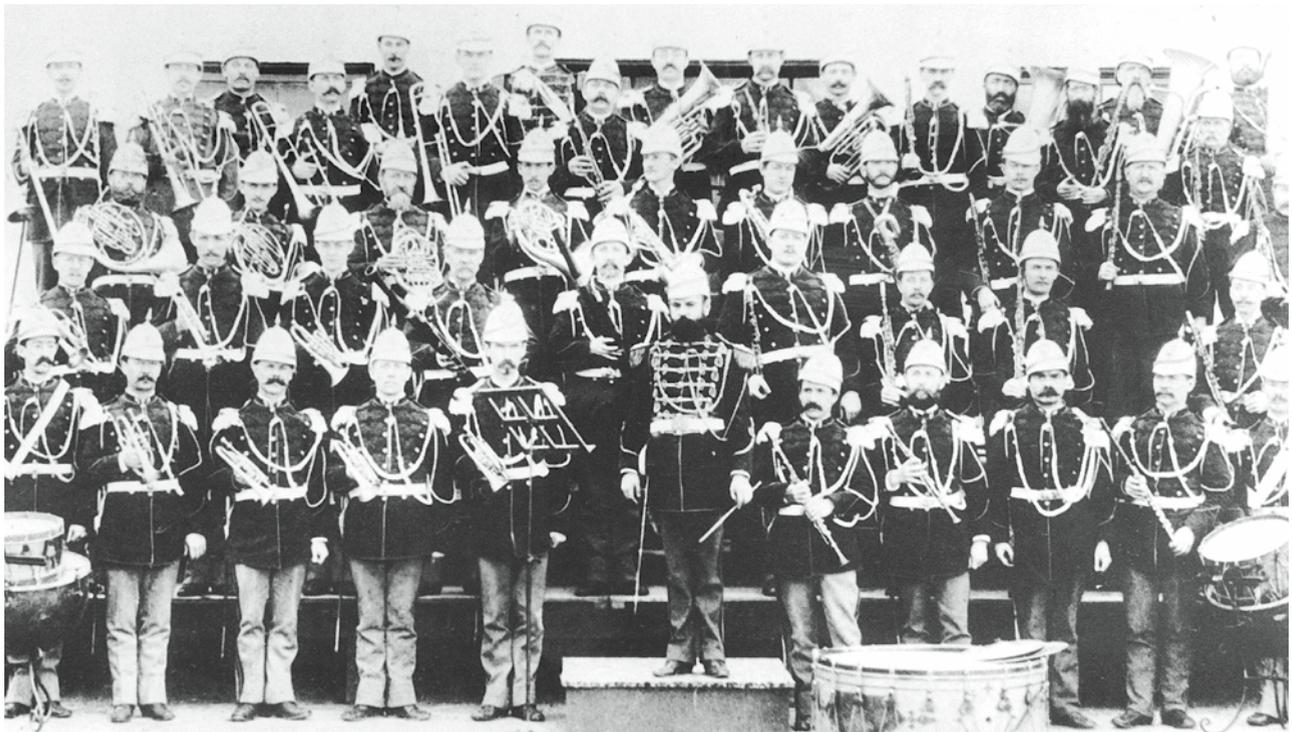
Depuis toujours, musique populaire américaine et danse sont étroitement liées. Les premières partitions de musique de danse étaient modelées sur les styles populaires en Angleterre. Jusqu'au début du xx^e siècle, la danse de salon, au sein de la population blanche américaine, était le prolongement de la tradition paysanne et de danses telles que la **valse**, la mazurka, la scottish et la polka, exécutées en couple. Le goût des élites urbaines pour ces danses reflétait une fascination romantique pour les thèmes ruraux.

Le cadre privilégié dans lequel les classes supérieures s'adonnaient à la danse était le bal, où la musique, pré-sélectionnée, était exécutée par un orchestre afin d'accompagner une succession bien réglée de danses, sous la supervision d'un maître de danse. Dans ce cadre, discipline et retenue étaient de rigueur et laissaient peu de place à l'improvisation ou à l'émotion. Mais, les années passant, une certaine évolution se dessina, avec l'abandon progressif des danses aux figures rigoureuses et l'octroi d'une plus grande liberté aux couples de danseurs. A la fin du xix^e siècle, la valse était devenue le symbole par excellence du raffinement et du romantisme.

On assista, tout au long du xix^e siècle, à un va-et-vient entre les types de danse pratiqués par les classes urbaines « supérieures » et les classes rurales « inférieures ». Les musiciens professionnels de la ville arrangeaient les

danses folkloriques pour les mettre au goût du plus grand nombre, tandis que certaines chansons populaires diffusées par les grandes sociétés d'édition musicale new-yorkaises trouvaient place dans la danse rurale traditionnelle. La diversité de la danse populaire américaine se trouva encore enrichie par les vagues d'immigrants en provenance de différentes régions d'Europe. Et l'influence de la danse afro-américaine – qui commença à se faire sentir dans les années 1830 avec le cake-walk dansé par les *minstrels* – ne cessa de s'intensifier pour devenir la source la plus puissante d'inspiration de la danse populaire américaine au cours des premières décennies du xix^e siècle.

De la guerre de Sécession jusqu'aux années 1910, les concerts de fanfares (*brass bands*) constituèrent l'un des plus importants aspects de la vie musicale américaine. S'ils faisaient partie



Le « March King » John Philip Sousa, au centre, dirige l'orchestre de l'United States Marine Corps.

de la vie nationale depuis la naissance même des Etats-Unis, les orchestres militaires se répandirent largement pendant et après la guerre de Sécession (1861-1865). Un certain nombre de ces « orchestres de cuivres » connurent une carrière florissante après la guerre, mais beaucoup de leurs musiciens, revenus à la vie civile, formèrent des fanfares dans leurs localités d'origine. En 1889, on en comptait plus de 10 000 aux Etats-Unis.

La multiplication des fanfares s'expliquait par l'action conjuguée du patriotisme et de la culture populaire et par la puissance grandissante du nationalisme américain. L'essentiel du répertoire consistait en marches patriotiques. Les fanfares sont associées aux fêtes nationales et les musiques qu'elles interprètent ont une résonance particulière pour ceux qui ont servi dans les forces armées. De nombreuses fanfares jouaient aussi des arrangements sur les partitions des chansons à succès du moment. Cet art de naviguer entre musique patriotique et musique populaire renforça le rôle socioculturel de la fanfare.

Le plus populaire des chefs d'orchestre, des années 1890 jusqu'à la Première Guerre mondiale, fut John Philip Sousa (1854-1932). Après avoir dirigé l'U.S. Marine Band, il constitua un orchestre privé. Celui-ci enregistra entre 1895 et 1918 une vingtaine de disques qui furent d'immenses succès commerciaux. Sousa organisait en permanence des tournées et l'apparition sur scène de son orchestre suscitait une émotion que seule pouvait surpasser la visite du Président dans une petite ville lors d'une campagne électorale. Sousa fut l'un des premiers musiciens à négocier le versement de royalties avec les éditeurs de partitions; il fut aussi un éminent avocat de la réforme du copyright.

La naissance de Tin Pan Alley

A la fin du XIX^e siècle, les maisons d'édition de partitions musicales étaient regroupées à New York. Les éditeurs solidement établis, qui avaient fait fortune avec la musique classique et les chansons des salons distingués, se virent, à partir du milieu des années 1880, confrontés à la concurrence de petites maisons spécialisées dans l'édition des chansons populaires plus affriolantes que l'on entendait dans les bals, dans les jardins des cabarets et dans les théâtres.

Ces nouvelles maisons d'édition – dont beaucoup avaient été fondées par des immigrants juifs d'Europe orientale – avaient leurs bureaux concentrés à Manhattan, sur une section de la 28^e Rue baptisée *Tin Pan Alley*, surnom qui évoquait le vacarme des multiples pianos sur lesquels jouaient les musiciens désireux de vendre leurs partitions. Les années 1890 virent l'émergence des activités industrielles et commerciales liées à la musique américaine moderne, qui souhaitaient vendre des « tubes » sur un marché urbain en pleine expansion. Pour la première fois, la partition d'une seule chanson pouvait se vendre à plus de un million d'exemplaires.

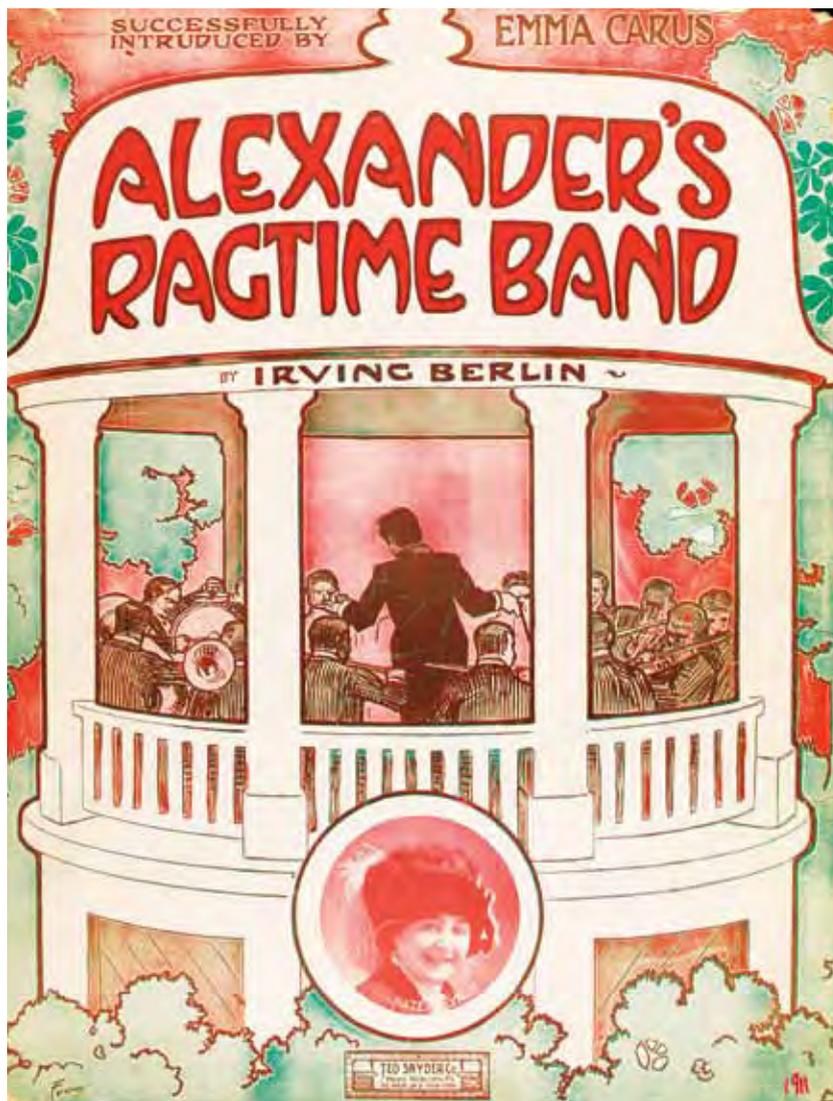
A la fin du siècle, le *vaudeville* américain, genre théâtral populaire issu des spectacles de music-hall et des *minstrels*, s'était imposé comme le véhicule privilégié pour la vente des chansons de Tin Pan Alley. Ces spectacles offraient une succession de numéros – chanteurs, acrobates, comédiens, jongleurs, danseurs, animaux savants, etc. Chaque ville possédait au moins un théâtre de variétés.

Les chansons de Tin Pan Alley dominèrent l'industrie musicale américaine durant près de soixante-dix ans. La chanson romantique restait

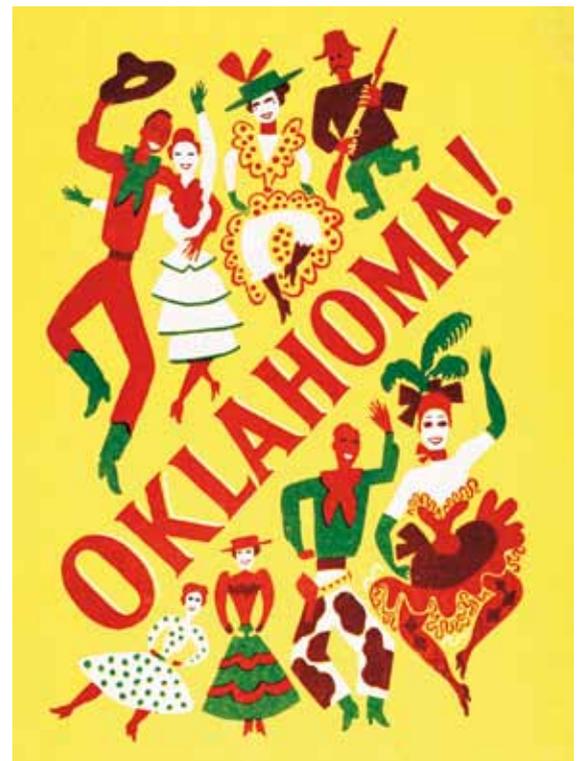
cependant populaire, tout comme les chansons « irlandaises » ou celles chantées sur un air de valse ou encore les *plantation songs* – chants des plantations – issus de la tradition des *minstrels*. Parmi les compositeurs de *plantation songs*, l'un des plus connus fut James Bland (1854-1911), premier compositeur noir de chansons à enregistrer un succès commercial. Auteur de quelque 700 titres, sa notoriété s'étendit jusqu'en Europe. Sur le plan du style, les chansons de Bland ne diffèrent guère de celles de ses contemporains blancs. Certains cri-



L'une des multiples maisons d'édition de partitions musicales établies à New York le long de la 28^e Rue Ouest (Tin Pan Alley), entre 1885 et 1950. La rue doit peut-être son surnom au vacarme des nombreux pianos jouant des airs différents, semblable à celui produit par un enfant qui tape sur une poêle en métal.



Ci-dessus : couverture de la partition d'« Alexander's Ragtime Band » (1911), premier grand succès du compositeur Irving Berlin. Ci-contre : l'artiste Jay Campbell Phillips représenta, d'une manière souvent stéréotypée, les Afro-Américains du Sud, comme en témoigne le portrait de ce guitariste.



Couverture de l'original du programme d'*Oklahoma!*, la comédie musicale qui fit date à Broadway, premier fruit de la collaboration entre le compositeur Richard Rogers et le parolier/librettiste Oscar Hammerstein II.



Une représentation de *Porgy and Bess*, « l'opéra populaire américain » de George Gershwin (1935). Grand classique américain, l'œuvre fusionne jazz et blues pour donner corps à un opéra.

tiques l'accusèrent par la suite d'avoir encouragé les préjugés des Blancs à l'encontre des Noirs, tandis que d'autres le portaient aux nues pour s'être fait le champion d'une « authentique » musique afro-américaine. La réalité est toutefois plus complexe. James Bland, issu d'une famille aisée de la classe moyenne, avait la ferme ambition d'atteindre le même niveau de réussite économique que ses homologues blancs. Comme beaucoup d'autres musiciens noirs qui voulaient avoir accès au grand public, il lui fallut composer avec l'image convenue des Noirs dans la musique populaire américaine.

La folie du ragtime, 1896-1918

On assista durant cette période à une intensification de l'influence musicale afro-américaine, dont la meilleure illustration est le **ragtime**. Apparu dans les années 1880, le ragtime connut son pic de popularité dans la première décennie du xx^e siècle. A certains égards, il est l'héritier du *minstrel*, mais son style témoigne d'un lien plus étroit avec les techniques et les valeurs musicales afro-américaines, conséquence de l'implication croissante des compositeurs et chanteurs noirs dans l'industrie musicale.

Le terme « ragtime » vient du verbe afro-américain *to rag*, qui signifie animer un morceau de musique en faisant glisser les accents mélodiques sur les temps faibles (procédé rythmique connu sous le nom de **syncopé**). Cette technique permet de donner plus d'intensité au rythme. Les motifs de base du ragtime étaient empruntés au banjo, instrument à cordes conçu par les esclaves noirs et dérivé d'instruments africains. Le ragtime subit également l'influence des rythmes latino-américains tels que la habanera cu-



Irving Berlin joue devant des membres du Women's Army Corps pendant la Seconde Guerre mondiale.

baine et de la musique militaire. A l'apogée de sa popularité, des dernières années du xix^e siècle jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, le ragtime était joué par tous les types imaginables de formations : orchestres de danse, fanfares, orchestres à cordes folkloriques, orchestres symphoniques, ensembles de banjos et de mandolines et, dans son style le plus classique, des pianistes jouant en solo.

Le succès du ragtime confirme la fascination qu'exerce sur les Blancs la musique afro-américaine, et qui s'était manifestée naguère dans les *minstrels*. Les compositeurs de Tin Pan Alley ajoutèrent simplement des rythmes syncopés et des ersatz de dialectes noirs pour épicer des mélodies populaires un peu fades. L'idée était de créer des chansons suffisamment originales pour stimuler l'intérêt du public, mais pas trop radicalement novatrices afin de ne pas exiger de l'auditeur un effort trop important. De même que les chansons interprétées par les *minstrels* étaient de style européen, de même la

majorité des airs de ragtime s'inspiraient du style musical des marches en y ajoutant des rythmes « irréguliers » pour corser leur effet.

De jeunes Américains blancs adoptèrent le ragtime pour marquer leur rejet du conservatisme culturel de leurs aînés et autres figures de l'ordre officiel, selon un phénomène qui allait se reproduire de façon encore plus marquante au cours de l'ère du jazz dans les années 1920 et de l'ère du rock-and-roll des années 1950. Le ragtime offre un exemple intéressant des courants complexes qui marquent l'histoire de la musique américaine : enraciné dans des formes musicales européennes parfaitement maîtrisées par de talentueux musiciens noirs, ce style franchit les frontières raciales, sociales, régionales et générationnelles, et fut utilisé selon des modes différents par diverses communautés.

Stephen Foster

Stephen Collins Foster (1826-1864) fut le premier compositeur marquant de chansons populaires américaines et le premier Américain à gagner sa vie en exerçant cette activité. Il grandit sur la frontière de l'Ouest près de Pittsburgh, et ses premières expériences musicales furent dominées par la chanson sentimentale traditionnelle, considérée comme une marque de distinction par des Américains en quête de promotion sociale. Foster incorpora dans son œuvre les différents styles de musique vocale en vogue dans l'Amérique du milieu du XIX^e siècle : ballades, opéras

italiens, chansons irlandaises et allemandes et *minstrels*. Il fut un maître dans la combinaison de textes et de mélodies à la fois simples et envoûtantes, connues par la suite sous le nom de *hooks*. On pouvait entendre ses compositions en tous lieux : bars, théâtres, spectacles de variétés et concerts. La partition de son plus gros succès, « Old Folks at Home », se vendit en 1851 à plus de 100 000 exemplaires, ce qui équivaldrait aujourd'hui à un million d'exemplaires. Certaines de ses chansons font partie de la tradition orale américaine et se transmettent de génération en génération.

Le succès de Foster était lié à la capacité du public de déchiffrer les arrangements de ses chansons publiés en partitions ou en recueils. A cette époque, les Américains faisaient souvent de la musique en famille et le piano tenait une place centrale dans les foyers, jusqu'à l'avènement de la radio commerciale dans les années 1920.

Foster mourut à 37 ans, après avoir sombré dans l'obscurité et la pauvreté. Son premier grand succès, « Oh! Susanna », fut vendu 100 dollars à un éditeur de musique, lequel allait en gagner des milliers en vendant ce « tube » dans le monde entier, sans le moindre bénéfice pour l'auteur. C'était là une situation courante, car la législation protégeait les droits des éditeurs de musique, mais non ceux des compositeurs.



Le jazz populaire et le swing

UNE FORME D'ART PUREMENT AMÉRICAINE

Le jazz a été l'expression musicale emblématique de la première culture originale revendiquée par la jeunesse américaine. En révolte contre les horreurs de la guerre moderne et la morale guindée du xx^e siècle, des millions de jeunes Américains ont adhéré au jazz, y voyant un moyen de se démarquer de la génération de leurs parents.

Force est de reconnaître que la capacité des jeunes Américains de s'adonner aux genres de divertissements modernes décrits dans les films hollywoodiens et les romans comme *Gatsby le Magnifique* de F. Scott Fitzgerald dépendait pour une large part de leur position dans la société : tout le monde, en effet, ne pouvait s'offrir voitures de luxe, champagne et orchestres de danse prestigieux. Mais le jazz, en tant que symbole de sensualité, de liberté et de joie de vivre, a manifestement transcendé les frontières régionales, ethniques et sociales, créant un précédent pour des phénomènes tels que le swing, le rhythm and blues et le rock and roll.

Le jazz, l'une des formes originales de l'art américain, est né à La Nouvelle-Orléans, en Louisiane, aux environs de 1900. La position géographique de la Nouvelle-Orléans, point de passage entre les Etats-Unis et les Antilles, sa population socialement stratifiée et le puissant héritage culturel de l'ère coloniale française, ont favorisé l'émergence d'une culture musicale hybride totalement originale. Le jazz est né de la confluence, à La Nouvelle-Orléans, de diverses traditions musicales : ragtime, orchestres d'école, musiques accompagnant les fêtes du Mardi gras et les processions funèbres, opéras français et italien,

rythmes antillais et mexicains, chansons de Tin Pan Alley et musiques vocales traditionnelles afro-américaines, aussi bien religieuses (les spirituals) que profanes (le blues).

On attribue généralement à Louis Armstrong, cornettiste et chanteur né à La Nouvelle-Orléans, la paternité d'un certain nombre d'éléments essentiels du jazz – notamment le balancement rythmique, ou *swing*, et l'importance accordée à la virtuosité instrumentale du musicien jouant en solo. En outre, Armstrong influença profondément l'évolution de la chanson populaire au cours des années 1920-1930. Après s'être imposé sur la scène locale pendant les années qui suivirent la Première Guerre mondiale, il part pour Chicago où il rejoint l'orchestre de son mentor King (Joe) Oliver et réalise ce que nombre de critiques considèrent comme les premiers enregistrements du véritable jazz.

En 1924, Louis Armstrong rejoint l'orchestre de Fletcher Henderson à New York, qu'il entraîne dans un style musical plus brûlant, laissant plus de place à l'improvisation, qui donnera naissance à cette synthèse du jazz et de la danse que l'on appellera plus tard le swing. Louis Armstrong s'imposera, dans les années 1930, comme le plus mondialement célèbre des musiciens noirs, grâce à ses enregistrements et



Dans le sens des aiguilles d'une montre, en partant de la gauche : les stars du jazz sont devenues des icônes nationales, au point que leurs portraits figurent sur les timbres-poste ; des musiciens du New Wave Jazz Band au Jazz and Heritage Festival de La Nouvelle-Orléans ; la « musique classique américaine » est inextricablement liée à l'histoire afro-américaine. Ici, une étudiante exécute une peinture murale à l'occasion de la journée commémorative de Martin Luther King.

à ses apparitions au cinéma et à la radio. Son style porte la marque de l'esthétique musicale primitive de La Nouvelle-Orléans, dans laquelle il incombait au cornettiste ou au trompettiste de formuler la mélodie qui servait de toile de fond à la chanson. Tout au long de sa carrière, Louis Armstrong a rappelé combien il était important de maintenir l'équilibre entre l'improvisation et un traitement rigoureux de la mélodie. « Ça ne rime à rien de jouer une centaine de notes si une seule suffit », aurait-il déclaré lors de son 70^e anniversaire.

La musique de danse à l'ère du jazz

Bien que le jazz fût tout d'abord considéré comme un engouement par l'industrie musicale, son influence sur la musique populaire américaine marqua une évolution culturelle majeure. Une nouvelle sous-culture émergea des classes moyennes et supérieures de la société blanche, symbolisée par les *jazz babies* ou garçons (jeunes filles émancipées, portant jupe courte et coupe au carré) et les *jazzbos* ou *sheiks* (jeunes hommes dont le comportement à la fois placide et sensuel prenait pour modèle la vedette de cinéma Rudolph Valentino). Ce mouvement mélangeait des éléments de la « haute culture » – les romans de F. Scott Fitzgerald, les peintures de Pablo Picasso, les pièces du dramaturge Eugene O'Neill – et de la culture populaire, notamment la musique, la danse et le parler d'inspiration afro-américaine. Les médias, et plus particulièrement Hollywood, contribuèrent fortement à promouvoir le *jazz age*.

Succédant au ragtime, la folie du jazz concrétisait l'influence croissante de la culture afro-américaine sur les goûts et la consommation musicale de la société blanche. S'il apportait à

quelques musiciens noirs de réelles chances de faire carrière, le monde des orchestres de danse restait marqué par une rigoureuse ségrégation. Les musiciens afro-américains apparaissaient de plus en plus fréquemment dans les cabarets et les salles de bal des hôtels prestigieux du centre-ville (où ils étaient admis comme employés, mais non comme clients). A la fin des années vingt, les Blancs passionnés de jazz commencèrent à fréquenter les night-clubs des quartiers noirs. A New York, dans le quartier de Harlem, et à Chicago, dans le South Side, ces cabarets offraient à une clientèle majoritairement blanche un riche programme de musique de jazz. Jouant au célèbre Cotton Club de Harlem, le grand pianiste et compositeur de jazz Duke Ellington développa un style auquel il donna le nom de *jungle music*, marqué par une texture d'une grande densité et des timbres sombres et gutturaux.

« Le roi du jazz »

L'orchestre de danse le plus célèbre des années vingt est l'Ambassador Orchestra dirigé par Paul Whiteman. Le rôle de ce dernier dans l'histoire du jazz est ambigu. D'un côté, il se fit le promoteur d'une version sûre, édulcorée, du jazz. De l'autre, il lui apporta d'importantes contributions, élargissant le marché de la musique de danse fondée sur le jazz (et ouvrant la voie à l'ère du swing), engageant de jeunes et brillants instrumentistes et arrangeurs, et se hissant à un niveau de professionnalisme que s'efforcèrent à leur tour d'atteindre les orchestres de danse aussi bien afro-américains que blancs. Il se fit en outre l'avocat du jazz face à ceux qui lui adressaient des critiques d'ordre moral et soutint la vision d'une version symphonique du

jazz défendue par le grand musicien afro-américain Jim Europe. (La première exécution de la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, en 1924, fut confiée à l'orchestre de Whiteman.)

L'Ambassador Orchestra, composé de dix musiciens seulement en 1920, en comptait dix-neuf à la fin de la décennie : cinq cuivres, cinq anches, quatre violons et une section rythmique de cinq instruments. A partir de 1927, Whiteman engagea quelques-uns des meilleurs jazzmen blancs de l'époque, dont le brillant cornettiste Bix Beiderbecke et les frères Dorsey (Jimmy et Tommy) qui connaîtraient ultérieurement le succès comme chefs d'orchestre à l'époque du swing. Lors des concerts accompagnés de danse, il recourait à un petit « groupe au sein du groupe », composé des meilleurs musiciens de son grand orchestre, pour jouer du « jazz hot ». Whiteman recruta par ailleurs des arrangeurs de musique de danse à l'esprit novateur – Ferde Grofé et Bill Chalis – et contribua à lancer des crooners influencés par le jazz, tel Bing Crosby.

« Le roi du swing »

A partir de 1935, un nouveau style de musique inspiré du jazz, baptisé *swing*, transforme la musique populaire américaine. Il avait fait son apparition à la fin des années vingt dans les orchestres de danse noirs de New York, Chicago et Kansas City. Le mot *swing* (comme *jazz*, *blues* et *rock and roll*) dérive de l'anglais parlé par les Afro-Américains. Utilisé d'abord comme un verbe exprimant la fluidité et le « balancement » (*rocking*) du rythme produit par une musique bien exécutée, le terme désigna par extension un état émotionnel où se conjuguent les sentiments de liberté, de vitalité et de bonheur de vivre. Les références au



Dans le sens des aiguilles d'une montre en partant de la gauche : Duke Ellington, compositeur, pianiste et chef d'orchestre de jazz ; Paul Whiteman, chef d'orchestre qui popularisa un jazz moins improvisé et plus « respectable » ; le trompettiste John Birks « Dizzy » Gillespie, pionnier du be-bop et du jazz afro-cubain.



swing sont fréquentes dans les titres et les paroles des disques de jazz enregistrés dans les années vingt et au début des années trente.

Le swing nous éclaire sur les valeurs culturelles et les changements

sociaux propres à l'époque du *New Deal*. L'ethos du swing était caractérisé par la recherche d'un plaisir sans contrainte : swinguer, s'amuser follement. Le swing recrutait son public dans toutes les catégories sociales,

transgressant les frontières entre groupes ethniques, entre Américains de souche et immigrants, entre sudistes et nordistes, entre citadins et ruraux, entre membres de la classe ouvrière, de la classe moyenne en pleine expan-



De gauche à droite : le compositeur, parolier et pianiste Eubie Blake (assis) jouait encore à 90 ans passés sa musique faite d'un mélange original de ragtime, de jazz et de pop. Le cornettiste Bix Beiderbecke (1903-1931), à propos duquel Louis Armstrong déclara : « Des tas de musiciens de jazz ont essayé de jouer comme Bix, mais pas un qui y soit encore arrivé. » Frank Sinatra (à gauche) et Bing Crosby, considérés souvent comme les deux meilleurs « crooners ».



Ci-contre : l'apparition à la télévision, le soir de la Saint-Sylvestre, du chef d'orchestre Guy Lombardo (1902-1977), était devenue une tradition. Ci-dessus : les frères Dorsey, Tommy au trombone (à g.) et Jimmy au saxophone alto (à dr.) ; tous deux dirigèrent des orchestres marquants. Leur spectacle télévisé *Stage Show*, dans les années 1950, contribua à faire connaître Elvis Presley du public américain.

sion et de l'élite intellectuelle progressiste du pays.

L'« instant fondateur » mythique de l'ère du swing survint au cours de l'été 1935, quand un orchestre de danse dirigé par un jeune clarinettiste de jazz nommé Benny Goodman (1909-1986) entreprit une tournée en Californie. Goodman était non seulement un excellent improvisateur mais aussi un chef rigoureux qui exigeait de ses musiciens qu'ils jouent leur partition avec une précision parfaite. Les passages de son orchestre dans les émissions *Let's Dance* de la radio nationale et son style hot syncopé firent un nombre considérable d'adeptes.

Faisant apparemment écho au battage médiatique dont bénéficiait Paul Whiteman, la presse sacra Benny Goodman le « roi du swing ». Il existe néanmoins plusieurs différences notables entre les prétendus rois du jazz et du swing. Alors que Whiteman est resté toute sa vie un musicien classique, Goodman fut en réalité un brillant improvisateur (bien que souvent sous-estimé) qui avait du jazz une connaissance intime. Alors que l'orchestre de Whiteman jouait une musique de danse syncopée dans un style qui empruntait son nom au jazz, celui de Goodman était un authentique orchestre de jazz, jouant une musique en étroite symbiose avec les innovations des musiciens, compositeurs et arrangeurs afro-américains. Et tandis que les orchestres de danse de Paul Whiteman, dans les années vingt, ne comportèrent jamais de musiciens de couleur, Benny Goodman fut le premier grand chef d'orchestre blanc à engager des musiciens noirs, à commencer par le pianiste Teddy Wilson en 1936, suivi du jeune et brillant joueur de guitare électrique Charlie Christian, du vibraphoniste Lionel

Hampton et du trompettiste Cootie Williams.

Si les arrangements des chansons à succès de Tin Pan Alley constituaient le matériau de base des grandes formations, le **blues** – avec sa structure à douze mesures s'organisant autour de trois accords, ses **notes bleues** (*blue notes*) et sa construction sous forme dialoguée – restait un solide point d'appui du swing. De tous les grands orchestres, le plus étroitement associé à la tradition du blues était celui que dirigeait le pianiste de jazz William « Count » Basie (1904-1984). Né dans le New-Jersey, Basie fit ses premières armes en qualité de pianiste et de chef d'orchestre à Kansas City, dans le Missouri. Dans les années vingt et au début des années trente, les orchestres de danse noirs avaient développé leur propre mode d'interprétation de la *hot dance music*. Le style Kansas City était plus étroitement lié à la tradition du country blues que ne l'était celui des formations new-yorkaises et accordait davantage d'importance aux **riffs** (motifs répétitifs). Parmi les éléments qui influencèrent fortement la conception rythmique des orchestres de Kansas City figure la tradition pianistique du boogie-woogie, forme dans laquelle le pianiste joue de la main gauche, dans le registre grave, un motif répétitif, tout en improvisant des motifs **polyrythmiques** de la main droite.

Une autre éminente formation de l'ère du swing fut le Duke Ellington Orchestra, dirigé par Edward Kennedy « Duke » Ellington (1899-1974), largement considéré comme l'un des plus importants musiciens américains du xx^e siècle. Ellington était un expérimentateur. Il conçut des formes musicales novatrices, combina les instruments de façon inhabituelle et créa des timbres originaux et complexes.

Un troisième orchestre majeur de swing fut celui de Glenn Miller (1904-1944). De 1939 à 1942, le Miller Orchestra fut l'orchestre de danse le plus populaire au monde, battant tous les records de vente de disques et de fréquentation de concerts. Glenn Miller sut créer un style musical plein de punch, d'une grande clarté sonore, qui séduisait aussi bien les habitants des petites villes du Midwest que ceux des grandes villes des côtes est et ouest, lesquelles avaient auparavant adhéré au swing. En termes de succès populaire, l'orchestre de Miller marqua l'apogée de l'ère du swing, se plaçant 23 fois numéro un au hit-parade en un peu moins de quatre ans.

Ni le jazz, ni sa profonde influence sur la musique et la culture américaines, ne disparurent dans les années trente. Le swing, également connu sous le nom de *big band music* (musique pour grand orchestre) est issu du jazz dont il a subi la profonde influence. Au-delà du swing, chaque nouvelle génération de musiciens a défini son propre style de jazz, valorisant à sa façon le patrimoine musical hérité de La Nouvelle-Orléans. Ainsi, le be-bop, le jazz cool, le jazz fusion, le soul jazz et l'acid jazz ne sont que quelques-uns des rameaux issus de la souche originelle.

Tin Pan Alley

LA CREATION DE « STANDARDS MUSICAUX »

Au cours des années 1920 et 1930, les compositeurs professionnels, puisant dans un ensemble de formes héritées de la musique populaire du XIX^e siècle et influencés par l'engouement pour le ragtime et le jazz, écrivirent quelques-unes des chansons les plus marquantes et comptant parmi les plus grands succès commerciaux de l'époque. Ces compositeurs, souvent des immigrants juifs, trouvaient dans la musique une profession relativement à l'abri des préjugés sociaux qui entravaient fréquemment leur progression dans d'autres domaines d'activité. Leur travail donna le jour à de nombreuses chansons dont la vogue perdue aujourd'hui encore.

Le « standard musical » américain

Dans les années 1920 et 1930, les compositeurs et paroliers fusionnèrent des formes antérieures de chansons pour donner naissance à une structure où alternaient **couplet** et **refrain** et qui, maniée par des compositeurs inventifs, permettait de créer toutes sortes de variantes intéressantes. Si le couplet était considéré comme une simple introduction, le refrain, qui constitue généralement le cœur de la chanson, comportait quatre sections d'égale longueur selon le schéma A A B A.

- La section A présente la mélodie principale, le motif de base des paroles, et un ensemble d'**accords** pour l'accompagner.
- La mélodie de la section A est ensuite reprise avec d'autres paroles; quelques légères modifications mélodiques seront souvent apportées, donnant au final une variante de A.
- La section B, ou **bridge** (littéralement: pont), est alors introduite. Le bridge présente de nouveaux éléments: nouvelle mélodie, nouveaux accords et nouvelles paroles.
- Enfin, la mélodie et les accords A sont repris avec de nouvelles paroles et parfois avec quelques altérations mélodiques, ou bien avec un additif appelé *tag*, donnant naissance à une

seconde variation de la section A.

L'auditeur habitué à cette structure attend généralement que la section A soit, à un moment donné, suivie d'une section formant contraste (le *bridge*), avec des accords, des paroles et une mélodie différents, et que la chanson se termine par une reprise de la section A. Les compositeurs, les chanteurs et les **arrangeurs** – ceux dont le choix de la clé, du **tempo**, de l'accompagnement instrumental, etc. harmonisait le registre vocal de l'interprète à la chanson – s'appliquaient à répondre à cette attente du public, tout en introduisant une dose suffisante de variation inattendue pour maintenir en éveil l'attention de l'auditeur. Les meilleurs compositeurs de Tin Pan Alley savaient se montrer créatifs dans le cadre de ces limites.

D'une manière générale, les chansons de Tin Pan Alley n'évoquaient pas directement les problèmes du moment; les chansons à succès et les comédies musicales où elles figuraient visaient plutôt à aider le public à échapper aux soucis de la vie quotidienne. A la fois par le texte et par l'exécution, la chanson de Tin Pan Alley cultivait l'idéal de l'amour romantique. A la différence des vieilles ballades européennes – où le récit d'un destin individuel échappe souvent à l'interprète –, l'emploi de la première

personne dans les chansons de Tin Pan Alley (suggéré dans des titres tels que « What'll I Do? », « Why Do I Love You », « I Get a Kick Out of You » et « Somebody Loves Me ») permettait à l'auditeur d'établir un lien plus direct entre sa propre expérience et celle du chanteur. Les paroliers de Tin Pan Alley adoptaient le plus souvent un style terre à terre, comme en témoignent des chansons telles que « Jeepers Creepers, Where'd You Get Those Peepers? », qui laissait croire que n'importe quel ouvrier pouvait connaître la félicité de l'amour romantique ou, à travers une « romance », le déchirement d'une idylle malheureuse.

L'apparition d'un style sentimental d'interprétation, appelé *crooning*, renforça les liens entre musique populaire et expérience intime. Quand on écoute les premiers enregistrements de chanteurs de *vaudeville* comme Eddie Cantor ou Al Jolson, dont les styles outranciers étaient adaptés à des représentations dans des théâtres de grande taille, on a le sentiment d'être

« heurté » par le chant (voire le hurlement) de l'interprète. Un enregistrement de Bing Crosby ou de Fred Astaire, réalisé après l'introduction du microphone électrique au milieu des années 1920 procure une sensation musicale totalement différente, le sentiment d'une expérience personnelle. La voix soyeuse, douce et nuancée du chanteur vous invite à partager ses confidences les plus intimes ; elle s'adresse à vous seul. Parfois l'auditeur se glisse par l'imagination dans la voix du chanteur et il se produit une sorte de fusion psychologique entre deux êtres qui, dans la vie réelle, ne se trouveront jamais face à face.

Les géants de Tin Pan Alley

Les immigrants juifs, en provenance notamment d'Europe centrale et orientale, jouèrent un rôle essentiel dans la profession musicale au début du xx^e siècle, en tant que compositeurs, paroliers, interprètes, éditeurs et promoteurs. Dans le *vaudeville*, puis

dans l'ensemble de l'industrie du spectacle, l'antisémitisme était généralement moins présent que dans d'autres secteurs d'activité. Il s'ensuit que parmi les auteurs de chansons à succès de l'époque, beaucoup étaient juifs, mais pas tous, tant s'en faut.

Irving Berlin, né Israel, ou Isadore Baline (1888-1989), avait quatre ans quand sa famille arriva dans le Lower East Side de New York, fuyant les pogroms de Russie. A huit ans, il était crieur de journaux dans les rues et, à quatorze, quittait pour de bon le foyer familial. Il fut tour à tour guide d'un musicien ambulant aveugle, pianiste dans un bar et serveur-chanteur.

La chanson qui lui valut son premier succès populaire fut « Alexander's Ragtime Band », publiée en 1911. Il s'en vendit presque aussitôt 1,5 million d'exemplaires. A l'instar des autres compositeurs de Tin Pan Alley, Berlin écrivait des chansons pour les spectacles de Broadway et pour les films sonores (il écrivit la musique de 18 films). Dans *The Jazz Singer*, Al



De gauche à droite : Eddie Cantor était l'une des vedettes favorites du public de Broadway, des auditeurs de la radio et des premiers téléspectateurs. Ancienne secrétaire, Ethel Merman (1908-1984) se lance dans le *vaudeville* avant de faire ses débuts à Broadway dans la comédie musicale des frères Gershwin *Girl Crazy* (1930), qui marque aussi les débuts de Ginger Rogers.



A gauche : George Gershwin est l'auteur d'œuvres de musique classique et de jazz et, avec son frère, le parolier Ira Gershwin, de nombreuses chansons qui constituent aujourd'hui le « Great American Songbook » (grand répertoire américain de la chanson).

A droite : assis, le compositeur Richard Rodgers, en compagnie de son parolier Lorenz Hart. Après la mort de ce dernier, Rodgers et Oscar Hammerstein II créeront à Broadway une seconde série de comédies musicales à succès, dont la révolutionnaire *Oklahoma!*



A gauche : Eleanor Powell et Fred Astaire dansent « Begin the Beguine », succès de 1938 enregistré par le clarinettiste Artie Shaw et son orchestre et écrit par Cole Porter, à droite, dont les rythmes élaborés et les formes musicales complexes font de son auteur l'un des plus grands compositeurs américains de chansons.

Johnson interprétait la chanson « Blue Skies » d'Irving Berlin. En 1942, le film *Holiday Inn* fit connaître l'un des plus grands succès de Berlin, la chanson « White Christmas », et la comédie musicale *Annie Get Your Gun*, montée à Broadway en 1946 sur une musique de Berlin, comportait probablement plus de « tubes » que n'importe quel autre spectacle (« They Say It's Wonderful », « The Girl That I Marry », « Doin' What Comes Naturally » et « There's No Business Like Show Business », entre autres). Berlin, dont la carrière s'étendit sur près de soixante ans, fut le plus prolifique et le plus régulier des auteurs-compositeurs de Tin Pan Alley.

La carrière et l'œuvre de George Gershwin, né Jacob Gershowitz (1898-1937), fils d'un immigrant marocain, sont uniques. À sa mort tragiquement prématurée (d'une tumeur au cerveau), à l'âge de 38 ans, il jouissait déjà d'une renommée mondiale et il reste probablement aujourd'hui le plus connu des compositeurs américains. Parmi ses nombreux et éminents contemporains de Tin Pan Alley, Gershwin fut le seul à chercher et à obtenir le succès dans le domaine de la musique de concert (*Rhapsody in Blue*, *Un Américain à Paris*) aussi bien que dans la musique populaire. En collaboration avec son frère, le parolier Ira Gershwin, il composa une multitude de classiques de Tin Pan Alley, parmi lesquels « I Got Rhythm », « Fascinating Rhythm » et « Oh, Lady Be Good! »

Les chansons populaires, tout comme les œuvres de musique « classique » de Gershwin, incorporent d'une manière extrêmement subtile les procédés stylistiques hérités des sources afro-américaines – rythmes syncopés et *blue notes* –, surpassant de loin l'utilisation superficielle de ces pro-

cedés que l'on trouve dans la plupart des œuvres musicales américaines écrites à l'époque par des compositeurs blancs. L'œuvre la plus importante de George Gershwin, *Porgy and Bess* (1935), qu'il qualifiait d'« opéra folk américain », représente la plus aboutie des influences stylistiques classique européenne, populaire et afro-américaine – synthèse dont le mérite lui revient mais qui illustre en même temps l'immense diversité de la culture américaine.

Cole Porter (1891-1964), né dans une riche famille de l'Indiana, étudia la musique classique à Yale, à Harvard et à la Schola Cantorum à Paris. Ses contributions durables au répertoire américain de la chanson incluent « Night and Day », « I Get a Kick Out of You » et « I've Got You Under My Skin ». Richard Rodgers (1902-1979), coauteur de quelques-unes des plus belles chansons de l'époque avec les paroliers Lorenz Hart (1895-1943) et Oscar Hammerstein II, était le fils d'un médecin et d'une pianiste, et avait fait des études à l'université. Au nombre de ses tubes figurent « Isn't It Romantic » et « Blue Moon ».

Les chansons écrites par ces compositeurs et quelques autres nous paraissent aujourd'hui encore, par la qualité et la quantité, un exploit extraordinaire. Leur travail contribua largement à entretenir la relation ancienne et mutuellement bénéfique entre Tin Pan Alley et les proches théâtres de Broadway. Ces derniers connurent d'immenses succès tels que revues musicales et *Follies* qui, avec leurs parodies, leurs chansons, leurs danses et leurs musiciens, prirent tout naturellement le relais du *vaudeville* américain. Berlin, Porter, les frères Gershwin, Rodgers et Hart, ainsi que d'autres éminents compositeurs de chansons de cette époque, signèrent

tous les partitions musicales des spectacles de Broadway.

La chanson populaire reflétait les changements profonds de la société américaine au cours des années 1920 et 1930, en même temps qu'elle y contribuait : interpénétration des cultures de l'élite et des masses, apparition de nouvelles technologies, expansion du capitalisme, interaction de plus en plus étroite entre les cultures blanche et noire dans une période de virulent racisme et, enfin, émergence d'une culture populaire véritablement nationale. Ces chansons ne tiennent sans doute plus comme autrefois la première place dans le cœur du public, mais de nouvelles générations de musiciens et d'auditeurs ne cessent de les redécouvrir. Tin Pan Alley et le style *crooning* exercèrent une influence importante (souvent méconnue) sur le rhythm and blues et le rock-and-roll dans les années 1950 et 1960. Les musiciens de jazz improvisent toujours sur de nombreuses mélodies de Tin Pan Alley. Des stars contemporaines de la musique pop continuent de les interpréter – ainsi l'enregistrement par Elvis Costello de « My Funny Valentine » (composée par Richard Rodgers et Lorenz Hart), celui de « Blue Skies » (Irving Berlin) par Willie Nelson, l'interprétation en duo par Bono et Frank Sinatra de « I've Got You Under My Skin » (Cole Porter) et la reprise en 1996 de « My Blue Heaven » par les Smashing Pumpkins. Au début des années 1990, le crooner chevronné Tony Bennett, lors de ses apparitions dans la série *Unplugged* sur MTV, trouve un nouveau public parmi les fans de musique « alternative » qui apprécient la combinaison d'intensité émotionnelle et de subtilité propre à Bennett et à beaucoup de ces chansons à l'ancienne.

La musique originelle du Sud des États-Unis

« RACE RECORDS » ET « HILLBILLY MUSIC »

Les termes *race* et *hillbilly* furent utilisés par l'industrie musicale américaine du début des années 1920 à la fin des années 1940 pour identifier la musique du Sud et en assurer la promotion.

Les *race records* étaient des enregistrements de morceaux joués par des musiciens afro-américains et essentiellement destinés à une clientèle afro-américaine. La musique *hillbilly* ou *old-time*, était interprétée par des musiciens sudistes. Malgré quelques exceptions, l'industrie musicale reflétait en général les comportements ségrégationnistes largement répandus dans la société américaine. Paradoxalement, ces disques furent l'un des principaux véhicules qui permirent à la musique de franchir les frontières raciales.

En dépit d'une nette distinction entre *race music* et *hillbilly music* – chacune comportant des dizaines de styles spécifiques – elles avaient en commun un certain nombre de caractéristiques importantes. Elles plongeaient toutes deux leurs racines dans le Sud américain et dans d'ancestrales traditions folkloriques. Lorsqu'elles commencèrent à toucher le grand public, l'une et l'autre mélangèrent ces antiques styles ruraux à certains aspects de la culture populaire nationale, parmi lesquels le *minstrel show*, le *vaudeville*, ainsi que les formes musicales, les thèmes poétiques et les styles d'interprétation populaires de Tin Pan Alley. En outre, ces musiques bénéficièrent toutes deux des efforts de l'industrie musicale pour développer de nouveaux marchés au moment où les ventes de disques au niveau national accusaient un net déclin, et elles se répandirent dans l'ensemble du pays grâce aux nouveaux médias – système électrique d'enregistrement, radio, film sonore – et au phénomène de migration urbaine qui, dans les années 1920 et 1930, bouleversa la vie de millions d'Américains vivant jusque-là en zone rurale. Enfin, les deux types de musique servirent de base aux formes musicales qui firent leur apparition après la Seconde Guerre mondiale (rhythm and blues,

country and western et rock-and-roll), exerçant leur pouvoir d'attraction au-delà des frontières régionales, puis internationales.

Les « race records »

On peut faire remonter la découverte de la musique noire (et de la musique du Sud en général) par l'industrie musicale à une série d'enregistrements réalisés en 1920 où figurait l'interprète noire de *vaudeville* Mamie Smith (1883-1946), sur laquelle Perry Bradford – prospère compositeur noir de chansons et propriétaire d'un magasin



Le chanteur de blues Stavin' Chain à la guitare, à Lafayette (Louisiane) en 1934. Son nom évoque peut-être les prisonniers noirs enchaînés lorsqu'ils travaillaient dans le Sud profond.



L'une des plus populaires chanteuses de blues des années 1920 et 1930, Bessie Smith (1894-1937) exerça une profonde influence sur les générations ultérieures de chanteurs de jazz.

de musique – attira l'attention de la maison de disques Okeh Record. Commercialisé en juillet 1920, un disque sur lequel figuraient deux chansons de Bradford interprétées par Mamie Smith atteignit des chiffres de vente inattendus. Mamie Smith revint au studio deux mois plus tard pour y enregistrer « Crazy Blues » avec, sur l'autre face, « It's Right Here for You (If You Don't Get It ... 'Tain't No Fault of Mine) ». Ayant fait de la publicité pour « Crazy Blues » auprès de la population noire, Okeh vendit le chiffre ahurissant de 75 000 disques en un mois. Les enregistrements de Mamie Smith ne tardèrent pas à être disponibles chez les disquaires, dans les drugstores, les magasins de meubles et autres points de vente des villes du Nord et du Midwest ainsi que dans tout le Sud profond.

Le terme accrocheur de *race music*, utilisé à des fins publicitaires, fut employé pour la première fois par Ralph Peer (1892-1960), un talentueux découvreur de vedettes né dans le Missouri. Travaillant pour Okeh Records, il avait collaboré en tant qu'assistant aux premières séances d'enregistrement de Mamie Smith. Dans les années 1920, le mot *race*, loin d'avoir une connotation péjorative, était au contraire chargé d'un sens positif pour les Afro-Américains des villes, où il était l'expression d'un nationalisme noir naissant : un homme désireux d'exprimer la fierté de son héritage culturel se présentait volontiers comme un *race man*. Rapidement adopté par d'autres sociétés, le terme *race music* fut aussi largement utilisé par la presse noire. Les enregistrements diffusés sur les *race records* présentaient un large éventail de styles musicaux – blues, jazz, gospel, quartettes vocaux, orchestres à cordes et orchestres improvisés – mais aussi

des textes tels que sermons, récits et séquences comiques. Les enregistrements où figuraient des artistes afro-américains n'entraient pas tous systématiquement dans la catégorie des *race records*. Ainsi, les disques enregistrés par les orchestres de danse ou les orchestres de jazz noirs, qui attireraient un large public blanc, figuraient dans les catalogues de musique populaire courante. Et quelques enregistrements d'artistes afro-américains trouvaient même place dans les catalogues *hillbilly*.

Les *race records* inaugurèrent un phénomène qui s'est maintes fois répété dans l'histoire de la musique populaire américaine: des entrepreneurs talentueux se détachent du lot en découvrant et faisant connaître des styles musicaux novateurs.

Les années 1920 virent aussi l'émergence de sociétés d'enregistrement appartenant à des Afro-Américains. La première fut Black Swan, créée à New York par Harry Pace en 1921. Lors de son lancement, Pace déclara son intention de répondre à « la demande légitime et croissante » émanant d'une population de 12 millions

de personnes d'ascendance africaine au sein des Etats-Unis.

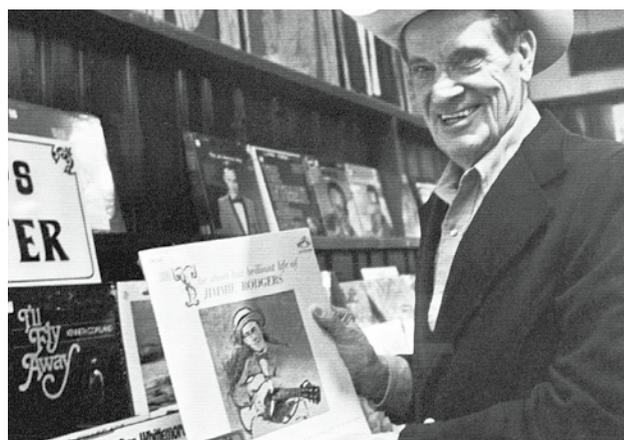
En 1927, quelque 500 *race records* étaient produits annuellement. Tout au long des années 1920, les Afro-Américains achetèrent chaque année pas moins de 10 millions de disques de blues et de gospel, soit près de un par personne, chiffre étonnamment élevé quand on le compare à la moyenne du marché du disque en Amérique, surtout si l'on tient compte de la pauvreté dans laquelle vivaient beaucoup de Noirs. Ainsi la musique du phonographe faisait partie intégrante de la vie quotidienne d'un grand nombre de jeunes. Ceux qui, ayant quitté les zones rurales pour la ville, retournaient périodiquement dans leur milieu d'origine, ne manquaient pas d'apporter dans leurs bagages les derniers disques à succès du moment; ainsi se produisait un échange permanent de styles et de goûts musicaux entre la ville et la campagne.

Il est évident que l'industrie musicale ne créa pas à partir de rien la *race music* et son public. Il serait plus exact de dire que la base d'un public afro-américain existait déjà et que les labels,

en quête de nouveaux marchés, décidèrent d'exploiter la conscience d'une identité noire distincte et originale. Cette démarche contribua, à son tour, à donner naissance à une culture musicale afro-américaine véritablement nationale: pour la première fois, des Américains vivant à New York, à Gary dans l'Indiana, à Jackson dans le Mississippi et à Los Angeles pouvaient entendre les mêmes disques à peu près au même moment. C'est à cette époque qu'apparut la première génération de vedettes noires de dimension nationale, parmi lesquelles Bessie Smith, Blind Lemon Jefferson et Robert Johnson.

Les débuts de la country music Les « hillbilly records »

La *hillbilly music*, rebaptisée par la suite *country and western music* ou simplement *country music*, émane essentiellement des chansons folkloriques, ballades et danses des immigrants originaires des Iles britanniques. La première génération des musiciens enregistrés sur les *hillbilly records* connaissait aussi les chansons



Ci-contre: un concert est organisé pour le 75^e anniversaire des « Bristol Sessions » de 1927 durant lesquelles le producteur de disques Ralph Peer avait enregistré des artistes de musique *hillbilly* de la région des Appalaches, dont Jimmie Rodgers et la Carter Family. Ci-dessus: le « Troubadour du Texas » Ernest Dale Tubbs contribua au lancement du style country baptisé *honky-tonk*.

sentimentales de Tin Pan Alley, qui prirent une place importante dans le répertoire de la musique country, à côté des vieilles ballades et musiques de quadrille anglo-américaines.

Il est intéressant de noter que c'est le marché du *race record*, né au début des années 1920, qui fut à l'origine des premiers enregistrements de musique country. Le premier disque *hillbilly* à connaître un succès commercial, avec un musicien du nord de la Georgie nommé Fiddlin' John Carson, fut réalisé par Okeh Records en 1923, au cours d'une mission d'enregistrement à Atlanta. L'expédition, dirigée par Ralph Peer et le propriétaire d'un magasin local de disques, nommé Polk Brockman, avait pour objectif de découvrir de nouvelles musiques pour le marché des *race records*.

Le nouveau moyen de communication qu'était la radio joua en fait un rôle crucial dans le rapide essor du marché de la musique *hillbilly*. La première station de radio commerciale des États-Unis (KDKA à Pittsburgh) commença à émettre en 1920; en 1922, on en comptait plus de 500 sur l'ensemble du territoire, dont 89 dans le Sud. Nombre de petits agriculteurs et d'ouvriers qui n'avaient pas les moyens d'acheter les nouveaux disques pouvaient s'offrir un poste de radio à crédit et avoir ainsi accès à une grande variété de programmes.

La plupart des musiciens *hillbilly* des années 1920 et 1930 ne débutèrent pas en qualité de musiciens professionnels à plein temps. Selon l'historien de la musique country Bill Malone, la majorité d'entre eux étaient ouvriers du textile, mineurs, ouvriers agricoles, cheminots, gardiens de troupeaux, menuisiers, charretiers, peintres en bâtiment, hommes de main, coiffeurs; on pouvait même trouver, à l'occasion, un avocat, un médecin

ou un pasteur. Exception notable à cette règle, Vernon Dalhart (1883-1948), ancien chanteur d'opérette originaire du Texas, quiregistra le premier grand succès de musique country. Dalhart avait commencé à enregistrer en 1916; mais voyant ses succès s'estomper, il persuada la firme Victor Records de le laisser enregistrer un disque *hillbilly*, avec l'espoir de tirer profit de la popularité croissante de ce style de musique. En 1924, Dalhart enregistre deux chansons: « Wreck of the Old 97 », une ballade sur un accident ferroviaire survenu en Virginie, et « The Prisoner's Song », un mélange sentimental de fragments de diverses chansons. Ce fut le premier grand tube *hillbilly*; vendu à plus d'un million d'exemplaires, le disque contribua à l'essor de l'industrie musicale naissante spécialisée dans la musique country.

Deux des promoteurs les plus populaires de la jeune musique country furent la Carter Family et Jimmie Rodgers. La Carter Family, née en Virginie dans les contreforts reculés des monts Clinch, est considérée comme l'un des plus importants groupes de l'histoire de la country music. Le chef du trio, A. P. « Doc » Carter (1891-1960), recueillait et arrangeait les *folk songs* qui constituaient la base du répertoire du groupe; il chantait aussi en basse. Son épouse, Sara (1899-1979) chantait la plupart des grandes parties vocales et jouait de l'autoharpe ou de la guitare. Leur belle-sœur, Maybelle (1909-1978), chantait et jouait de la guitare et de l'autoharpe. Elle adopta, pour la guitare, une technique originale consistant à jouer la mélodie sur les cordes basses tout en grattant les cordes hautes sur les temps faibles pour soutenir le rythme.

La Carter Family n'était pas un groupe de musiciens professionnels

quand, en 1927, débuta sa carrière dans l'enregistrement de disques. Les Carter, dans leurs prestations et interviews à la radio, donnaient l'image d'un conservatisme tranquille; leurs représentations étaient simples et sans prétention et ils évitaient généralement les tournées promotionnelles.

Si l'image et le répertoire de la Carter Family évoquaient l'église rurale et le coin du feu familial, Jimmie Rodgers (1897-1933) offrait celle du parfait routard, de l'homme libre qui se sentait partout chez lui. Il fut le plus polyvalent, le plus progressiste et le plus influent de tous les musiciens des débuts de la musique country. L'ancien garde-frein originaire de Meridian, dans le Mississippi, célébrait les charmes de la liberté et chantait la vie des hommes qui renonçaient aux douceurs d'une vie rangée: coureurs de chemins, vagabonds, joueurs, détenus, cowboys, cheminots et amants inconsistants. On retrouve son influence sur l'image publique de musiciens tels que Hank Williams, Waylon Jennings, Willie Nelson et chez presque toutes les vedettes masculines contemporaines de la country.

Les musiques *race* et *hillbilly* résultent d'un processus d'hybridation entre musique folk du Sud et musique pop de Tin Pan Alley. Même si les chanteurs étaient parfois éloignés des racines rurales évoquées par leurs chansons, ils adoptaient un style respectueux de ces origines. Nombre de ces enregistrements sont, finalement, les premiers exemples d'un phénomène qui ne fera que s'amplifier tout au long de l'histoire de la musique populaire américaine: le *crossover hit*, c'est-à-dire une musique qui, partant de son enracinement originel dans une culture locale ou un marché marginal, conquiert un public plus large et plus diversifié par le biais des médias.

Le rhythm and blues

DU « JUMP BLUES » AU « DOO-WOP »

Le R&B, comme on a fini par appeler le *rhythm and blues*, est un mélange flou de styles musicaux. Plongeant ses racines dans les traditions folkloriques du Sud, il fut modelé par les soldats de retour au pays et par les centaines de milliers de Noirs américains venus s'établir dans les grands centres urbains tels New York, Chicago, Detroit et Los Angeles, pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

Les enregistrements les plus fameux de la fin des années 1940 et du début des années 1950 incluaient des *jump bands* influencés par le swing, des chansons sentimentales style Tin Pan Alley interprétées par des crooners, divers styles d'*urban blues* et des chœurs inspirés du gospel. La réapparition de petits labels indépendants offrait à des musiciens ignorés par les grandes maisons de disques la possibilité de se faire connaître, tandis que l'arrivée des magnétophones portables permettait à de modestes entrepreneurs de se transformer en producteurs de disques et en propriétaires de studios. Ils se rendaient dans les night-clubs dans l'espoir d'y dénicher de nouveaux talents, revendaient des copies de leurs enregistrements à des magasins locaux de disques et tentaient d'intéresser quelque grand label à un enregistrement ou un artiste prometteur. On comptait en 1951 plus d'une centaine de labels indépendants bataillant dur pour se faire une place sur le marché du R&B.

Le « jump blues »

Premier style de rhythm and blues à connaître un succès commercial, le *jump blues* s'est épanoui pendant et au lendemain de la Seconde Guerre

mondiale. Durant la guerre, du fait des restrictions qui rendaient plus difficile le maintien de tournées lucratives, de grands orchestres se virent contraints de réduire leur taille pour former des *combos* plus modestes comprenant généralement une section rythmique et des cors. Ces *jump bands* se spécialisèrent dans un hard swing inspiré du boogie-woogie, épicé de paroles humoristiques et de jeux de scène fantaisistes.

Le *jump band* qui connut le plus large succès et exerça la plus grande influence fut le Tympany Five de Louis Jordan, dont les premiers enregistrements chez Decca datent de 1939. Bénéficiant d'une fantastique popularité auprès des Noirs, Jordan parvint à conquérir un large public blanc pendant et après la guerre.

Le premier grand tube de Jordan, « G.I. Jive » arriva en tête du « Harlem Hit Parade », nom donné au palmarès du R&B au début des années 1940, et se maintint deux semaines durant à la première place des divers palmarès de pop music, avec plus de un million d'exemplaires vendus. De 1945 à 1948, Jordan, travaillant avec un producteur blanc du nom de Milt Gabler, enregistra une suite de tubes, parmi lesquels « Caldonia », « Stone Cold Dead in the Market » et « Ain't Nobody Here but Us Chickens ». La popularité du

Tympany Five se trouva renforcée par la réalisation d'une série de films qui mettaient en scène cette formation. Ces courts métrages musicaux étaient loués à des cinémas locaux qui les projetaient dans un but publicitaire quelques jours avant l'arrivée de l'orchestre dans la ville. Les films de Jordan, comme ses disques, connaissaient un grand succès dans les salles de cinéma fréquentées aussi bien par les Blancs que par les Noirs, et même dans

le Sud profond. Le fait que sa musique ait attiré un public interracial ne doit cependant pas donner à penser que la carrière de Jordan n'a nullement été affectée par le racisme.

Alors que des musiciens du rhythm and blues comme Louis Jordan attiraient un public plus mélangé, la séparation entre fans blancs et noirs n'en subsistait pas moins sous diverses formes. Ainsi, il arrivait que des amateurs blancs de R&B, installés au

balcon d'un théâtre ou d'une salle de bal où était pratiquée la ségrégation, regardent les danseurs noirs à l'étage inférieur afin de s'initier aux pas les plus récents. A cette époque, comme à d'autres, le fait que la musique populaire transgresse les barrières raciales n'impliquait pas nécessairement une atténuation du racisme dans la vie quotidienne.

Les crooners du blues

Si les *jump bands* représentaient le style hot du rhythm and blues, un mélange vocal de blues et de pop auquel on a parfois donné le nom de *blues crooner style* en représentait le style cool. Cette version urbaine du blues plongeait ses racines dans une série de *race records* (les disques faits par et pour les Afro-Américains, plus particulièrement ceux qui avaient participé à la « grande migration » vers les métropoles du Nord, mais voulaient retrouver la musique afro-américaine de leur jeunesse), enregistrés à la fin des années 1920 et dans les années 1930 par le pianiste Leroy Carr et le guitariste Scrapper Blackwell. Carr – dont la manière lisse et décontractée de chanter le blues contrastait nettement avec la rugosité des enregistrements de blues rural de Charley Patton et Blind Lemon Jefferson – conquiert un important public noir à l'échelle nationale. Les enregistrements de jazz du King Cole Trio – piano, basse et guitare – à la fin des années 1930 eurent une influence plus immédiate sur les blues crooners de l'après-guerre, bien que ses enregistrements ultérieurs entraînent Cole davantage vers la pop music.

Le plus célèbre des blues crooners de la fin des années 1940 et du début des années 1950 fut Charles Brown, pianiste et chanteur d'origine texane.



Le saxophoniste Louis Jordan, « le roi du juke-box », après ses succès dans le R&B, connut la gloire sur la scène de la pop music, largement dominée par les Blancs, dans les années 1940. Les musiciens de rhythm and blues, d'urban blues et des débuts du rock-and-roll sont tous héritiers de l'œuvre de Jordan.

Après avoir étudié, enfant, le piano classique, Brown part pour Los Angeles en 1943 ; il y rejoint le groupe Three Blazers de Johnny Moore, un petit combo qui interprète, à Hollywood, des chansons pop au cours de réceptions réservées aux Blancs et, à Los Angeles, un répertoire plus axé sur le blues dans les night-clubs noirs de Central Avenue. Son style vocal, suave, sensible et empreint d'une sorte de tristesse désespérée attire l'attention et lui vaut une réputation nationale avec la sortie de « Drifting Blues ». En 1948, Brown constitue son propre quartet et obtient l'année suivante la première place au palmarès du R&B avec « Trouble Blues ». Au cours des trois années suivantes, il est cité 10 fois au Top 10 avec des enregistrements chez Aladdin Records et devient l'un des plus populaires chanteurs de rhythm and blues au niveau national. Homme de belle prestance, soigné et affable, Brown offre l'image de l'aisance et du raffinement. Son répertoire – qui inclut des blues, des chansons pop et des morceaux semi-classiques comme le « Concerto de Varsovie » – est celui d'un homme conscient, mais non prisonnier, de ses racines. Brown n'accéda jamais au hit-parade de la pop music – Columbia lui proposa en 1947 un contrat comme soliste, qu'il refusa par fidélité aux autres musiciens de sa formation. Mais redécouvert dans les années 1980 par une nouvelle génération de fans du rhythm and blues, il entama avec succès une carrière internationale, dont une nomination aux Grammy Awards marqua le point culminant.

Le Chicago electric blues

Un style très différent d'*urban blues* se développa après la guerre : le *Chicago electric blues*, plus directement inscrit

dans la tradition du delta du Mississippi cultivée par Charley Patton et Robert Johnson. Chicago était le terminus de la ligne de chemin de fer Illinois Central qui, à travers le Midwest, reliait le lac Michigan au delta du Mississippi. Les quartiers noirs étaient solidement établis à Chicago dès avant la Seconde Guerre mondiale, mais leur importance s'amplifia rapidement dans les années 1940 avec la migration de millions d'habitants des régions rurales du Sud à la recherche de travail dans les usines, les ateliers ferroviaires et les abattoirs de la ville. Les night-clubs du South Side abritaient une vie musicale noire très active, rivalisant avec ceux de Harlem à New York et de Central Avenue à Los Angeles. Les Noirs de Chicago, dont beaucoup étaient arrivés depuis peu du Sud profond, appréciaient particulièrement les styles musicaux rudes et



Muddy Waters, vedette du *Chicago blues* des années 1950, exerça son influence sur des musiciens dans des genres allant du rhythm and blues à la country, en passant par le folk et le jazz. Les Rolling Stones auraient emprunté leur nom à un disque de Muddy Waters datant de 1948, intitulé « Rollin' Stone ».

mordants, étroitement liés aux traditions folkloriques afro-américaines mais reflétant en même temps le caractère urbain de leur nouvelle vie.

L'*electric blues* de Chicago répondait à cette demande. On peut dire que la tradition du blues rural avait pratiquement disparu, commercialement parlant, à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, du fait que le public noir urbanisé recherchait des formes musicales plus cosmopolites. De ce point de vue, les enregistrements de Robert Johnson, au milieu des années 1930, représentent l'ultime épanouissement du Delta blues. Mais ce style ancien ne devait pas vraiment mourir : il réapparut sous une forme revigorée et amplifiée par l'électronique. La carrière de Muddy Waters (McKinley Morganfield) illustre cette évolution. Waters fut « découvert » dans le delta du Mississippi par les musicologues John et Alan Lomax, qui l'enregistrèrent à la fin des années 1930 pour la Bibliothèque du Congrès. En 1943, il part pour Chicago où il trouve du travail dans une papeterie tout en poursuivant sa carrière de musicien dans des night-clubs et des réceptions privées. Pour surmonter le vacarme de la foule et répondre à la demande en musique de bal, Waters ne tarde pas à passer de la guitare acoustique à la guitare électrique (1944) et élargit son groupe en y incluant une seconde guitare électrique, un piano, une basse, un harmonica amplifié et une batterie. Durant la fin des années 1940 et le début des années 1950, Muddy Waters s'imposera comme le plus populaire des musiciens de blues de Chicago et séduira un nombre important d'auditeurs noirs dans l'ensemble du pays.

À l'instar de nombre des grands guitaristes du Mississippi, Muddy Waters était un maître de la technique de la *bottleneck slide guitar*. Il se ser-

vait de sa guitare pour créer un rythme bouillonnant, parsemé de courtes séquences de blues au cours desquelles la voix en contrepoint créait une sorte de dialogue musical. La guitare électrique, parfois utilisée pour créer des sonorités denses et vrombissantes (par le recours à la **distorsion**) et des notes longues et soutenues qui sonnaient comme des cris ou des gémissements (par l'emploi du **feed-back**), était l'instrument idéal pour perpétuer et enrichir la tradition héritée du Mississippi. Le style vocal de Muddy Waters – rugueux, grognant, gémissant et chargé d'une intense émotion – pre-

nait lui aussi sa source dans le blues du Delta. Et les textes de ses chansons évoquaient des thèmes profondément enracinés dans la tradition : d'un côté la solitude, la frustration et le malheur, de l'autre l'indépendance et la forfanterie amoureuse.

Le « doo-wop »

Les groupes vocaux constituaient un autre élément important dans le paysage composite du rhythm and blues de l'après-guerre. (Aujourd'hui, cette forme musicale traditionnelle est parfois dénommée *doo-wop*, mais ses

interprètes originels n'utilisaient pas ce terme.) Après la guerre, de jeunes chanteurs formés dans les églises noires commencèrent à enregistrer des disques de musique profane. Nombre de ces groupes vocaux étaient constitués d'élèves du secondaire issus des quartiers noirs de villes comme New York et Washington. Ces groupes assumaient plusieurs fonctions : ils offraient un moyen d'expression musicale, un substitut ou un complément à l'appartenance aux bandes urbaines, et une voie vers la notoriété. Rares étaient ceux qui, au départ, voyaient dans le chant un moyen de gagner leur



Ci-contre : les Flamingos, groupe de *doo-wop* populaire dans les années 1950. Ci-dessus : Billy Ward et les Dominoes, l'un des meilleurs groupes R&B de la décennie, lancèrent la carrière de Jackie Wilson. Parmi ses tubes figure « Sixty Minute Man ».

vie; mais cette vision des choses changea rapidement après le succès enregistré par les premières formations vocales de rhythm and blues.

La formation vocale qui joua un rôle décisif dans l'abandon du style pop des Mills Brothers et la création d'un nouveau style, plus rude et plus étroitement lié au gospel, fut les Dominoes, sous la direction de Billy

Ward, chef rigoureux et perspicace. En 1950, Ward entreprit de faire répéter plusieurs de ses élèves les plus prometteurs, ainsi qu'un jeune ténor de 17 ans, Clyde McPhatter, qui chantait jusque-là dans une chorale de gospel. Le premier grand succès des Dominoes fut « Sixty Minute Man », mais ce fut le tube suivant, « Have Mercy Baby », qui engagea le R&B

vocal sur la voie d'un style plus rude et plus franchement émotionnel. « Have Mercy Baby » fut le premier disque à combiner la forme du blues à 12 mesures et le rythme dansant du rhythm and blues avec l'intense force émotive du gospel noir. Le succès commercial de l'enregistrement devait beaucoup à l'interprétation pleine de passion de Clyde McPhatter. Fils d'un pasteur baptiste et d'une organiste d'église, McPhatter comme beaucoup d'autres musiciens R&B avait modelé sa sensibilité musicale au sein de l'église noire.

Comme il se doit, cette manière de mélanger musique religieuse et musique populaire suscitait la controverse dans certains quartiers. Clyde McPhatter et, par la suite, d'autres chanteurs de R&B d'inspiration gospel, se heurtèrent parfois à l'opposition de certains responsables religieux. Mais, avec le recul du temps, il apparaît que la confluence après la guerre entre les aspects sacré et profane de la musique noire, et son exploitation commerciale par l'industrie du disque, étaient inévitables. Bien qu'il n'ait jamais figuré au hit-parade de la pop music, « Have Mercy Baby » conquiert un large public dans la population adolescente blanche, séduite par son rythme rock et sa charge émotionnelle. En outre, les Dominoes participèrent à quelques-unes des premières tournées du rock-and-roll qui attiraient le plus souvent un public mélangé sur le plan racial. Clyde McPhatter quitta rapidement les Dominoes pour constituer une nouvelle formation baptisée les Drifters, mais son interprétation de « Have Mercy Baby » eut un impact profond et durable: le disque est un précurseur direct de la vague soul des années 1960 et des enregistrements de Ray Charles, James Brown et Aretha Franklin.

Le quartet doo-wop The Delroys.



Big Mama Thornton

Fille d'un pasteur baptiste, **Big Mama Thornton** commença sa carrière comme chanteuse, batteuse, joueuse d'harmonica et actrice comique dans les spectacles de *vaudeville* noir. Son physique imposant et sa personnalité parfois hostile contribuèrent à assurer sa survie dans le monde âpre et tempétueux des arnaqueurs et des gangsters.

Au début des années 1950, Big Mama Thornton s'établit à Los Angeles et commence à travailler avec Johnny Otis, Américain d'origine grecque qui jouait un rôle majeur sur la scène du R&B. A la recherche de morceaux à faire enregistrer par Big Mama, Otis consulta deux jeunes étudiants blancs, Jerry Leiber et Mike Stoller, qui ne cessaient de lui demander d'utiliser quelques-unes de leurs compositions. Les deux garçons écrivirent une chanson qu'ils pensaient adaptée au style de la chanteuse : « Hound Dog ». La combinaison de leurs paroles teintées de country et empreintes d'humour, de la batterie de Johnny Otis et de la voix puissante et rauque de Big Mama, donna naissance en 1953 à l'un des plus gros succès commerciaux du R&B.

La plupart des gens connaissent aujourd'hui « Hound Dog » dans son interprétation par Elvis Presley. A celui qui ne connaît que cette version, l'enregistrement originel sera peut-être une révélation. Dès la première phrase, Big Mama Thornton s'approprie la chanson. Sa voix profonde, impérieuse, réprimandant un amoureux bon à rien, révèle une image de la puissance féminine rarement évoquée avec une telle force dans la musique populaire des années 1950. La vigueur des paroles est renforcée par l'accompagnement musical composé d'une guitare électrique jouant dans le style blues du Delta, d'une simple partie de batterie exécutée essentiellement sur

les tam-tams et de battements de mains. Le tempo est décontracté et l'exécution énergique mais détendue. La forme de base est un blues à 12 mesures, mais l'orchestre ajoute çà et là quelques temps supplémentaires en réponse au phrasé de la chanteuse, autre trait qui rapproche cet enregistrement urbain du blues rural. La touche finale, avec l'orchestre entièrement composé d'hommes hurlant et aboyant en réponse aux injonctions de Big Mama, renforce le côté humoristique et naturel de l'enregistrement.



James Brown et Aretha Franklin

Parmi les nombreux artistes éminents dont les noms sont inséparables de la soul music des années 1960, James Brown et Aretha Franklin se distinguent par une carrière dont l'exceptionnelle popularité traversa plusieurs décennies. Icônes du rhythm and blues de l'ensemble de cette période, ils utilisèrent leur expérience du gospel pour interpréter des chants profanes et adoptèrent une approche personnelle très originale, intense, flamboyante et mordante de la pop music.

JAMES BROWN

Si Ray Charles est parti de la soul pour s'engager ensuite dans toute une gamme de styles musicaux, **James Brown** manifesta dès le départ des tendances fort diverses. Son premier enregistrement, « Please, Please, Please » (1956) est révélateur : si la chanson est écrite sous la forme d'une ballade R&B des années 1950, Brown se plaît à répéter certains mots, de sorte que le mouvement d'une **strophe** entière est marqué par la réitération syncopée et violemment accentuée d'une même syllabe. L'effet est saisissant et envoûtant. A la manière d'un prédicateur subjugué, Brown renonce aux notions traditionnelles de grammaire et de sens afin de créer un climat émotionnel plus intense. Par la suite, il tournera le dos aux structures du R&B des années 1950, abandonnant les grilles d'accord. A la fin des années 1960, une chanson telle que « There Was a Time » donne à entendre une musique essentiellement fondée sur le rythme et le timbre. Tandis que le chanteur raconte réellement une histoire, la mélodie vocale n'est guère plus qu'une série de répétitions d'un petit nombre de brèves formules ; l'harmonie est totalement statique, la partie instrumentale se trouvant réduite à la répétition de courts fragments mélodiques ou d'accords soutenus. Mais cette description ne rend pas justice à la chanson : interprétée par James Brown, elle produit un effet

hypnotique. La version définitivement soul de Brown donne une musique d'une extrême intensité.

Dans son disque à forte connotation politique « Say It Loud – I'm Black and I'm Proud », qui obtient la première place au hit-parade du R&B en 1968, Brown réduit son intervention vocale à un monologue très rythmé. Une bonne dizaine d'années avant que le terme ne fasse son apparition, on peut dire que « Say It Loud – I'm Black and I'm Proud » est, à tous égards, un vrai morceau de *rap*, une saisissante anticipation de l'importance de la musique noire à venir. Dans le sillage du folk urbain du début des années 1960, qui vit les chanteurs blancs se faire les porte-parole des préoccupations politiques et sociales de leur génération, Brown incita les musiciens noirs à assumer un rôle comparable au nom de la population noire. Les musiciens soul allaient ainsi devenir des contributeurs essentiels à l'expression de la vie et de l'expérience afro-américaines.

De la fin des années 1960 à la musique disco des années 1970, des débuts du rap jusqu'à l'épanouissement du hip-hop dans les années 1990, aucun autre musicien n'exerça sur la sonorité et le style de la musique noire une influence comparable à celle de James Brown. Son style instrumental fondé sur le riff, qui plaçait le rythme bien au-dessus de l'harmonie comme source majeure d'intérêt, servit de base à la majeure partie de la musique de danse de cette période.

L'accent mis sur le rythme et le timbre démontre les puissants liens conceptuels de Brown avec les styles musicaux africains. Le rôle minime accordé aux changements d'accords, voire leur élimination, et la moindre insistance sur l'aspect harmonique, aboutissent à faire paraître la musique de Brown, aussi bien sur le plan conceptuel que sur celui de la sonorité elle-même, beaucoup moins « occidentale » dans son orientation qu'une bonne partie de la musique afro-américaine qui l'a précédée. Cette caractéristique est en résonance avec de nombreux aspects de la culture afro-



américaine de la fin des années 1960 et des années 1970, marquée par la conscience affichée des « racines » africaines. Mais on peut aussi affirmer que l'accueil favorable réservé aux aspects « non occidentaux » de la musique de Brown et la large influence qu'ils ont exercée ont jeté les fondations de la récente explosion d'intérêt pour toutes les musiques du monde.

ARETHA FRANKLIN

Comme Ray Charles et James Brown, **Aretha Franklin** connut une longue période d'« apprentissage » avant de s'imposer comme une star de la musique pop en 1967. Après une carrière sans grand éclat chez Columbia de 1960 à 1966, elle passe chez Atlantic, où Ahmet Ertegun et Jerry Wexler l'encouragent à enregistrer des chansons bien adaptées à sa voix spectaculaire et engageant pour l'accompagner des musiciens éblouissants et empathiques. Le reste, comme on dit, appartient à l'histoire. Avec « I Never Loved a Man (The Way I Love You) » en 1967, Aretha Franklin entame, à la fin des années 1960, une extraordinaire succession d'enregistrements qui, au cours des cinq années suivantes, se vendront à 13 millions d'exemplaires et se placeront 13 fois au Top 10 de la pop music. Si elle connaît une relative éclipse à la fin des années 1970 et au début des années 1980, Aretha Franklin ne sera jamais absente du hit-parade et jouira d'un regain de popularité au milieu des années 1980. Depuis 1994, elle figure régulièrement sur la liste des meilleures ventes.

Aretha Franklin a grandi dans le gospel ; son père était pasteur d'une importante congrégation baptiste de Detroit. Elle réalisa ses premiers enregistrements à 14 ans et elle revint au gospel à plusieurs reprises au cours de sa carrière de chanteuse pop – notamment avec son album *Amazing Grace* (1972) enregistré en concert dans une église, qui révéla la puissance du gospel à des légions de fans de la musique pop. L'album figura au palmarès des 10 meilleures ventes et fut le plus grand succès commercial de l'artiste : il s'en vendit plus de deux millions d'exemplaires.

Le plus marquant chez Aretha Franklin est l'intensité et la puissance irrésistibles de sa voix. Dans une culture populaire où la voix féminine incarnait la distinction, la docilité et la sentimentalité, la chanteuse soufflait d'énormes bouffées d'air frais. Quand elle exigeait le « respect » ou exhortait son public à « réfléchir sur ce qu'il essayait de lui faire subir », la puissance de son interprétation emportait ses chansons bien au-delà du domaine traditionnel des relations personnelles jusque dans les sphères plus larges du politique et du social. Dans le contexte particulier de la fin des années 1960 – marqué par l'apogée du mouvement des droits civiques et du pouvoir noir et par les remous de la revendication féministe – il était difficile de ne pas percevoir de larges ramifications dans les enregistrements de cette Afro-Américaine hors du commun. Sans jamais prendre une véritable stature politique, Aretha Franklin exprima avec force des positions politiques et sociales par le caractère même de ses prestations.

Aretha Franklin ne s'est pas contentée d'être l'interprète vocale de ses disques, mais est intervenue dans de nombreux aspects de leur production. Elle est l'auteur ou le coauteur d'une part importante de son répertoire. Elle est aussi une remarquable pianiste, comme on peut l'entendre avec bonheur dans nombre de ses enregistrements. Elle est en outre l'auteur d'arrangements vocaux, colorés par le recours au dialogue sous forme de questions-réponses dans la pure tradition du gospel dans laquelle elle a grandi.

Aretha Franklin exprime l'émancipation de la femme non seulement par la musique de ses disques mais aussi par sa participation à leur élaboration. A l'époque où elle enregistre une chanson intitulée « Sisters Are Doin' It for Themselves », elle raconte une expérience qui est la sienne depuis longtemps déjà. Dans les années 1960, la libération de la femme est un phénomène nouveau et important dans la musique populaire. Et ni sa nouveauté, ni son importance n'échappent à la génération montante d'auteurs-compositeurs interprètes, telles Laura Nyro et Joni Mitchell, dont l'ascension débute dans le sillage direct d'Aretha Franklin et de sa conquête des premières places au hit-parade de la musique pop.



Le jazz en images

Au cours de l'ère du swing, les artistes de jazz occupèrent le devant de la scène de la musique populaire américaine. Dans les décennies qui suivirent, des styles musicaux nouveaux – rock, country, hip-hop – supplantèrent le jazz dans ce rôle. Mais le jazz continua d'influencer d'autres formes de la musique américaine, alors même qu'il s'engageait dans de nouvelles directions. Le be-bop, l'acid, le fusion et d'autres styles encore ont séduit des publics plus restreints et plus spécialisés, mais tout aussi enthousiastes. Les photographies qui suivent offrent le portrait d'un certain nombre de géants du jazz de l'après-swing – des artistes d'une créativité, d'une complexité et d'un talent sans égal.

Lauréate d'un Grammy Award, la chanteuse de jazz Cassandra Wilson à l'Avo Session de Bâle (Suisse) en 2006.







Wynton Marsalis, lauréat du prix Pulitzer, est l'un des maîtres contemporains du jazz «traditionnel».



Batteur de «hard bop», Art Blakey a joué avec nombre des plus éminentes vedettes de jazz de son époque et fondé les Jazz Messengers.

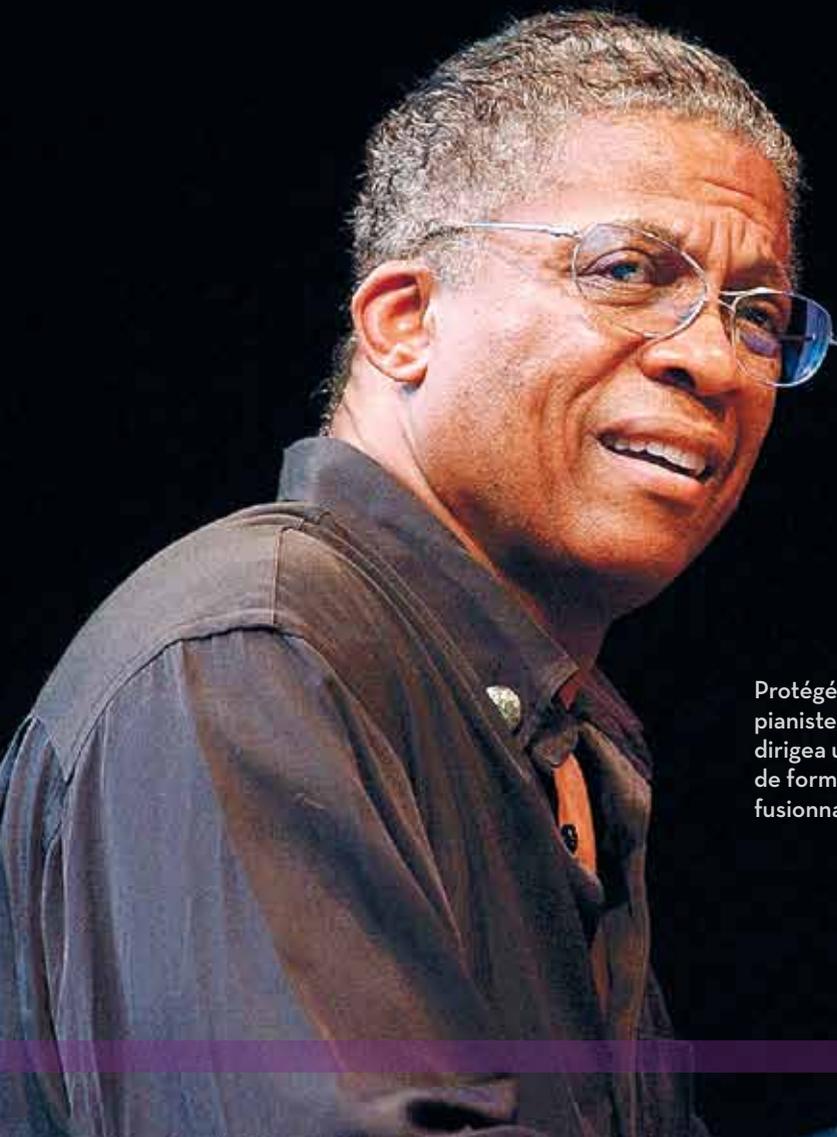


Le saxophoniste Ornette Coleman lança le « free-jazz », marqué par l'abandon d'une ligne harmonique fixée à l'avance afin de permettre une plus large improvisation.





Thelonious Monk, l'un des pianistes les plus inventifs, tous genres musicaux confondus, contribua à la révolution be-bop des années 1940.



Protégé de Miles Davis, le pianiste Herbie Hancock dirigea un certain nombre de formations majeures fusionnant jazz et rock.



Surnommé « Bird », Charlie Parker fut le principal génie et inspirateur d'un style be-bop d'une grande complexité chromatique et rythmique.

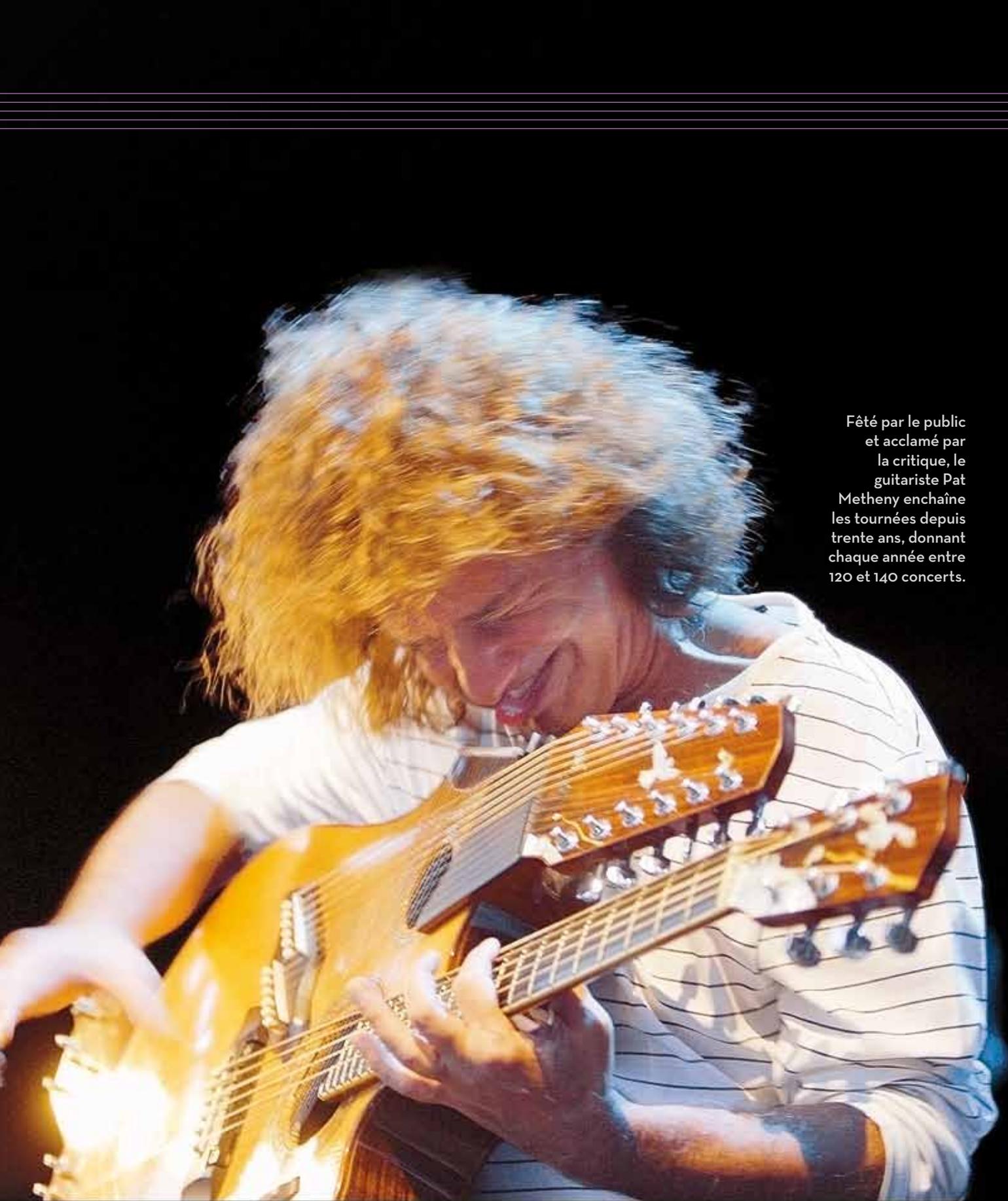


« Grande dame de la chanson », Ella Fitzgerald fut pendant plus d'un demi-siècle la plus populaire des chanteuses de jazz des Etats-Unis.





Doué d'une suprême
créativité, John
Coltrane explora
les limites de
l'improvisation du bop
et du free-jazz.



Fêté par le public
et acclamé par
la critique, le
guitariste Pat
Metheny enchaîne
les tournées depuis
trente ans, donnant
chaque année entre
120 et 140 concerts.



Ci-dessus: le trompettiste Miles Davis à l'avant-garde de multiples révolutions du jazz, du «jazz cool» des années 1950 jusqu'à la fusion jazz-rock-funk. En haut à droite: le trompettiste et chanteur Chet Baker luttant contre la toxicomanie, mais sa sonorité empreinte de tristesse reste incomparable. Ci-contre: Stan Getz fut l'un des pionniers du jazz cool de la côte ouest, avant de sensibiliser le public américain à la bossa-nova d'origine brésilienne.



Lester «Prez» Young est célèbre pour avoir joué avec les grands du jazz Billie Holiday et Count Basie, et pour sa manière de tenir son saxophone ténor en biais.

La musique country

TRADITION ET CHANGEMENT

La musique country a toujours été marquée par la relation entre la campagne et la ville, la terre natale et la migration, le passé et le présent. Cela n'a rien de surprenant si l'on considère ce qu'était le principal public de cette musique dans les années vingt : des populations rurales dont le mode de vie était bouleversé par la mécanisation de l'agriculture et l'évolution de l'économie américaine, et des migrants qui quittaient la terre natale pour trouver du travail à la ville et s'engager dans une nouvelle vie.

*« Tu ne lirais pas ma lettre, si je t'écrivais
Tu m'as demandé de ne pas t'appeler au téléphone
Mais il y a quelque chose que je veux te dire
Alors je le dis à travers les paroles de cette chanson... »*

Hank Thompson, chanteur honky-tonk, « The Wild Side of Life »

Les premiers enregistrements de musique country nous offrent un panorama stéréoscopique de la tradition dans une période de rapide évolution : d'un côté, ballades et chansons d'amour, images du bon vieux temps, de la terre natale et du foyer familial ; de l'autre, histoires d'amours brisées, de séparation d'avec les êtres chers et d'incessantes pérégrinations de ville en ville.

Après la Seconde Guerre mondiale, la musique *country and western* connaît une explosion de popularité. Bien que le Sud demeurât un territoire lucratif pour les musiciens en tournée, la migration durant la guerre de millions de Sudistes blancs signifiait qu'il y avait dans les agglomérations urbaines de la Pennsylvanie, de l'Ohio, du Michigan et de la Californie des publics énormes et enthousiastes prêts à accueillir la musique country and western. L'après-guerre vit le rapide essor des émissions de musique country à la radio, à telle enseigne qu'en 1949, plus de 650 stations diffusaient en direct les prestations de

musiciens country. En 1950 – lorsque Capitol Records devint le premier grand studio à monter ses propres opérations de country à Nashville, dans le Tennessee – on estimait que la musique country représentait largement le tiers des ventes de disques à l'échelle nationale.

A certains égards, l'éventail des styles de country dans les années d'après-guerre offre une similitude avec les développements du rhythm and blues à la même époque. La country avait ses crooners, adeptes d'un style plein de douceur, de tendance pop, ses musiciens *bluegrass* qui s'employaient à adapter la musique traditionnelle du Sud aux goûts de la nouvelle époque, et ses musiciens *honky-tonk*, qui recouraient à l'amplification électronique et écrivaient des chansons sur les tribulations des migrants et les relations entre les hommes et les femmes en une époque d'intense bouleversement social.

Tandis que certains musiciens cherchaient à faire accéder la country au hit-parade de la musique pop,

d'autres revenaient aux traditions musicales du Sud américain, afin de les remettre au goût du jour.

Si cette vague « néotraditionaliste » prit des formes multiples, celle qui se révéla la plus influente fut sans doute le *bluegrass*, marqué par un enracinement dans la vénérable tradition sudiste de l'orchestre à cordes. Le pionnier du *bluegrass* fut Bill Monroe (1911-1997), natif du Kentucky. Ayant commencé très tôt à jouer de la musique, Monroe subit l'influence de son oncle, violoniste country, et d'un musicien noir du nom d'Arnold Schulz, cheminot de son état, dont l'empreinte se retrouve dans le caractère *bluesy* très particulier de sa musique. L'interaction entre les deux styles de musique, le blanc et le noir, est depuis longtemps un aspect important de la country. En 1935, Bill forme un duo avec son frère Charlie. Les Monroe Brothers se produisent dans tout le Sud-Est des Etats-Unis et font sensation avec leurs harmonies vocales et leur virtuosité à la guitare et au violon. En 1938, Bill lance son propre groupe, les Blue Grass Boys et, l'année suivante, rejoint l'équipe du *Grand Ole Opry*, programme radiophonique de musique country extrêmement populaire. Les musiciens qui y participent sont largement considérés comme l'élite de ce style de musique. Depuis 1974, l'émission est diffusée de la Grand Ole Opry House, une salle de 4 400 places à la périphérie de Nashville, dans le Tennessee.

Une troisième grande orientation de la musique country and western de l'après-guerre est le *honky-tonk* – appelé parfois *hard country* – dont le style évoque le son et l'atmosphère du bar en bordure de route ou de la boîte de nuit. A l'époque de la crise économique de 1929, les champs de pétrole du Texas et de l'Oklahoma consti-



Chanteur, parolier, mandoliniste, Bill Monroe est le fondateur de la country *bluegrass*.

tuaient une source providentielle d'emplois rémunérateurs, attirant des milliers de travailleurs du Sud-Ouest des Etats-Unis et même de plus loin. Après l'abolition de la prohibition en 1933, les débits de boisson précédem-

ment illégaux que fréquentaient ces hommes se multiplièrent et devinrent une importante source d'emplois pour les musiciens de country and western. Ces *honky-tonks* (bastringues), comme on les appelait, apportaient quelque

détente, par le biais de la boisson et de la danse, aux ouvriers soumis à la pression quotidienne du travail sur les champs pétroliers. Dans les années d'après-guerre, tout le Sud-Ouest américain, et même au-delà, était parsemé de ces boîtes de nuit tapageuses.

La musique country and western revêtait un aspect financièrement crucial pour les *honky-tonks*. Nombre d'entre eux étaient équipés de juke-box aux couleurs éclatantes, ces lecteurs automatiques de disques qui s'étaient rapidement répandus dans les lieux publics pendant et après la Seconde Guerre mondiale. L'adaptation au milieu *honky-tonk* exigea de la part des musiciens country quelques modifications de style. Tout d'abord, nombre des chansons d'autrefois sur la famille et l'église ne reflétaient plus le nouveau contexte. Les musiciens composèrent donc des chansons évoquant directement l'expérience vécue par leur public : instabilité familiale, aléas des relations homme-femme, attrait et danger de l'alcool, nécessité de profiter du temps présent. Les allusions à la vie rurale d'autrefois étaient généralement teintées de nostalgie. Le style vocal *honky-tonk* était souvent marqué par l'émotion, par une voix cassée et des procédés empruntés à la musique noire, tels que **mélismes** et notes bleues. Les musiciens country adaptaient leurs instruments et techniques traditionnels à la bruyante atmosphère des boîtes de nuit. Une formation *honky-tonk* typique comprenait un violon, une guitare à cordes d'acier, une guitare solo, une contrebasse et un piano. Les guitares étaient munies d'amplificateurs et les musiciens jouaient sur un rythme appuyé (appelé parfois *sock rhythm*), qui se prêtait parfaitement à la danse.

Lorsque les musiciens parlent aujourd'hui de « la bonne vieille mu-

sique country », ils se réfèrent le plus souvent au *honky-tonk* de l'après-guerre plutôt qu'à la musique folklorique rurale du Sud. Des stars *honky-tonk* telles qu'Ernest Tubb, Hank Williams, Lefty Frizzell, Hank Snow, George Jones et Webb Pierce ont occupé les premières places au hit-parade de la musique country and western dans la première moitié des années 1950. Bien que son étoile ait pâli après l'émergence du rock-and-roll, le *honky-tonk* n'en reste pas moins le cœur et l'âme de la country moderne.

Dans les années 1960, nombre de jeunes musiciens country, sans adopter d'entrée de jeu le style *rockabilly* d'Elvis Presley ou de Buddy Holly, voulurent mettre au goût du jour la musique *honky-tonk* dont ils étaient les héritiers. Ils optèrent pour une approche nouvelle et travaillée de la présentation vocale et de l'arrangement instrumental de la country – démarche qui exercera une grande

influence et se verra attribuer le qualificatif de *countrypolitan*, contraction de *country* (rural) et *cosmopolitan* (cosmopolite). Nashville occupant une place centrale dans ce mouvement, la musique qui en a découlé a souvent été surnommée *Nashville sound*.

Patsy Cline (1932-1963) commença sa carrière de chanteuse à succès en 1957 avec son enregistrement de « Walkin' After Midnight » qui figura au hit-parade dans les deux catégories country et pop. Ses deux grands tubes de 1961, « I Fall to Pieces » et « Crazy », témoignaient d'un type particulier de sensibilité : il s'agissait de ballades susceptibles de toucher un large public, interprétées dans un style qui, en dépit de la subtilité du phrasé et de l'articulation, conservait suffisamment d'accents ruraux et *bluesy* pour révéler les racines de la chanteuse. Les voix pleines de douceur qui fredonnaient en arrière-plan conféraient à ces enregistrements une tonalité pop, tandis



Roy Acuff, le « roi de la country », avec les Smokey Mountain Boys en 1943, au célèbre Grand Ole Opry à Nashville, dans le Tennessee.



Ci-dessus: Patsy Cline est considérée comme la plus populaire des chanteuses de country de l'histoire du disque. On peut encore entendre sa chanson « Crazy » dans les jukebox de tous les Etats-Unis. En haut à droite: la popularité de Jim Reeves transcende les frontières nationales.



Ci-contre: Hank Snow passe pour avoir lancé la carrière d'Elvis Presley au Grand Ole Opry en 1954. Ci-dessus: Charley Pride est l'un des musiciens country du Top 20 à tenir le record des ventes de tous les temps.

que le registre aigu du piano rappelait les origines *honky-tonk* de ce genre de musique. Patsy Cline conserva une place prépondérante sur la scène de la country comme de la pop, jusqu'à sa mort prématurée dans un accident d'avion en 1963.

Les disques enregistrés par le chanteur de rock-and-roll Elvis Presley à partir de 1960 (après son retour du service militaire) témoignent d'une riche palette d'influences musicales, parmi lesquelles le *Nashville sound* conserve une place prépondérante. On en trouve une éloquente illustration dans son tube de 1961 « Can't Help Falling in Love » et dans son enregistrement en 1965 de « Crying in the Chapel », qui avait été, en 1953, un succès country.

Il peut paraître surprenant que l'influence du *Nashville sound* se soit étendue au rhythm and blues au début des années 1960. Mais si l'on tient

compte des constants échanges entre musiciens noirs et blancs tout au long de l'histoire de la musique populaire américaine, cela n'a finalement rien d'inattendu. Deux succès de Solomon Burke, « Just Out of Reach (Of My Two Open Arms) » et « Cry to Me » donnent exactement l'impression de disques de country interprétés par un chanteur noir; et dans leur sillage, un grand nombre de disques de même nature furent enregistrés par Burke lui-même et par d'autres chanteurs associés au rhythm and blues. A la fin des années 1960, Charley Pride – un Afro-Américain qui s'appliquait à séduire surtout le public country – était au plus haut de sa carrière; en 1983, Pride avait été 29 fois numéro un au hit-parade de la country, démontrant, une fois de plus, combien la musique et son public peuvent parfois être exempts de préjugés raciaux. Autres illustrations notables de ce phéno-

mène, dans un passé plus récent: en 1994, un album intitulé *Rhythm Country and Blues*, qui associait publics rhythm and blues et country pour des duos et, en 2006, l'album de Burke, simplement intitulé *Nashville* – la ville américaine la plus étroitement associée à la musique country.

Dans les années 1970, la musique country devint une énorme affaire commerciale, s'adressant avec succès à la jeunesse et aux classes moyennes tout en renforçant son assise traditionnelle dans le Sud et dans la classe ouvrière blanche. En 1974, le *Grand Ole Opry* quitta le théâtre quelque peu délabré de Nashville où l'émission était diffusée depuis 1941 pour des installations d'une valeur de plusieurs millions de dollars, complétées par un parc à thème de plus de 50 hectares baptisé « Opryland ». L'esprit généralement conservateur du pays – comme en témoignait la victoire écrasante de Richard Nixon sur George McGovern à l'élection présidentielle de 1972 – conforta la popularité de la musique country auprès de la classe moyenne américaine.

Depuis lors, la country n'a cessé de gagner en popularité et en influence. Elle conserve un poids culturel considérable en même temps qu'elle fait vivre une importante et lucrative industrie. Sa version traditionnelle, représentée par le *Nashville sound*, continue de produire chaque année des dizaines de succès et d'artistes; et pour beaucoup d'Américains, il est l'image même de la country. Cependant, toute une gamme de styles souvent réunis, à des fins commerciales, sous le nom de *alt country* (*alt* pour *alternative*) offre une riche diversité dans la manière de concevoir la musique, tout en affirmant ses liens avec la tradition country.



Le pianiste Floyd Cramer est connu pour son style de « cow-boy solitaire ».

Hank Williams

Hank Williams (1923-1953) est la plus importante figure apparue sur la scène de la musique country après la Seconde Guerre mondiale. Au cours de sa brève carrière, Williams écrivit et chanta un grand nombre de chansons qui connurent un immense succès auprès du public amateur de country. De 1947 à 1953, il récolta 36 nominations au Top 10 de la country, avec des chansons comme « Lovesick Blues », « Cold, Cold Heart », « Jambalaya (on the Bayou) » et « Your Cheatin' Heart ». Tous ces tubes – et bien d'autres chansons de Hank Williams – demeurent des succès de la country et sont considérés comme des classiques du genre. En outre, ses chansons ont été reprises avec brio par de grands artistes pop contemporains, démontrant ainsi le pouvoir de séduction de la nouvelle musique country auprès d'un large public.

Hank Williams a redonné force au vieux mythe du routard, à la vie semée de dures épreuves et de violentes amours. Le parcours de Williams lui-même est si conforme à cette image qu'on pourrait croire – à tort – que les publicitaires lui ont fabriqué une biographie sur mesure. Né dans une extrême pauvreté, ce fils d'un métayer de l'Alabama apprend dès son plus jeune âge à se débrouiller tout seul : il se produit dans la rue, sous la conduite d'un chanteur noir nommé Rufe "Tee-Tot" Payne. A 16 ans, Williams a sa propre émission sur une radio locale ; peu après, il forme un groupe et entame des tournées dans l'Alabama. A peine âgé de 25 ans, il jouit d'un énorme succès, mais cela ne va pas sans problèmes. En 1952, divorcé, et congédié du Grand Ole Opry (après de nombreuses défections), il est dans un grave état de dépendance à l'alcool et aux

analgésiques. Il meurt le 1^{er} janvier 1953, à 29 ans, terrassé par une crise cardiaque à l'arrière de sa voiture, alors qu'il se rend à une représentation.

Hank Williams a affirmé l'importance des traditions religieuses dans la musique country en enregistrant un certain nombre de gospels. Cependant, le fait qu'il ait procédé à ces enregistrements de chants religieux sous un pseudonyme le rattache plus étroitement aux pratiques des chanteurs noirs profanes qu'à celles de la majorité des artistes blancs.



Le rock-and-roll

LA REFERENCE IDENTITAIRE D'UNE GENERATION

L'émergence du rock-and-roll au milieu des années 1950 a transformé le paysage de la musique populaire américaine en renforçant la popularité de styles musicaux hérités du Sud et influencés à leur tour par le blues et la country. On passait les disques de rock dans les écoles publiques, surtout noires, des quartiers défavorisés, dans les soirées organisées par les écoles privées, à prédominance blanche, des banlieues plus huppées, et dans les foyers ruraux de jeunes. Dès lors que vous étiez jeune, aux Etats-Unis, dans les années 1950, quel que fût votre lieu de résidence, votre couleur de peau ou votre classe sociale, le rock-and-roll était votre musique.

L'avènement du rock-and-roll a profondément bouleversé la musique populaire américaine, suscitant des changements dont l'impact se fait encore sentir. Des genres musicaux restés jusque-là en marge de la musique pop se sont peu à peu intégrés à ce courant pour y tenir finalement une position dominante. Les enregistrements de rhythm and blues et de country n'étaient plus destinés en priorité à un public spécialisé ou régional : on commençait à les entendre sur les grandes chaînes de radio pop et nombre d'entre eux étaient en vente dans les magasins de musique de l'ensemble du pays.

L'essor du rock-and-roll fut un événement d'une grande portée culturelle. Plusieurs points réclament cependant notre attention. Premièrement, le rock-and-roll, en tant que style musical, n'était ni nouveau, ni même unique. Deuxièmement, ce n'était pas la première fois qu'une musique était spécifiquement composée pour séduire la jeunesse. Troisièmement, le rock-and-roll n'était certainement pas la première musique américaine à mêler les styles populaires blanc et noir.

Dans le nouveau public, la génération dite du baby-boom, née dans l'immédiat après-guerre, occupait une place dominante. C'était un groupe cible beaucoup plus jeune que ceux

connus jusque-là, un large public qui partageait une identité culturelle spécifique. Il s'agissait de gamins qui avaient grandi dans les années 1950, dans une période de relatives stabilité et prospérité économiques, marquée par un retour au conservatisme social et politique. C'était aussi la première génération à grandir avec la télévision, nouveau média qui se révéla exercer une influence incalculable.

Le terme *rock 'n' roll* fut dans un premier temps employé à des fins commerciales et de ciblage générationnel par le disc-jockey Alan Freed. Au début des années 1950, celui-ci découvrit qu'un nombre croissant



Le disc-jockey new-yorkais Alan Freed, inventeur du terme *rock 'n' roll*.

d'adolescents blancs écoutaient et réclamaient les disques de rhythm and blues qu'il faisait passer au cours de son émission nocturne à Cleveland – enregistrements qu'il prit l'habitude de qualifier de *rock 'n' roll*. Alan Freed assura la promotion de tournées musicales dont les vedettes étaient des artistes noirs s'adressant à un public jeune et pluriethnique, manifestations qu'il qualifiait de *rock 'n' roll revues*. Le terme rock-and-roll lui-même était lié aux multiples références au *rockin'* (balancement) et *rollin'* (roulement) que l'on rencontrait dans les chansons rhythm and blues et dans les disques des musiciens noirs.

L'achat de disques de rock-and-roll constituait pour les jeunes des années 1950 un moyen d'affirmer leur identité générationnelle à travers une révolte contre les modèles et les restrictions de leurs parents. Ainsi, le fait de grandir en symbiose avec le rock-and-roll

devint un trait caractéristique de la génération du baby-boom. Il n'est donc pas surprenant que cette musique ait répondu aux attentes de cette tranche d'âge qui, à la fin des années 1950 avait sa culture spécifique et ses rituels : l'école et les vacances (évoquées dans des chansons comme « School Day » et « Summertime Blues »), la mode vestimentaire (« Black Denim Trousers and Motorcycle Boots » et « Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polkadot Bikini »), la manière de danser (« At the Hop » et « Save the Last Dance for Me ») et de concevoir la relation amoureuse (« Teen-Age Crush », « Puppy Love », « A Teenager in Love » et « Poor Little Fool »). Certaines chansons rock-and-roll – par exemple « Roll Over Beethoven » et « Rock 'n' Roll Is Here to Stay » – s'affirmaient comme les emblèmes d'un nouvel ordre culturel et esthétique, dominé par les goûts et les aspirations de la jeunesse.

Le rhythm and blues

Trois Afro-Américains représentent la facette rhythm and blues du rock-and-roll. Chuck Berry était un auteur-compositeur-interprète qui destinait ses chansons aux teenagers américains (blancs et noirs) des années 1950. Little Richard cultivait un style délibérément extravagant qui séduisait par sa singularité, son caractère novateur et son ambiguïté sexuelle. Fats Domino enfin personnifiait la continuité du rhythm and blues avec le rock-and-roll. Il fut le premier des trois à accéder au statut de chanteur reconnu, mais tous trois acquièrent une large notoriété auprès du grand public peu après le fracassant succès de « Rock Around the Clock » du rocker blanc Bill Haley.

La plus grande star du rock-and-roll issue du courant country fut Elvis Presley. En 1955, la puissante maison de disques RCA Victor entreprit de



A gauche : Chuck Berry franchit les barrières raciales avec des chansons comme « Johnny B. Goode » et « Maybellene ». Au centre : Little Richard est connu pour son style pianistique et ses interprétations vocales exubérantes dans « Tutti Frutti », « Good Golly, Miss Molly » et autres classiques. A droite : parmi les tubes de Fats Domino figurent « Blueberry Hill » et « Ain't That a Shame ».

transformer le *hillbilly cat* en un chanteur grand public. Le succès dépassa toutes les espérances. Bien que les autorités eussent accusé de vulgarité les prestations de Presley à la télévision, ses spectacles attiraient des hordes de jeunes fans déchainés et étaient suivis par des millions de téléspectateurs. Et la vente de ses disques atteignit dès 1956 des chiffres astronomiques, faisant de lui le plus gros succès commercial des artistes solos de rock-and-roll, puis le plus gros succès commercial jamais atteint, toutes catégories confondues – record qu’il détient encore en ce début du XXI^e siècle !

L’extraordinaire popularité d’Elvis Presley transforma le rock-and-roll en un phénomène commercial sans précédent. Sa réputation d’artiste a duré jusqu’à sa mort en 1977, à l’âge de 42 ans – et se prolonge au-delà de la tombe. Si Presley a gravé des disques magnifiques tout au long de sa carrière, il doit l’essentiel de sa notoriété à ses succès au tout début du rock-and-roll.



Selon le *Rolling Stone Magazine*, Wanda Jackson fut « la première à introduire l’intuition féminine » dans le rock-and-roll.

En 1956, Elvis Presley enregistre quelques disques qui vont bouleverser l’univers musical, et l’exubérance débridée de ses prestations sur scène servira d’exemple à tout gamin rêvant de déplacer les montagnes en grattant une guitare, en remuant les lèvres et en élevant la voix.

Les chanteuses de rock-and-roll

Les années 1950 n’étaient guère favorables aux jeunes femmes en quête de rébellion et d’émancipation. Les jeunes garçons rebelles et libérés des premières années du rock-and-roll suscitaient suffisamment la controverse et la plupart des adolescents se contentaient de les admirer à distance. Ainsi, Wanda Jackson, l’une des pionnières du rock, enregistra plusieurs 45 tours classiques et bénéficia des encouragements et des conseils d’Elvis Presley, sans qu’aucun de ses disques ne connaisse de véritable succès. L’idéal de la femme au foyer qui prévalait après la Seconde Guerre mondiale s’affirmait avec force, interdisant aux femmes de relever sérieusement le défi avant les années 1960.

Dès lors, l’Amérique se montra prête à accueillir les enregistrements d’une jeune chanteuse pleine de fougue, et Brenda Lee, surnommée « Little Miss Dynamite » pouvait occuper la place avec des chansons rock telles que « Sweet Nothin’s » et « Rockin’ Around the Christmas Tree ». Elle enregistra aussi nombre de chansons d’amour.

Les années 1960 : la seconde génération du rock-and-roll

Peu d’époques, dans l’histoire américaine, ont connu autant de controverses que les années 1960, marquées par le mouvement des droits civiques, la

guerre du Vietnam et les assassinats du président John Kennedy et du pasteur Martin Luther King. La musique populaire a joué un rôle incontestable dans la définition du caractère et de l’esprit de cette décennie. La génération du baby-boom a tenu une place cruciale dans les événements politiques et culturels et il s’est produit une identification entre baby-boomers et rock-and-roll.

Trois grandes tendances sont apparues au début des années 1960. Un nouveau type de danse, inspiré par la chanson « The Twist », confère au rock-and-roll un ensemble particulier de postures et de comportements. La première génération à avoir grandi avec le rock commence à occuper des positions importantes dans l’industrie musicale, tandis que des styles originaux nés en Californie, sous l’impulsion des Beach Boys, ouvrent au rock des possibilités nouvelles.

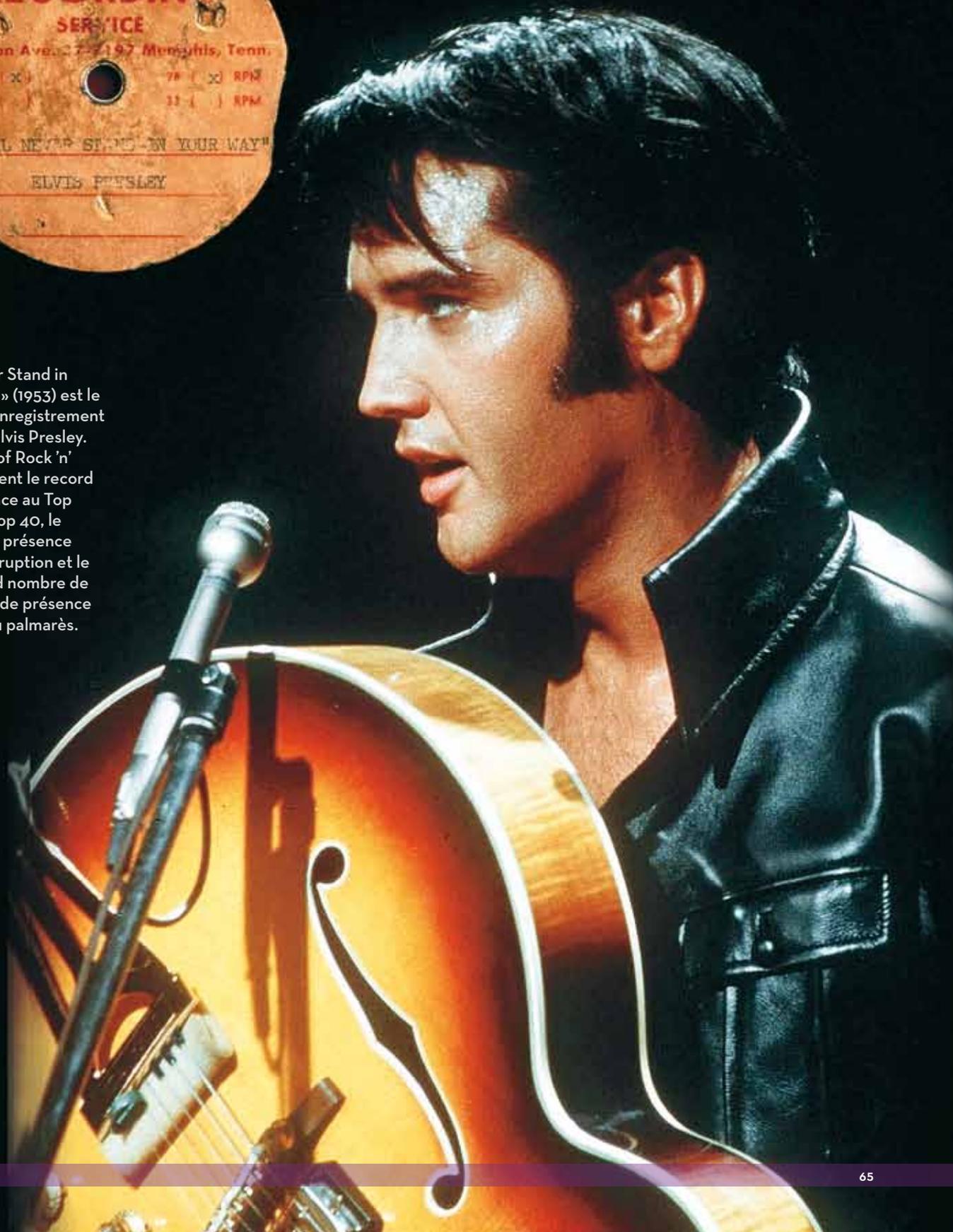
Brian Wilson fonde les Beach Boys en 1961 à Hawthorne, en Californie. En l’espace d’un an, la formation accède au hit-parade à l’échelle nationale. Wilson est le premier rocker de la seconde génération à assumer pleinement sa filiation. Il reconnaît explicitement sa dette – et son respect – à l’égard de ses prédécesseurs dans le domaine du rock-and-roll, en reprenant leurs œuvres et en citant leurs disques. Mais il situe aussi délibérément les paroles et la musique de ses chansons bien au-delà des limites définies par ses prédécesseurs, dans des espaces nouveaux qui revêtent pour lui, pour son époque et pour sa région, une signification particulière.

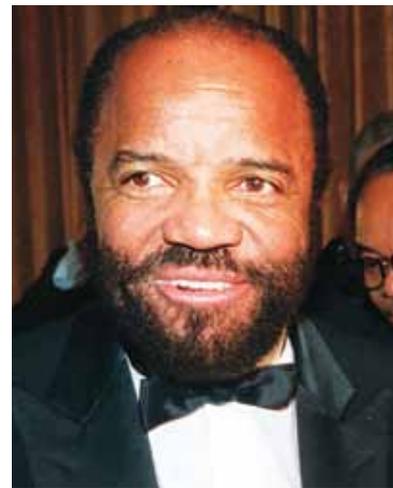
S’il fallait définir le modèle qu’un groupe de rock autonome et d’avant-garde devait suivre dans les années 1960, cela donnerait à peu près ceci :

- commencer par démontrer sa maîtrise de la ballade de base du rock-



«I'll Never Stand in Your Way» (1953) est le premier enregistrement connu d'Elvis Presley. Le «King of Rock 'n' Roll» détient le record de présence au Top 10 et au Top 40, le record de présence sans interruption et le plus grand nombre de semaines de présence en tête du palmarès.





Ci-contre : les Beach Boys (de g. à dr. : Mike Love, Al Jardine, Brian Wilson, Dennis Wilson et Carl Wilson) durent la célébrité à la rigueur de leurs harmonies. Ci-dessus : Berry Gordy fut le fondateur de Motown Records. Doté d'un talent inégalable pour percevoir le goût du public, il lança la carrière de nombreux géants de la musique populaire.

and-roll originel et des styles au rythme enlevé ;

- créer des musiques originales fondées sur ces styles, mais en repoussant les limites ;
- échapper enfin totalement aux formes, à la musique et aux paroles traditionnelles du rock-and-roll pour créer quelque chose de réellement différent et unique.

Pour la plupart des gens, la référence dans l'élaboration d'un tel modèle serait sans doute les Beatles. Mais les premiers à l'avoir mis en place – et avec un éclatant succès – furent les Beach Boys. Ces derniers furent en fait le modèle manifeste et reconnu des Beatles, notamment pendant la période très féconde et novatrice que furent les années 1965-1967.

Motown

La musique des années 1960 offre un éventail remarquable de styles et d'in-

fluences. A Detroit, Berry Gordy crée sa propre organisation intégrant à la fois l'écriture, la production et la commercialisation des chansons. Il lui donne le nom de *Motown*, contraction de *Motor town* (la ville du moteur), en l'occurrence Detroit, capitale de l'industrie automobile américaine. Son entreprise va devenir l'une des plus étonnantes réussites commerciales afro-américaines. L'importance et la durée considérables du succès de Motown témoignent de l'exceptionnelle clairvoyance de Gordy dans la mise en œuvre d'une double stratégie.

Premièrement, il voulait maintenir sous contrôle afro-américain l'ensemble des activités de création et la gestion financière de l'entreprise. Il y parvint, car il savait s'entourer de talents musicaux de premier ordre à tous les stades du processus d'enregistrement et s'assurer la loyauté de ses musiciens. Berry Gordy avait en outre un remarquable sens aussi bien des

affaires que de la musique, ce qui nous conduit au second aspect de sa stratégie visionnaire. La musique de Motown n'était pas essentiellement destinée au public noir. Gordy cherchait à faire une musique pop afro-américaine s'adressant à un public aussi large que possible.

On pourrait presque dire que Gordy a lancé son entreprise comme une sorte de contre-offensive contre l'expropriation de la musique afro-américaine et l'exploitation des musiciens afro-américains, deux traits qui caractérisent aussi bien les débuts du rock-and-roll que d'autres périodes de l'histoire de la musique populaire américaine. Et le génie unique de Gordy tient à sa capacité de créer une musique noire visant directement le marché dominant sans jamais créer le sentiment, ou susciter l'accusation, de trahison. A de rares exceptions près, les enregistrements de Motown se gardent de toute évocation directe

des formes et des styles antérieurs du rhythm and blues; les structures musicales de douze mesures propres au blues sont étonnamment rares, tout comme les procédés caractéristiques du *doo-wop* ou ceux rappelant le style de Chuck Berry, de Fats Domino ou de Little Richard. Toutefois, il subsiste chez les musiciens de Motown une certaine réminiscence du blues ou du gospel de manière extrêmement subtile, comme souvent chez William «Smokey» Robinson, ou de manière beaucoup plus patente, comme chez Martha Reeves. Cela suffit à donner un accent spécifiquement afro-américain aux chansons de style pop produites par Motown.

Ray Charles et la musique soul

Alors même que les enregistrements réalisés par Motown définissent un certain courant de la musique populaire américaine des années 1960, un autre artiste de grand talent défriche

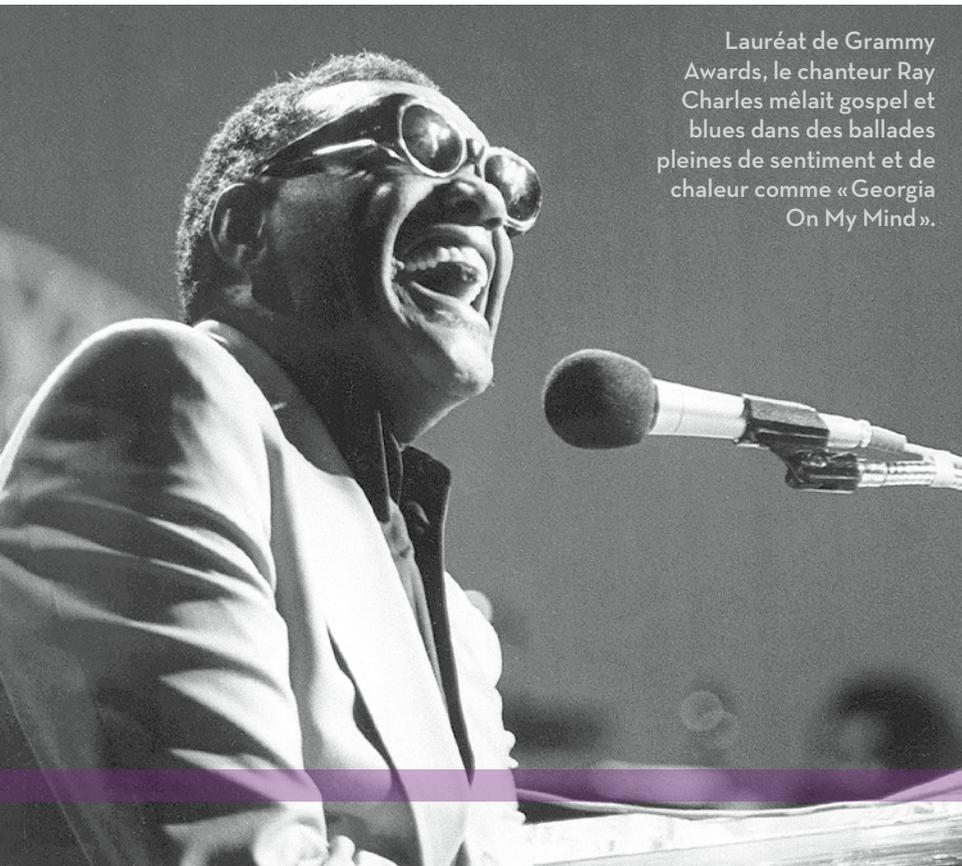
le chemin qui va conduire à la musique *soul*, laquelle fera son apparition un peu plus tard. Si Ray Charles figure régulièrement au hit-parade du rhythm and blues tout au long des années 1950, il lui faut attendre 1959 pour connaître un véritable succès en musique hybride. Ray Charles n'a jamais souhaité être étiqueté comme rocker ni jamais délibérément visé le public des teenagers. A peine a-t-il accédé au statut d'artiste grand public en 1959 avec la chanson «What'd I say», un blues fortement teinté de gospel, qu'il cherche à conquérir d'autres territoires; son disque suivant est une reprise très personnelle du tube de 1950 de Hank Snow intitulé «I'm Movin' On», l'un des plus grands succès de musique country. Moins d'un an plus tard, il est pour la première fois numéro un au hit-parade avec sa version du vieux standard de Tin Pan Alley «Georgia on My Mind».

Ray Charles n'est pas le premier artiste à tâter de nombreux genres et

il est un parmi tant d'autres à connaître le succès dans ce registre hybride. Comment expliquer alors qu'il ait connu une carrière si éclatante, qu'il soit devenu un chanteur pop si universellement admiré et que le qualificatif de «génie» soit accolé à son nom depuis des décennies?

L'explication tient en partie à la multiplicité stupéfiante des talents que cultivait Ray Charles. Remarquable parolier, il était lui-même l'auteur de nombre de ses premiers tubes de rhythm and blues, dont des classiques du genre comme «I've Got a Woman» et «Hallelujah I Love Her So». Arrangeur extrêmement doué, il était en outre un pianiste exceptionnel aussi à l'aise dans le jazz que dans les styles traditionnels de la musique pop. Et surtout, c'était un chanteur hors pair, doté d'un timbre si singulier qu'il était instantanément reconnaissable et d'une expressivité si intense qu'il était difficile de l'oublier. Mais ce n'est pas tout. Les enregistrements les plus marquants de Ray Charles ne sont pas seulement des œuvres originales remarquables: ce sont aussi des œuvres uniques qui expriment l'âme de la musique populaire américaine.

Alors que le terme *soul music* n'entre dans le vocabulaire courant qu'à la fin des années 1960, c'est bien à la soul music que Ray Charles ouvre la voie avec la synthèse du gospel et du blues qu'il réalise dans les années 1950. Il est aujourd'hui largement reconnu comme le premier grand artiste de soul et son œuvre a exercé une immense influence sur James Brown, Aretha Franklin, Curtis Mayfield, Otis Redding, Sly Stone et bien d'autres. Quand, dans les années 1960, il enregistre des chansons de Tin Pan Alley et du répertoire country, Ray Charles, loin d'abandonner les caractéristiques de son style soul, les met à profit pour



Lauréat de Grammy Awards, le chanteur Ray Charles mêlait gospel et blues dans des ballades pleines de sentiment et de chaleur comme «Georgia On My Mind».

créer de nouvelles combinaisons musicales de plus grande ampleur et peut-être même plus accomplies.

Contre-culture et rock psychédélique

L'entrée explosive du folk-rock dans la vaste arène de la culture populaire américaine coïncide avec l'apparition de versions de plus en plus innovantes du rock-and-roll. Les Etats-Unis traversent alors une période d'effervescence politique croissante. Le jeune public adepte de la culture pop est directement concerné par la politique militaire au Vietnam, dans la mesure où tous les Américains de 18 à 26 ans sont susceptibles d'être mobilisés. En outre, de nombreux jeunes gens sont engagés dans les multiples organisations, manifestations et initiatives d'ordre juridique qui caractérisent le mouvement des droits civiques.

A la fin des années 1960, une musique rock «alternative» se développe à San Francisco. La ville abrite depuis

longtemps nombre de groupes artistiques et de sous-cultures, dont le mouvement littéraire *beat* des années 1950, des groupes de folk urbain très actifs et une bruyante et très visible communauté homosexuelle. Le «rock psychédélique» recouvre une large diversité de styles et d'influences musicales, parmi lesquels le folk-rock, le blues, le hard-rock, la musique latino-américaine et la musique classique indienne. C'est dans le quartier de Haight-Ashbury – berceau du mouvement hippie – que bat le cœur de la musique psychédélique.

Le groupe Jefferson Airplane est le premier à connaître un succès national au-delà du cercle de la musique psychédélique de San Francisco. Avec Quicksilver Messenger Service et Grateful Dead, Jefferson Airplane est l'une des trois formations pionnières de l'«acid rock». Il se produit au Matrix Club (centre de la vie nocturne «alternative»), dans des salles plus vastes comme l'Avallon Ballroom et le Fillmore, ainsi que dans des manifesta-

tions en plein air. *Surrealistic Pillow*, 33 tours de Jefferson Airplane enregistré en 1967, se vend à plus de un million d'exemplaires. La figure la plus en vue du groupe est la chanteuse Grace Slick (née en 1939), personnalité féminine majeure de la scène musicale de San Francisco.

Sa seule rivale sérieuse pour le titre de reine du rock à San Francisco est Janis Joplin (1943-1970), la plus grande chanteuse de blues des années 1960. Arrivée à San Francisco au milieu de la décennie, Janis Joplin rejoint l'orchestre Big Brother and the Holding Company. La prestation de ce dernier au Monterey Pop Festival en 1967 lui vaut un contrat avec Columbia Records, label fortement désireux de tirer profit du succès enregistré par RCA avec Jefferson Airplane et du public de plus en plus large attiré par l'acid rock. En 1968, l'album *Cheap Thrill* de Big Brother est numéro un au hit-parade de la musique pop. Par son style fracassant et direct, Janis Joplin s'inscrit dans la ligne de chanteuses de



Ci-contre : Jefferson Airplane en 1966.
Ci-dessus : Janis Joplin.

blues comme Bessie Smith et des enregistrements de rhythm and blues de Big Mama Thornton.

Jimi Hendrix

Le « héros de la guitare »

Les années 1960 voient l'émergence d'une nouvelle génération de joueurs de guitare électrique, promus au statut de héros culturels par leurs jeunes admirateurs. Ils doivent leur réussite au travail accompli par les virtuoses de la guitare électrique qui les ont précédés : Les Paul, dont l'exploitation novatrice des ressources de l'électronique a inspiré une nouvelle génération d'amplificateurs; T-Bone Walker, qui a introduit la guitare électrique dans le rhythm and blues à la fin des années 1940; les musiciens du blues urbain comme Muddy Waters et B. B. King, dont la musique âpre et directe a inspiré les guitaristes de rock; sans oublier les premiers maîtres de la guitare rock-and-roll, dont Chuck Berry et Buddy Holly. A partir du milieu des années 1960, les nouveaux guitaristes – parmi lesquels Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck et George Harrison (des Beatles) – améliorent encore les performances en matière de technique, de volume sonore et d'improvisation.

Jimi Hendrix est le guitariste le plus original, le plus inventif et le plus influent de l'ère du rock et le plus éminent musicien afro-américain de rock de la fin des années 1960. Il acquiert sa première expérience de guitariste lors de tournées avec des orchestres de rhythm and blues. En 1966, il part pour Londres où il s'associe à deux musiciens anglais, le bassiste Noel Redding et le batteur Mitch Mitchell, pour former un orchestre, le Jimi Hendrix Experience. Le groupe se produit pour la première fois aux Etats-Unis



Le guitariste Jimi Hendrix mêlait éléments de rock, de soul, de blues et de jazz.

en 1967, au Monterey Pop Festival, où Hendrix stupéfie l'assistance par son jeu extravagant. Ce genre de mise en scène autour du guitariste, qui ne tardera pas à se généraliser dans les concerts de rock, rappelle les bouffonneries sur scène de certains musiciens de rhythm and blues.

Le rock-and-roll est immortel ?

Au cours des années 1970, l'industrie musicale crée un certain nombre de nouveaux styles de rock, conçus pour séduire un public aussi large que possible, et assure leur promotion au Top 40 à la radio et à la télévision. Des musiciens aussi divers que Led Zepelin, Stevie Wonder, Elton John, Carole King, le groupe Pink Floyd, Paul Simon, Neil Diamond, Crosby, Stills and Nash, les Rolling Stones, Frank Zappa et les Mothers of Invention, et Santana, sont catalogués par les maisons de disques, à des fins promotionnelles, sous la rubrique générale de la

musique rock. Au milieu des années 1980, le rocker Bruce Springsteen conquiert un large public. Ses chansons reflètent ses origines modestes et ses sympathies pour la classe ouvrière, relatant les histoires d'hommes et de femmes précocement vieillis, usés par un travail sans perspective (ou sans travail du tout) et avides de romance et de passion face à une vie faite de désillusions. Springsteen se produit avec son orchestre, l'E Street Band; leur musique se caractérise par une puissante sonorité *roots-rock* (retour aux racines du rock), qui fait ressortir les affinités de Springsteen avec le style musical des années 1950 et 1960. L'orchestre inclut même un saxophone – véritable anachronisme dans la pop music de l'époque – afin de souligner le lien avec le rhythm and blues et le rock-and-roll des périodes précédentes.

Les puristes affirment que le rock est sur le déclin. Les temps ont changé, disent-ils, et avec eux l'esprit qui les animait. Beaucoup d'autres soutiennent, avec une égale ferveur, que le rock conserve aujourd'hui toute sa vitalité et sa vigueur, et force est de reconnaître qu'il est difficile de nier la réalité des faits sur lesquels ils s'appuient. La profusion des formes et des genres qui, d'une manière ou d'une autre, peuvent être qualifiés de rock, est stupéfiante. Un site Internet a recensé 32 variétés de rock. Punk, thrash, metal, grunge, country rock et glam rock, pour n'en citer que quelques-uns, sont tous des ramifications de la tradition du rock-and-roll apparue dans les années 1950. On continue de les jouer et de les écouter et – ce qui n'est pas moins important – ils stimulent la création de nouvelles formes et de nouveaux styles de musique populaire en Amérique et partout ailleurs dans le monde.

Bob Dylan

Au début des années 1950, un nouveau genre de musique populaire appelé *urban folk* fait son apparition au hit-parade de la pop music. Des artistes comme les Weavers et leur chef Pete Steeger et, quelques années plus tard, le Kingston Trio et le groupe Peter, Paul, and Mary, associent esprit protestataire et sensibilité intellectuelle urbaine à un style musical inspiré du folk rural. Le folk urbain continuera de

fleurir jusque dans les années 1960. Mais, en 1967, les instruments et la batterie électriques ont rejoint les guitares acoustiques au sein de la formation Peter, Paul, and Mary, et le célèbre groupe de folk s'installe au Top 10 de la pop music avec « I Dig Rock 'n' Roll Music » ! Le responsable de ce virage est l'homme qui a écrit « Blowin' in the Wind », le plus gros succès acoustique de la formation. C'est aussi celui qui, presque seul, a fait entrer le folk urbain dans l'ère du rock. Son nom est **Bob Dylan**.

Né Robert Zimmerman, Bob Dylan se fait d'abord connaître comme auteur-compositeur-interprète sur la scène new-yorkaise du folk urbain. Le début des années 1960 est marqué par le succès explosif du folk urbain acoustique. Les baby-boomers sont désormais des étudiants qui



Bob Dylan jouant de l'harmonica et de la guitare acoustique en 1963. En 2006, il se produisait encore en tournée.

manifestent un intérêt croissant pour les questions culturelles et politiques et représentent un public de plus en plus nombreux pour la musique folk d'inspiration traditionnelle et pour les chansons nouvelles qui abordent de front les grandes questions du jour (telles que la guerre froide avec l'Union soviétique, les essais et l'accumulation des armes nucléaires, et l'intolérance raciale).

Parmi les contemporains de Bob Dylan figurent de talentueux interprètes comme Joan Baez et Judy Collins et de remarquables paroliers comme Tom Paxton et Phil Ochs. Mais Dylan se fait très tôt remarquer par la qualité de ses chansons originales qui expriment un sens aigu de l'image et de la métaphore poétiques et une intense charge émotionnelle, parfois modérée par une ironie peu commune, et par un style d'interprétation empreint de rudesse, combinant avec dynamisme la voix, la guitare et l'harmonica et empruntant aux modèles ruraux du blues et de la country des origines.

Outre la composition de chansons en prise directe sur les thèmes de l'actualité, comme « Blowin' in the Wind », Dylan se distingue par la création de chansons plus intimistes mais hautement originales sur les relations humaines. L'année 1965 marque un tournant crucial dans sa carrière : alors qu'il n'était jusque-là que le parolier le plus marquant sur la scène du folk urbain, il s'impose en artiste dont l'influence pèse sur l'ensemble de la culture populaire américaine.

Au début de l'année, Bob Dylan sort son cinquième album, *Bringing It All Back Home*, dans lequel les morceaux acoustiques alternent avec des chansons où interviennent guitare et batterie électriques. Cet album contient plusieurs chansons où la puissante originalité poétique de Dylan entraîne l'auditeur dans le royaume du surréel. L'une de ces chansons, « Mr. Tambourine Man », reprise par le jeune groupe californien de rock, les Byrds, sera numéro un en juin 1965, devenant ainsi le premier grand succès de folk-rock. La leçon ne sera pas perdue pour Bob Dylan : il revient au studio d'enregistrement au début de l'été avec une formation de rock pour graver son propre et percutant single, « Like a Rolling Stone ». Ce single pop de six minutes atteste que la culture populaire américaine est en proie à une évolution en profondeur.

Au milieu des années 1960, le vent du changement souffle sur le rock-and-roll. Mais le style électrique de Bob Dylan, avec d'autres manifestations de folk-rock font l'effet d'une puissante injection d'hormones de croissance dans le monde de la pop music. Le rock-and-roll atteint subitement l'âge adulte en même temps que son public de baby-boomers et se métamorphose brusquement en rock. Des disques de pop, abordant des sujets sérieux, sur des textes d'inspiration politique et poétique, jaillissent de tous côtés et, rapidement, cette impulsion donne naissance à d'ambitieux albums-concepts. On assiste, à la fin des années 1960, à une intense floraison d'innovations remarquables dans le domaine de la musique pop.

En dépit du large succès de « Like a Rolling Stone » et de quelques autres singles enregistrés dans la foulée, Bob Dylan ne s'est jamais véritablement installé dans le statut du *singles artist*. Il est plutôt le premier grand représentant d'un autre aspect de la musique pop : le musicien de rock dont la carrière repose essentiellement sur des albums. Si son influence a connu son apogée dans les années 1960, Bob Dylan n'a jamais cessé de susciter une large admiration jusque dans le présent siècle. Refusant toujours d'être étiqueté ou de se laisser enfermer dans le rôle tout tracé de précurseur et chef de file de quelque mouvement ou style musical, il a, tout au long de sa carrière, produit une succession d'albums originaux, hétérogènes et inattendus, qui constituent un témoignage unique de la capacité d'invention de la musique populaire. Parmi ces albums figurent des exemples de country rock (*Nashville Skyline*, 1969), qualifié plus tard de « rock chrétien » (*Slow Train Coming*, 1979) et même des incursions tardives dans l'antique tradition de la musique folk acoustique (*Good as I Been to You*, 1992) – à côté de nombreux exemples de ce style folk-rock qui lui avait dès l'origine assuré une place au panthéon de la musique américaine. Le documentaire *No Direction Home*, réalisé en 2005 par Martin Scorsese et couronné d'un Emmy Award, retrace la carrière de Bob Dylan, carrière qui demeure créative, puisque le musicien poursuit sans relâche tournées et enregistrements, laissant en permanence son public dans l'attente de la prochaine étape.

Musique

L'INDUSTRIE

Pour comprendre l'histoire de la musique populaire américaine, il nous faut connaître les rouages de l'industrie musicale. La production de la musique populaire implique généralement l'intervention d'un grand nombre de personnes assumant chacune un rôle particulier.

L'industrie musicale influence à la fois la production de la musique populaire et les moyens qui permettent de la faire parvenir à l'oreille du consommateur. Du XIX^e siècle aux années 1920, la partition constituait le principal moyen de diffuser les chansons populaires auprès du grand public. Le processus supposait l'intervention d'un réseau complexe d'individus et d'organisations : l'auteur et le compositeur qui écrivaient la chanson ; la société d'édition qui en achetait les droits d'exploitation ; les *song pluggers*, qui assuraient la promotion de la chanson dans les magasins de musique ; les vedettes elles-mêmes qui souvent se produisaient lors de tournées dans des salles de spectacles qui étaient elles aussi sous la coupe de sociétés commerciales ; et ainsi, de maillon en maillon, jusqu'au consommateur qui achetait la partition pour l'interpréter en famille.

L'avènement de la radio, du disque et du cinéma en tant que véhicules essentiels permettant de faire connaître la musique n'a fait qu'ajouter de nouveaux rouages à ce mécanisme complexe. Des centaines d'intermédiaires interviennent aujourd'hui dans la production de la musique que nous écoutons. Pour ce qui est de la musique pop grand public, l'**auteur** et le

compositeur continuent de jouer un rôle important ; la chanson est ensuite retravaillée par un **arrangeur** qui choisit les instruments d'accompagnement et le ton de l'exécution, décide du nombre des répétitions et gère une foule d'autres détails. Le service **A&R** (artistes et répertoire) a pour mission, au sein d'une maison de disques, de débusquer de nouveaux talents ; ses membres hantent les night-clubs et les répétitions pour entendre les nouvelles formations. Le **producteur** d'un disque assume plusieurs rôles : convaincre le conseil d'administration d'une maison de disques de soutenir tel projet, veiller au bon développement d'un nouveau « talent » et, souvent, intervenir directement dans le processus d'enregistrement. Les ingénieurs du son travaillent dans le studio où ils doivent prendre des centaines de décisions, qu'il s'agisse de l'équilibre entre la voix et les instruments, l'utilisation de certains effets comme l'écho et la **réverbération**, et le réglage d'un certain nombre d'autres paramètres qui confèrent à un enregistrement sa tonalité d'ensemble. Le service de publicité met au point la campagne de lancement du disque, et celui des relations publiques assure les contacts avec la presse.

L'apparition du rock-and-roll dans les années 1950 illustre la manière dont

ce modèle s'est adapté à l'évolution technologique, au goût du public et à l'émergence d'une jeunesse dont l'influence culturelle était de plus en plus grande. Le dynamisme général de l'économie américaine après la Seconde Guerre mondiale contribua à propulser les bénéfices de l'industrie des loisirs à des niveaux encore jamais atteints. Les ventes de tourne-disques et de postes de radio connurent une augmentation considérable. Le montant annuel des ventes de disques aux États-Unis passa de 191 millions de dollars en 1951 à 514 millions en 1959. Cette expansion s'accompagna d'une diversification progressive des goûts du public et de la réapparition de petits labels indépendants dont les prédécesseurs avaient été balayés vingt ans plus tôt par la grande crise de 1929. Ces petites sociétés étaient pour la plupart spécialisées dans le rhythm and blues et la country and western, musiques qui commençaient à attirer un large public. Cette évolution suscitait un intérêt mêlé d'inquiétude chez les directeurs des *majors* (les grandes maisons de disques comme RCA Victor, Capitol, Mercury, Columbia, MGM et Decca), qui restaient spécialisées dans la musique de Tin Pan Alley interprétée par des chanteurs de charme. Certaines de ces *majors* sortirent quelques-uns des premiers succès du rock-and-roll. D'autres grandes maisons de disques attendirent deux ans ou plus pour réagir à l'émergence de ce nouveau style de musique. Ainsi, RCA Victor obtint une première place au hit-parade en 1956 avec une interprétation par Kay Starr de «Rock and roll Waltz». Mais RCA signa aussi un contrat avec le chanteur *rockabilly* Elvis Prestley qu'il entreprit de transformer en idole hollywoodienne et en première véritable superstar du rock-and-roll.

Les chiffres des ventes de disques publiés par les revues spécialisées comme *Billboard* et *Cashbox* au cours des années 1950 permettent de suivre l'évolution des goûts du public, de voir comment les labels indépendants ont canalisé progressivement des styles musicaux jusque-là marginaux vers le courant dominant de la musique pop, et de constater l'émergence d'un nouveau marché constitué par les adolescents. Les hit-parades révèlent également les rivalités complexes qui opposent les différents genres musicaux. A titre d'exemple, prenons la liste des meilleures ventes publiée par *Billboard* le 9 juillet 1955, alors que «Rock Around the Clock», de Bill Haley et les Comets est le premier succès du rock-and-roll à se hisser en tête des meilleures ventes en magasins. Les historiens du rock voient dans cet événement un tournant révolutionnaire, le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de la culture populaire américaine. Mais le même jour, deux enregistrements de nature très différente, proches des styles antérieurs de musique populaire, occupent la première place, l'un au hit-parade des juke-box, l'autre à celui des passages à la radio : la musique de danse latino-américaine «Cherry Pink and Apple Blossom White» par Perez Prado et son orchestre, et «Learning the Blues» interprété par le crooner Frank Sinatra accompagné par Nelson Riddle et son orchestre. Et n'allons pas croire que ce contraste dans les styles reflète un combat titanique entre grandes maisons et petits labels : les trois disques en question portaient la marque de trois majors, respectivement Decca, RCA Victor et Capitol.

Le disque qui, deux mois plus tard, détrône «Rock Around the Clock» est «The Yellow Rose of Texas», délibérément interprété dans un style

suranné par les Mitch Miller Singers. Miller était le puissant directeur du service **A&R** de Columbia Records et, à ce titre, avait contribué à asseoir la carrière de crooners comme Doris Day, Tony Bennett et Frankie Laine. Mais il était aussi un ennemi déclaré du rock-and-roll et de son influence accrue sur les émissions des radios à modulation d'amplitude, dont il disait d'un ton railleur qu'elles étaient destinées aux «gamins de 8 à 14 ans [...]». On comprend sans peine la fureur de Miller face à la domination exercée sur les stations de radio au moyen de la *playlist* du Top 40, liste prédéterminée des disques d'un petit nombre d'artistes et souvent influencée par les **pots-de-vin** offerts par les maisons de disques au personnel des stations de radio (pratique appelée *payola*). D'un certain point de vue, les émissions plus indépendantes diffusées en modulation de fréquence à la fin des années 1960 et la multiplication des radios libres dans les années 1980 et 1990 peuvent être considérées comme des réactions similaires de rejet du concept de *playlist*. Mais le refus de Miller d'attacher la moindre considération au marché des moins de 20 ans n'était rien d'autre qu'un manque total de clairvoyance. Une enquête réalisée en 1958 sur les modes de consommation des 19 millions de teenagers américains révéla qu'ils dépensaient au total 9 milliards de dollars par an et exerçaient une grande influence sur les choix de leurs parents dans les domaines les plus variés. Et ils achetaient, bien entendu, des millions et des millions de disques.

Production et promotion de la musique populaire

Avant que les enregistrements musicaux n'atterrissent chez les disquaires

ou ne soient diffusés sur les ondes, agents commerciaux, producteurs de vidéo, graphistes, secrétaires de rédaction, disquaires, machinistes, chauffeurs-livreurs, fabricants de t-shirts et fabricants de matériel audio – dont les propriétaires sont souvent les sociétés qui produisent les enregistrements – jouent tous un rôle essentiel dans la production et la promotion de la musique populaire contemporaine. Il est difficile de tracer les limites d'une industrie qui touche à tant d'aspects du commerce et de la culture.

En outre, bien des rôles que nous venons d'évoquer sont désormais imbriqués de manière complexe. Un artiste comme Quincy Jones, par exemple, est à la fois interprète, compositeur, arrangeur, producteur et directeur d'un label. Et avec les larges possibilités offertes par les appareils d'enregistrement numérique, certains interprètes peuvent désormais être leur propre arrangeur, producteur et ingénieur du son. (Stevie Wonder et Prince illustrent parfaitement ce mélange des rôles.)

Le philosophe allemand Theodor Adorno, qui écrivait dans les années 1940 et 1950, a vivement critiqué les effets du capitalisme et de l'industrialisation sur la musique populaire. L'industrie musicale, avance-t-il, suscite l'illusion que nous sommes tous des individus hautement indépendants obéissant à nos seuls goûts personnels. En fait, soutient Adorno, l'industrie manipule la notion de goût personnel pour nous transformer en pigeons consommateurs de ses produits. L'identification aux riches superstars présentées à la télévision et au cinéma est, selon Adorno, un piètre substitut aux relations sociales humaines et éthiques qui sont la marque des sociétés saines.

A certains égards, Adorno voyait juste : les Américains sont probablement moins individualistes qu'ils se plaisent à le croire et il arrive souvent que les maisons de disques nous poussent à acheter le tout dernier enregistrement sur la base de très légères différences dans le style musical, un peu comme la modification de détails insignifiants permet de différencier les nouveaux modèles de voitures, de MP3 ou de chaussures de tennis. Et il est vrai que l'écoute individuelle de musique avec un casque – comme le fait de rouler seul en voiture toutes fenêtres fermées – peut isoler l'être humain de ses semblables.

Mais ce n'est pas tout. Interrogez un membre de l'industrie musicale, qui a développé un ulcère de l'estomac à force d'essayer de prévoir quelle serait la prochaine tendance. Comparée à d'autres industries vouées à la production de biens de consommation, l'industrie musicale est totalement imprévisible. Aujourd'hui, seul un disque sur huit génère des bénéfices. Un disque de platine – comme *Thriller* de Michael Jackson, *Like a Virgin* de Madonna, *Nevermind* de Nirvana ou *The Chronic* de Dr. Dre – doit compenser les centaines de disques non rentables enregistrés par des musiciens inconnus ou des stars sur le déclin. En même temps qu'ils cherchent à assurer leur rentabilité en commercialisant des variations à partir du « même vieux tube », les responsables des maisons de disques observent nerveusement ce qui se passe à la périphérie pour repérer les dernières tendances musicales et tenter d'en tirer profit.

La relation entre *majors* – grandes maisons de disques, riches et puissantes – et *indies* – petits labels indépendants travaillant sur des marchés marginaux – a joué un rôle important

dans le développement de la musique populaire américaine. La plupart du temps, les majors ont joué la carte du conservatisme, cherchant à assurer leur rentabilité par la production d'une musique sans surprise à destination d'un large public issu de la classe moyenne. Les *indies*, mues par l'esprit d'entreprise, ont souvent dû faire preuve d'une plus grande audace, partant en quête de nouveaux talents, créant des créneaux spécialisés et enrichissant la musique populaire de styles novateurs. Ce sont essentiellement ces petits labels qui ont lancé le blues, la country, le rhythm and blues, le rock-and-roll, le funk, la soul, le reggae, le rock punk, le rap, le grunge, le worldbeat et autres styles musicaux « alternatifs ». Les petits labels ont parfois grossi et sont devenus de grandes et puissantes maisons ; tel est le cas d'Atlantic Records : à l'origine, à la fin des années 1940, modeste label spécialisé dans le R&B, c'est aujourd'hui une entreprise qui pèse plusieurs millions de dollars.

Aujourd'hui, cette relation entre *majors* et *indies* s'est étendue à l'ensemble du monde. Cinq sociétés (dont une seule a véritablement son siège aux Etats-Unis) contrôlent au moins 75 % du commerce mondial officiel de la musique enregistrée. Chacune de ces multinationales a racheté nombre de petits labels qu'elle utilise comme pépinières de nouveaux talents.

Cette concentration ne marquera sans doute pas la phase ultime de l'histoire. Avec l'essor du MP3 et autres formats numériques – domaine qui sera abordé au chapitre 10 – ainsi que de l'Internet et des systèmes de distribution numérique, l'industrie musicale poursuivra son évolution. Une certitude demeure : chacun continuera à rechercher et à écouter la musique qu'il aime.

Bill Haley et “Rock Around the Clock”



Bill Haley pouvait paraître un candidat improbable pour accéder au statut de première grande star du rock-and-roll. Mais, au début des années 1950, ce chef d'une obscure formation de western swing était en quête d'un style susceptible de susciter l'enthousiasme d'un public de plus en plus nombreux de jeunes auditeurs et danseurs. Abandonnant son image de cow-boy, il change le nom de sa formation qui devient les Comets et, en 1953, écrit et enregistre une chanson, « Crazy, Man, Crazy », qui offre une forme raisonnable de rhythm and blues. Le disque atteindra la douzième place au hit-parade de la musique pop.

Bill Haley et les Comets reprennent et enregistrent

un certain nombre de tubes de rhythm and blues au milieu des années 1950, notamment « Shake, Rattle, and Roll » et « See You Later, Alligator ». Mais ils atteignent leur position unique dans l'histoire de la pop music en 1955, quand « Rock Around The Clock » devient le premier disque de rock-and-roll à se placer en tête du hit-parade de cette catégorie, place qu'il conservera durant huit semaines consécutives au cours de l'été 1955 ; il s'en vendra au total plus de 22 millions d'exemplaires à travers le monde.

« Rock Around the Clock » est en fait enregistré en 1954, sans connaître à sa sortie un succès considérable. Mais il accompagne avec force le générique du film de 1955 *Blackboard Jungle* (*Graine de violence* en version française) et connaît rapidement un immense succès. La prétention de Bill Haley d'être « l'inventeur » du rock ne mérite guère plus de crédit que celle de Paul Whiteman, une génération plus tôt, d'être « le roi du jazz ». Mais Haley a joué un rôle important en popularisant un style de musique jusque-là marginal et en ouvrant la voie à des artistes plus créatifs.

« Rock Around the Clock » démontre le succès sans précédent que peut obtenir une formation blanche vouée à la country lorsqu'elle interprète un blues à 12 mesures avec accompagnement de guitare électrique, de contrebasse et de batterie. Ce succès annonce les changements considérables que va connaître la musique populaire américaine et ouvre toutes grandes les portes à des artistes comme Elvis Presley, Carl Perkins et Buddy Holly. « Rock Around the Clock » prépare aussi un large public à prêter une oreille favorable aux sonorités du rhythm and blues et aux musiciens noirs s'inspirant de cette tradition musicale. En 1955, alors que le disque trône encore en tête du hit-parade, Chuck Berry y fait son apparition avec son très novateur « Maybellene » et ne va pas tarder à figurer lui-même au Top 10.

Technologie musicale

INNOVATIONS ET CONTROVERSE

Depuis l'âge d'or de la partition musicale au XIX^e siècle, en passant par l'avènement du disque phonographique, de la radio et du cinéma parlant dans les années 1920, jusqu'à l'enregistrement numérique, l'échantillonnage sur ordinateur et la radio par Internet de l'époque actuelle, la technologie a fortement influencé la musique populaire et contribué à la diffuser auprès d'un public toujours plus large.

Bien que nous ayons tendance à associer le mot « technologie » au concept de nouveauté et de changement, les anciennes technologies prennent souvent une valeur importante en tant que témoignages des temps révolus. Les systèmes antérieurs de reproduction des sons musicaux – boîtes à musique, pianos mécaniques, phonographes, partitions, disques 78, 45 et 33 tours – donnent naissance à des sous-groupes culturels constitués de collectionneurs passionnés. Parfois, il arrive que les technologies anciennes soient considérées comme supérieures aux nouvelles. Certains musiciens contemporains tiennent absolument à utiliser la technologie d'enregistrement analogique plutôt que numérique. L'enregistrement analogique est, selon eux, d'une sonorité « plus chaude », « plus riche » et « plus humaine ».

Le rejet de la technologie électronique symbolise parfois la recherche de « l'authenticité », comme dans l'émission de télévision *Unplugged* sur MTV, dans laquelle des rockers tels qu'Eric Clapton démontrent leur « véritable » virtuosité en jouant sur des instruments acoustiques. Mais il existe aussi de nombreux exemples où la technologie permet un engagement plus intense des participants, citons le cas de la manipulation de

multiples platines par les DJ hip-hop et la popularité croissante du karaoké et autres logiciels dans les discothèques et les foyers américains.

Technologie numérique et musique populaire

Au cours des années 1980, les nouvelles technologies – magnétophones numériques, disques compacts, synthétiseurs, échantillonneurs et séquenceurs – ont pris une place cruciale dans la musique populaire. Ces procédés étaient le fruit d'une longue histoire d'interactions entre industrie électronique et industrie musicale, et entre inventeurs individuels et musiciens.

L'enregistrement analogique transforme l'énergie des ondes sonores en empreintes matérielles ou en courbes d'ondes électroniques qui reproduisent la forme des ondes sonores originelles. L'enregistrement numérique, quant à lui, échantillonne les ondes sonores et les convertit en une suite continue de nombres. Cette conversion s'effectue par l'intermédiaire d'un système appelé « convertisseur analogique-numérique ». La reconversion de cette suite numérique en ondes sonores, pour obtenir une restitution de la musique, est assurée par un « convertisseur numérique-analogique » (ou DAC,

digital-to-analog converter). L'onde analogique produite par le DAC est amplifiée et transmise à des haut-parleurs pour produire le son.

Les synthétiseurs qui permettent aux musiciens de créer des sons musicaux sont apparus dans les enregistrements de rock au début des années 1970, mais leur histoire est plus ancienne. L'un des importants ancêtres du synthétiseur fut le thérémine, qui générait des sons par le truchement d'oscillateurs électroniques.

Autre étape importante dans l'interaction entre innovation scientifique et technologie musicale, l'orgue Hammond est apparu en 1935. Le Hammond B-3 fut largement utilisé dans les enregistrements de jazz, de rhythm and blues et de rock. L'instrumentiste pouvait modifier le timbre de l'orgue à l'aide de tirettes harmoniques (*tone bars*). Par la suite lui fut ajouté une grande variété de rythmes et d'effets de percussion.

Les années 1980 virent l'apparition des premiers synthétiseurs entière-

ment numériques, capables de jouer simultanément des dizaines de « voix ». Le système MIDI (abréviation de *Musical Instrument Digital Interface*, interface numérique pour instrument de musique), introduit en 1983, permettait de relier des synthétiseurs de marques différentes. Les échantillonneurs numériques pouvaient stocker aussi bien les sons préenregistrés que ceux issus du synthétiseur. Les séquenceurs numériques enregistrent non pas les sons mais les données musicales et permettent la répétition en boucle de séquences sonores (*loops*), la manipulation de séquences rythmiques et la transmission de données d'un programme ou d'un système vers un autre. Les boîtes à rythmes sont commandées par des boutons sensitifs (*drum pads*), actionnés à son gré par le joueur.

La technologie numérique offre au musicien la possibilité de créer des textures complexes de 128 voix, des sons synthétisés complexes qui n'existent nulle part dans la nature, et

d'échantillonner et manipuler n'importe quelle source sonore, en créant des boucles susceptibles d'être contrôlées avec la plus grande précision. Avec un tel équipement compact, facilement transportable et d'un prix de plus en plus abordable, il devient possible d'installer un studio d'enregistrement en n'importe quel lieu. Et dès lors que les musiciens sont en mesure d'exercer un contrôle de plus en plus étroit sur l'ensemble du processus d'enregistrement, la distinction entre compositeur, interprète et producteur tend à s'effacer.

A chaque étape du développement de la musique populaire, les nouvelles technologies ont ouvert aux musiciens des perspectives de création et élargi le choix offert aux consommateurs. Nous voyons volontiers dans la technologie un facteur de changement. Parfois, cependant, les nouvelles technologies numériques ont permis aux musiciens d'exhumer les richesses musicales du passé. C'est précisément ce qu'a fait le musicien techno Moby

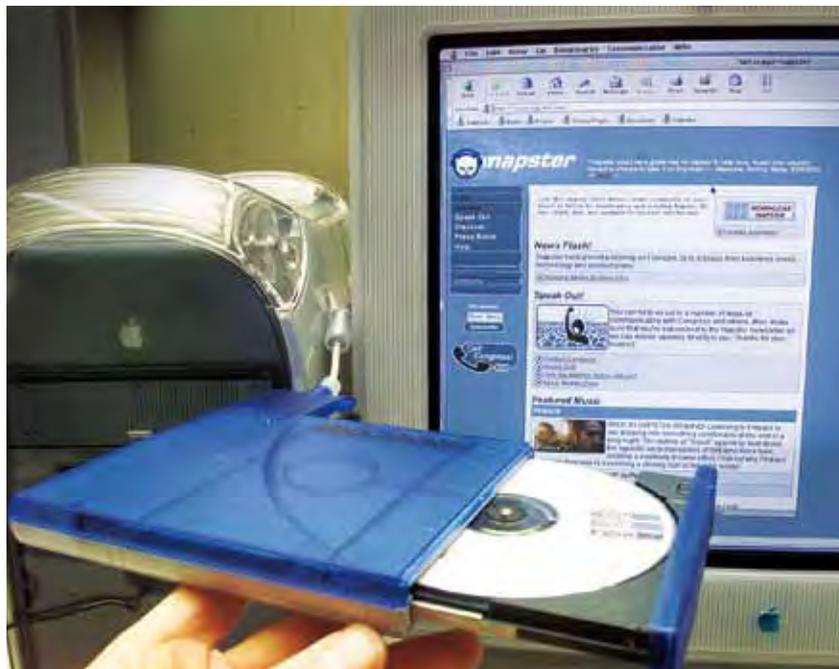


Ci-contre : le musicien Nick Haworth et l'orchestre de rock alternatif La Rocca enregistrent leur premier album au studio Napster, le 2 août 2006, à Los Angeles.
Ci-dessus : les autocollants publicitaires du studio Napster.

avec son album à succès *Play*, en 1999, dans lequel il a échantillonné, entre autres, des segments d'enregistrements de Bessie Jones, chanteuse des Georgia Sea Islands.

Au XXI^e siècle, la technologie continue d'affecter la manière dont la musique populaire est composée, enregistrée, reproduite, commercialisée et écoutée par ses amateurs. Un nouveau système numérique de production musicale a fait son apparition en 1992 avec l'ADAT (*Alesis Digital Audio Tape*), qui reposait sur l'utilisation d'un synthétiseur/enregistreur numérique à 8 pistes qui pouvait être élargi à 128 pistes grâce à l'adjonction d'unités supplémentaires. Cela signifiait qu'un particulier pouvait installer chez lui, pour un coût modique, un studio de base, tandis que les professionnels pouvaient utiliser la même technologie pour mettre au point des installations numériques extrêmement élaborées.

Les années 1990 ont également vu l'apparition de logiciels musicaux, tels que Pro Tools, utilisables sur les PC. Ces logiciels permettaient aux ingénieurs du son et aux musiciens d'exercer un contrôle plus rigoureux sur chacun des paramètres de la sonorité musicale, incluant non seulement le ton et le tempo, mais aussi la qualité de voix d'un chanteur ou le timbre d'un instrumentiste. L'une des critiques exprimées par certains musiciens à l'encontre de Pro Tools et autres logiciels de même nature tient au fait qu'ils permettent de corriger les fautes musicales et notamment de substituer des notes et des phrases et d'altérer la sonorité caractéristique d'un interprète. Selon cette perspective, «l'imperfection» fait partie intégrante de la musique en tant que forme d'expression humaine.



Controversé à l'origine, le service d'échange de fichiers entre particuliers de Napster soulevait la question de la violation du droit d'auteur. Napster est aujourd'hui de retour avec un site respectueux des obligations légales en matière de téléchargement.



Les particuliers écoutant de la musique ou un podcast sur un iPod vidéo d'Apple posent problème aux télédiffuseurs traditionnels.

L'Internet

On peut avancer que l'Internet a été le catalyseur des transformations les plus profondes qu'ait connues la musique populaire. Sur le plan musical, le MP3, qui permet de compresser les fichiers audio jusqu'à un douzième de leur format originel, est le plus influent des supports associés à l'Internet. Supposons que vous souhaitiez télécharger à partir d'un site Web un morceau de musique d'une durée de quatre minutes. Sous sa forme non compressée, ce document audio nécessiterait 40 mégaoctets. Avec la compression du MP3, il sera réduit à 4 mégaoctets tout en conservant la qualité sonore d'un CD.

L'apparition de la technologie du MP3 a suscité de vifs affrontements entre sociétés de divertissement et petits entrepreneurs, rappelant les conflits qui avaient naguère opposé les *majors* et les *indies*. En 1997, une entreprise nommée MP3.com, créée par Michael Robertson, commença par offrir le téléchargement gratuit de quelque 3 000 chansons sur l'Internet. En 2000, MP3.com était devenu de loin le site le plus fréquenté, avec plus de dix millions d'abonnés. A l'instar de l'échantillonnage numérique, ce nouveau moyen de diffusion de la musique soulevait d'épineux problèmes juridiques relatifs aux droits d'auteur. Si les fichiers MP3 ne sont pas illégaux en soi, il n'en va pas de même de la reproduction numérique d'un morceau de musique à partir d'un disque compact sous copyright et de sa diffusion gratuite sans l'accord de l'artiste ou de la maison de disques.

Les appareils d'écoute individuelle

La mise au point de nouveaux systèmes d'écoute individuelle va de pair

avec l'augmentation de la diffusion de fichiers sur l'Internet. En 2001, Apple a mis sur le marché son iPod, qui peut stocker sur sa mémoire interne jusqu'à 1 000 chansons et les restituer avec la qualité d'un CD. Si l'iPod et les différents modèles de MP3 dominant aujourd'hui le marché des appareils d'écoute portables, c'est parce qu'ils offrent à chaque auditeur la possibilité de se constituer sa propre discothèque. Le « brassage » des styles musicaux que permet l'iPod n'a pas seulement influé sur les pratiques individuelles des auditeurs : il reflète aussi de façon métaphorique l'état actuel de la culture de consommation.

Des études sur la relation étroite qu'entretiennent les utilisateurs avec leur iPod tendent à montrer que, pour beaucoup d'entre eux, l'appareil fonctionne comme une prothèse auditive, une extension de leur système auditif et de leur capacité d'absorption musicale et comme un point de connexion avec de vastes réseaux d'information numérique. Grâce à ces appareils portables, les consommateurs de musique populaire sont connectés à une matrice planétaire de divertissement qui inclut les PC, l'Internet, les services de téléchargement de musique et les nouveaux systèmes qui commencent à supplanter le rôle traditionnel de la radiodiffusion. L'avènement du « podcasting » – système de diffusion en ligne dans lequel des fichiers musicaux numériques sont téléchargés sur un site Internet et de là peuvent être automatiquement transférés sur un appareil portable individuel – annonce aux yeux de certains la disparition de la radio.

Les sujets de controverse

Il est impossible de dire où s'arrêtera l'évolution accélérée de la technologie

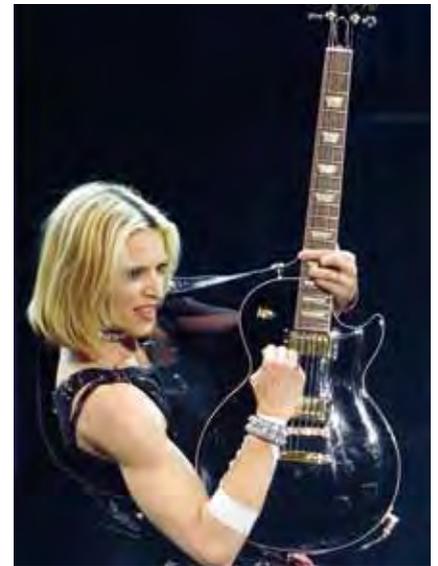
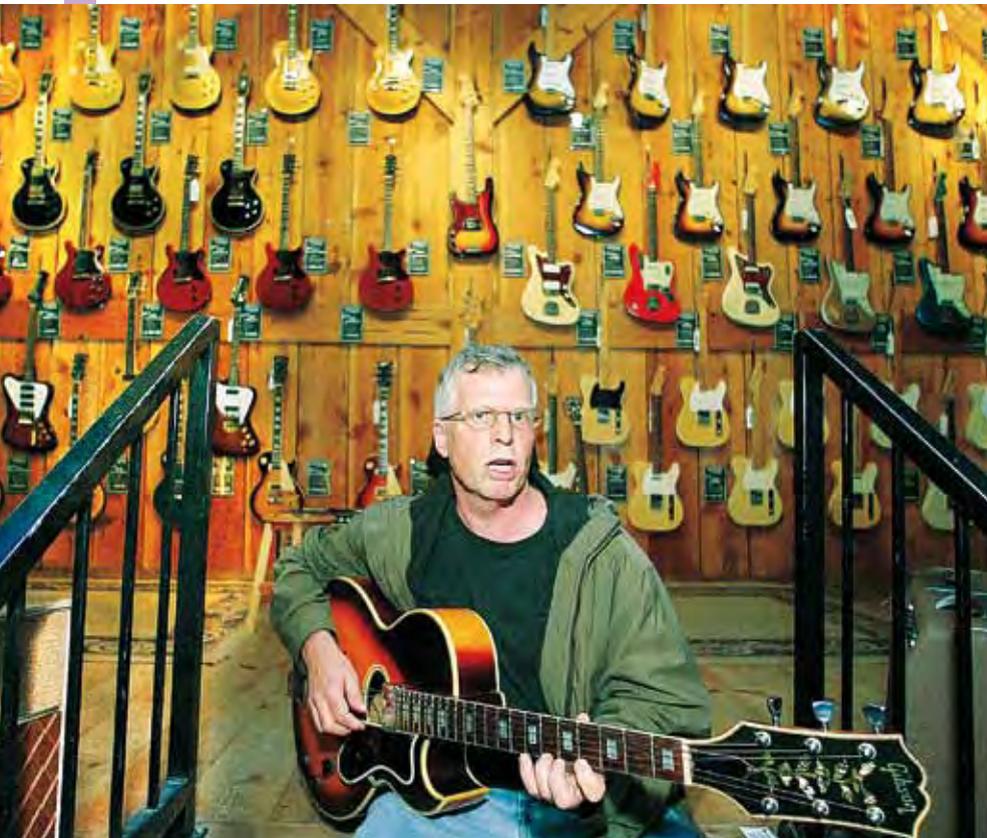
musicale. Le fait que la technologie numérique permette de désolidariser le contenu d'un enregistrement de son support matériel suscite la controverse. Les systèmes antérieurs d'enregistrement impliquent un processus de « traduction » d'un support vers un autre. L'enregistrement analogique, par exemple, traduit les ondes sonores en empreintes matérielles sur la surface d'un disque ou en combinaisons de molécules d'oxyde de fer sur une bande magnétique. L'enregistrement numérique, lui, implique la traduction du son musical en une information, encodée en une succession de uns et de zéros. Cela veut dire que la transmission, la reproduction et la manipulation de la musique peuvent s'effectuer de façon « virtuelle », indépendamment des contraintes imposées par quelque technologie particulière. Cette situation nouvelle soulève des questions qui ne manqueront pas d'influer sur l'évolution de la musique populaire américaine dans les années à venir. Quelles sont les implications concrètes lorsqu'un consommateur acquiert le droit d'utiliser le contenu d'un album au lieu d'en acheter un exemplaire chez un disquaire. Comment peut-on faire respecter le droit d'auteur – et que signifie en fait le terme même de « droit d'auteur » – quand des milliers de consommateurs peuvent simultanément télécharger le même morceau de musique sur l'Internet ? Comment la transformation de la musique en pure information va-t-elle affecter les musiciens et le public ? Si « la vidéo a tué la star de la radio » (*Video Killed the Radio Star*) – comme le proclame la première chanson promue sous forme de clip sur la chaîne MTV – l'Internet va-t-il tuer le disquaire (le *CD store*) ? A quoi ressemblera l'industrie musicale de demain ?

La guitare électrique

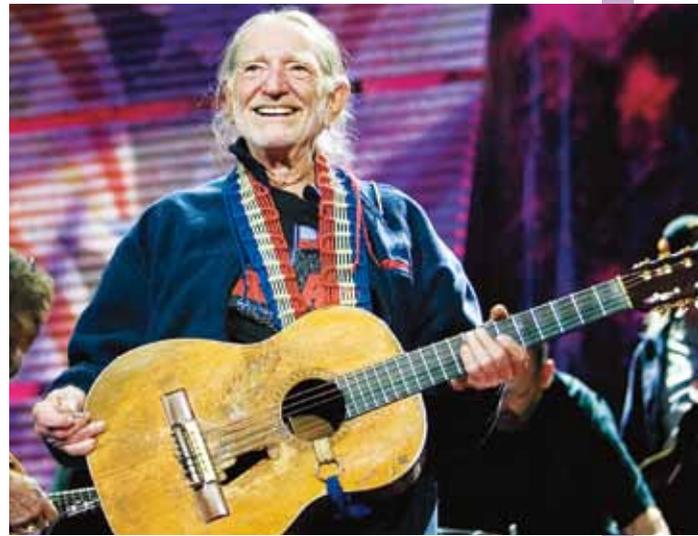
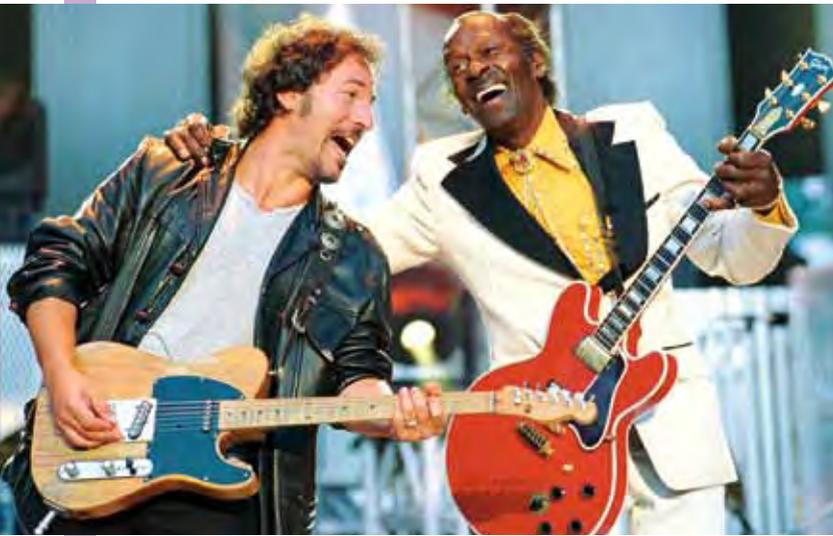
Il est impossible d'imaginer Chuck Berry sans une guitare électrique entre les mains. L'un des plus importants effets du rock-and-roll sur la musique populaire a été de conférer à la guitare électrique un rôle absolument central. La mise au point de la guitare électrique est une bonne illustration de la relation complexe entre progrès technologique et évolution des styles musicaux. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la guitare était essentiellement présente dans la musique populaire originaire du Sud et dans divers styles « exotiques » (notamment hawaïens et latino-américains). Compte tenu de son faible volume sonore, la guitare acoustique trouvait difficilement sa place dans les grands orchestres. En 1931, l'Electro String Instrument Company mit sur le marché les premières

guitares électriques. Au milieu des années 1930, la Gibson Company avait lancé une guitare à caisse creuse (*hollow-body*) équipée d'un nouveau système de captage du son – une plaque ou une bobine magnétique fixée sur la caisse de l'instrument qui convertissait les vibrations des cordes en signaux électriques.

La guitare électrique à caisse pleine (*solid-body*), mise au point après la Seconde Guerre mondiale, fut tout d'abord utilisée par les orchestres de rhythm and blues, de blues et de country. La première guitare électrique à caisse pleine à avoir été commercialisée fut la Fender Broadcaster (bientôt rebaptisée Telecaster). Sortie en 1948, elle comportait deux microphones et un commutateur qui permettait d'utiliser les deux micros séparément ou simultanément et donnait à



Ci-contre : exposition de modèles de guitares au magasin Guitar Center de Los Angeles. Ci-dessus : la pop star Madonna jouant de la guitare électrique à Berlin, en 2001, lors de son « Drowned World Tour ».



En haut à gauche : Bruce Springsteen et Chuck Berry au Rock and Roll Hall of Fame à Cleveland, dans l'Ohio, en 1995. Ci-dessus : vedette de la country et de la pop, Willie Nelson a enregistré des centaines de singles à succès durant ses cinquante ans de carrière. Ci-contre : Les Paul, inventeur de la guitare électrique, joue sur la guitare de blues « Lucille » de B. B. King lors d'une jam-session en 2003.

l'instrumentiste la possibilité de créer une large palette de sonorités. En 1954, Fender mit sur le marché la Stratocaster, la première guitare à trois micros et la première à être équipée d'un **vibrato** (*whammy bar* ou *vibrato bar*), tige métallique fixée au chevalet qui permettait à l'instrumentiste de moduler le ton avec l'une ou l'autre main. Concurrent le plus sérieux de Fender, la Gibson Company, sortit quant à elle, en 1952, une guitare à caisse pleine qu'elle baptisa Les Paul en l'honneur du guitariste qui contribua à la populariser.

Pourquoi la guitare électrique exerce-t-elle une telle fascination aussi bien sur les musiciens que sur les fans ? Disons, pour commencer, que la guitare est entrée dans la musique populaire avec une réputation douteuse : l'Europe médiévale associait les instruments à cordes au démon et, par ailleurs, la guitare était liée

aux pays marginaux. Dans ses articles émaillés de nombreuses remarques humiliantes à l'égard des jeunes rockers des années 1950, la presse traditionnelle ridiculisait la guitare, laissant entendre qu'il s'agissait d'un instrument dont n'importe qui pouvait jouer. Mais la guitare électrique devint le symbole du dynamisme et de la diversité et finit par s'imposer dans le courant dominant de la musique populaire américaine. Cette image d'excessive vitalité se trouva renforcée par la mise au point des amplificateurs à tube qui conféraient à la guitare une sonorité dense, grésillante et extrêmement puissante, encore accentuée par l'adjonction de mécanismes générateurs d'effets spéciaux tels que « pédales wah-wah » et « fuzz-box ». Avec le temps, la guitare s'est nimbée d'une réputation d'audace et de passion.

Le hip-hop

LE « RAPPER'S DELIGHT »

De tous les styles de musique populaire, aucun n'a suscité de polémique plus passionnée que le rap. On a dit du rap qu'il constituait un maillon vital de la chaîne unissant depuis des siècles les cultures de l'Afrique et des Amériques ; on y a vu la voix authentique d'un quartier urbain opprimé, une forme musicale exploitant les stéréotypes ancestraux de la race noire. Chacun de ces points de vue nous dit en fait quelque chose de l'histoire et de la signification du rap.

Le rap plonge ses racines dans les traditions musicales et orales de l'Afrique. Ses liens profonds avec la musique afro-américaine se manifestent notamment par l'importance accordée à un rythme soutenu et à l'inventivité, une préférence marquée pour les couleurs tonales complexes et les textures denses, une fine appréciation de l'improvisation (dans les paroles et dans la musique), et l'intégration des nouvelles technologies musicales.

Le rap est pour une large part une réponse culturelle à une longue oppression et au racisme, un système de communication des populations noires aux Etats-Unis (« la chaîne CNN de l'Amérique noire », comme l'a dit un jour le rappeur Chuck D) et une plongée dans les valeurs, la vision des choses et les conditions de vie des populations des quartiers urbains déshérités. Enfin, et en dépit du fait que le rap tire sa source et son inspiration de la culture noire, ce style de musique touche désormais un public résolument multiracial, multiculturel et transnational. De phénomène local cantonné dans quelques quartiers de New York, le rap s'est transformé en une industrie brassant des millions de dollars, et ce faisant a gagné en complexité et diversité.

Le rap fait son apparition dans les

années 1970, constituant l'une des facettes d'un mouvement culturel complexe appelé hip-hop. La culture hip-hop, née au sein de la jeunesse afro-américaine et antillaise de New York, incluait des styles originaux d'art plastique (graffiti), de danse (une danse acrobatique exécutée en solo, appelée *break dancing*, et une danse dynamique, exécutée en couple, appelée *freak*), de mode vestimentaire et de langage. Le hip-hop était à l'origine un phénomène local, circonscrit à certains quartiers du Bronx, secteur le plus déshérité de New York.

Les jeunes adultes qui lancèrent les premiers styles de hip-hop, tels que le *break dancing* et le rap dans les discothèques, les *block parties* (fêtes de quartier) et les parcs urbains, appartenaient souvent à des groupes sociaux informels appelés *crews* ou *posses*, dont chacun était associé à un quartier ou un pâté de maisons. Il est important de comprendre que la culture hip-hop fut d'abord l'expression d'identités locales. Même les enregistrements multiplatines de rap, commercialisés aujourd'hui dans le monde entier, sont emplis de références à un quartier précis, aux caractéristiques d'un paysage urbain donné et à des réseaux et groupes sociaux particuliers.

Si la musique hip-hop est née d'un rejet par un jeune public noir et por-



toricain de la musique de danse dominante, elle doit également beaucoup aux techniques des **DJ**. Les premières célébrités du hip-hop – Kool Herc (Clive Campbell), Grandmaster Flash (Joseph Saddler) et Afrika Bambaataa (Kevin Donovan) – furent des DJ dont la carrière avait débuté au milieu des années 1970, alors qu'ils passaient des disques dans les fêtes de quartiers, les clubs de danse et les lieux publics tels que parcs et foyers municipaux. Ces trois jeunes gens – et des dizaines d'autres DJ moins connus, disséminés à travers le Bronx, Harlem et d'autres secteurs de New York et du New Jersey – ont forgé leur style personnel dans un climat de féroce rivalité, chacun voulant acquérir la célébrité et devenir la gloire de son quartier.

La technique des DJ consistant à « mixer » deux platines afin d'obtenir

une transition en douceur d'un disque à l'autre est pour la première fois appliquée au hip-hop par Kool Herc, un jeune Jamaïcain qui a quitté Kingston pour New York à l'âge de 12 ans. Herc observe que les jeunes danseurs manifestent un dynamisme accru au cours des *breaks* entre les disques de funk et de salsa, brèves sections durant lesquelles la mélodie s'efface pour céder la place à la section rythmique. Herc a alors l'idée d'isoler les *breaks* de certains disques populaires – tels que « Get on the Good Foot » de James Brown – et de les insérer au milieu d'autres disques de danse. Ces collages rythmiques prendront le nom de *breakbeat* transformé par la suite en *breakdancing*, désignant un numéro de danse acrobatique en solo improvisé par les jeunes *B-boys* amateurs de danse hip-hop.

Le DJ Kool lors d'une conférence de presse en 2006 sur le thème « Hip-Hop Won't Stop: The Beat, The Rhymes, The Life » au Smithsonian's National Museum of American History.

Une autre innovation contribua à façonner la sonorité et la sensibilité du hip-hop primitif: la transformation de la platine de simple moyen de restituer les sons enregistrés en un véritable instrument de musique dont il était possible de jouer. Au milieu des années 1970, Kool Herc eut l'idée de mettre deux copies du même enregistrement sur ses platines. En allant d'une platine à l'autre, il s'aperçut qu'il pouvait, avec la main, faire tourner à l'envers l'un des deux disques, tandis que l'autre continuait à émettre sur les haut-parleurs. Il pouvait ainsi répéter indéfiniment le même *break*. Grandmaster Flash améliora cette

Ci-contre et à droite: des
apprentis DJ pratiquent
le *scratching*, art de faire
tourner à la main un disque
vinyle sous une tête de
lecture de platine.



Grandmaster Flash, au centre à l'arrière-
plan, et les Furious Five après leur
intronisation au Rock & Roll Hall of Fame
à New York, en 2007.





Afrika Bambaataa lors d'une conférence de presse en 2006, au cours de laquelle est présenté un projet de la Smithsonian Institution visant à retracer l'histoire du hip-hop des origines, dans les années 1970, à l'époque actuelle.



L'artiste hip-hop Paco de Waterloo, dans l'Iowa, fait une démonstration de breakdance devant des lycéens.

technique en adoptant les systèmes de mixage des DJ disco, notamment le recours aux casques audio pour synchroniser les tempos des enregistrements et créer des transitions en douceur d'une danse à l'autre. Grâce au casque, Flash pouvait avec plus de précision repérer le début d'un break en écoutant le son du disque tourné à contre-sens sur la platine. Ayant passé un nombre considérable d'heures à pratiquer cette technique, Flash se fit une réputation locale pour son art d'insérer (*punch in*) de brefs segments sonores semblables au crépitements d'une mitrailleuse.

Un jeune protégé de Flash, Theodore, qui avait fait sécession et créé sa propre formation hip-hop à l'âge de 13 ans, lança en 1978 une nouvelle technique, appelée *scratching* (gratage) qui, très vite, se répandit dans le monde des DJ. Alors qu'il pratiquait dans sa chambre le *backspinning*, Theodore prêta une oreille plus attentive aux sons diffusés dans son casque lorsqu'il faisait manuellement tourner le disque à contresens. Il ne tarda pas à découvrir que cette manipulation engendrait des effets sonores rudes et percutants qui pouvaient être insérés dans le corps d'une musique de danse. Théodore ignorait au début quelle serait la réaction du public :

La Third Avenue Ballroom était comble, et je me suis dit que je pouvais faire un essai. J'ai donc mis deux exemplaires du disque « Sex Machine » [de James Brown] et ai commencé à faire tourner l'un des deux à l'envers. Le public a adoré [...] il est devenu fou.

Le son bien particulier du scratch est devenu un élément important de la palette musicale du hip-hop. Dans les années 1990, alors même que

l'**échantillonnage** (*sampling*) numérique avait largement remplacé les platines comme moyen de créer les textures et les insertions musicales sur les disques de rap, les producteurs utilisaient encore souvent cette technique sonore pour marquer le lien avec la « vieille école » du rap originel.

Tous les DJ utilisaient le microphone pour faire leurs annonces, mais Kool Herc fut aussi l'un des premiers à réciter des stances poétiques en surimpression sur les *breakbeats* issus de ses platines. Certains de ses *raps* s'inscrivaient dans la tradition des célébrations verbales appelées *toasting*, forme de narration poétique plongeant ses racines dans les histoires de filous d'Afrique de l'Ouest. Le « filou », personnage rusé dont le principal objectif dans la vie est de défier l'autorité et de bouleverser l'ordre normal des choses – était devenu une figure fréquemment évoquée dans les légendes traditionnelles que se transmettaient oralement les esclaves noirs des États-Unis ; il y prenait une dimension particulière en tant que symbole de survie culturelle et de résistance clandestine. Après la guerre de Sécession, la figure du filou s'éclipça derrière celle de personnages masculins plus combattifs, héros de longs récits semi-improvisés appelés *toasts*. Le *toast* mettait souvent en scène de « mauvais garçons », de rudes et impitoyables bandits et des amoureux éconduits qui vainquaient leurs ennemis, parfois par la puissance de leur intelligence, mais le plus souvent par la force brutale.

Alors que la tradition du *toast* avait largement disparu des quartiers noirs dans les années 1970, elle fit souche dans les prisons où les détenus noirs voyaient dans l'antique forme narrative un mode d'expression adapté à leur expérience passée et à leur situa-

tion présente. L'une des principales sources des textes composés par les premiers DJ hip-hop dans le Bronx était l'album *Hustler's Convention* (1973) de Jala Uridin, dirigeant d'un groupe d'anciens détenus connu sous le nom des Last Poets. *Hustler's Convention* décrivait de façon saisissante « le milieu » – la pègre urbaine des joueurs, des souteneurs et des arnaqueurs – à travers les *toasts* des prisons, avec des titres comme « Sentenced to the Chair » (condamné à la chaise électrique). Le disque, riche d'un accompagnement musical par les plus grandes vedettes du jazz, de la soul et du funk, connut un énorme succès populaire dans le Bronx et encouragea Kool Herc et d'autres DJ à composer leurs propres textes. On vit bientôt les DJ recruter parmi leurs fans des gens qui serviraient de récitateurs, ou MC (abréviation de *master of ceremonies*). Les MC jouaient un rôle important car ils contrôlaient le comportement du public dans les salles de danse de plus en plus vastes où officiaient les DJ, et ils ne tardèrent pas à éclipser en prestige les DJ eux-mêmes. Si les DJ sont les précurseurs des producteurs de rap d'aujourd'hui – responsables de la texture musicale et du groove – les MC, eux, sont les ancêtres des rappers contemporains.

Jusqu'en 1979, la musique hip-hop resta un phénomène essentiellement local. Son potentiel commercial apparut pour la première fois avec la sortie du single « Rapper's Delight », disque de danse enregistré par le Sugarhill Gang, groupe de Harlem. Ce disque, qui popularisa l'usage du terme *rapper* pour désigner le MC, fit de Sugar Hill Records – label indépendant appartenant à des Noirs et établi dans le New-Jersey – le grand promoteur du rap au début des années 1980. C'est ainsi que fut recyclée la

section rythmique de « Good Times » du groupe Chic, interprétée en studio par des musiciens habituellement utilisés par Sugar Hill pour accompagner des chanteurs de R&B. Les trois rappeurs – Michael “Wonder Mike” Wright, Guy “Master Gee” O’Brien et Henry “Big Bank Hank” Jackson – enchaînaient sur un rythme accéléré une succession de phrases poétiques, comme le faisaient couramment les MC lors des danses hip-hop.

*Well it's on-n-on-n-on-n-on-n-on
The beat don't stop until the break
of dawn
I said M-A-S, T-E-R, a G with a
double E
I said I go by the unforgettable name
Of the man they call the Master Gee
Well, my name is known all over the
world
By all the foxy ladies and the pretty
girls
I'm goin' down in history
As the baddest rapper there could
ever be.*

Le texte de « Rapper's Delight » fait alterner les fanfaronnades des trois MC avec la description des mouvements de danse, les exhortations lancées au public, les anecdotes et références humoristiques. L'un des segments particulièrement mémorables du texte décrit la consternation d'un invité qui, se voyant servir de la nourriture avariée par la mère d'un ami, cherche un moyen poli de la refuser et finit par s'échapper en fracassant la porte de l'appartement. Le disque se hissa à la 4^e place au hit-parade du R&B et à la 36^e à celui de la musique pop, et fit connaître le hip-hop à des millions de gens aux États-Unis et dans le monde. Le succès inattendu de « Rapper's Delight » inaugura les ventes de millions d'exemplaires de

singles enregistrés par des rappeurs new-yorkais, dont « The Breaks » de Kurtis Blow, « Planet Rock » d'Afrika Bambaataa et le Soul Tonic Force, et « The Message » de Grandmaster Flash et les Furious Five.

Le caractère socialement engagé du rap trouva son plus puissant encouragement dans le groupe new-yorkais Public Enemy. Créé en 1982, Public Enemy s'était constitué autour d'un noyau d'étudiants réunis par leur intérêt pour la culture hip-hop et leur militantisme politique. La configuration standard d'un ensemble hip-hop comportant deux MC – Chuck D (alias Carlton Ridenhour, né en 1960) et Flavor Flav (William Drayton, né en 1959) – ainsi qu'un DJ – Terminator X (Norman Lee Rogers, né en 1966) – était augmentée d'un « ministre de l'Information » (Professor Griff, alias Richard Griffin) et de la Security of the First World (S1W), une cohorte de danseurs vêtus d'uniformes paramilitaires, armés de mitraillettes Uzi, et qui exécutaient une chorégraphie inspirée des arts martiaux.

La sortie en 1988 du second album de Public Enemy – *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* – marqua un tournant décisif pour le rap. L'album fusionnait les analyses sociales et politiques incisives de Chuck D – exposées d'une voix profonde et pleine d'autorité – et les rudes interpellations de son compère Flavor Flav, affublé de ridicules lunettes et d'une immense montre pendue à son cou. Leur échange verbal complexe s'inscrivait dans un tissu sonore dense, étalé sur plusieurs niveaux, créé par l'équipe de production du groupe, le Bomb Squad (Hank Shocklee, Keith Shocklee et Eric “Vietnam” Sadler). Des séquences comme « Countdown to Armageddon » (ouverture instrumentale apocalyptique enregistrée lors d'un

concert public à Londres), « Don't Believe the Hype » (une critique des médias sous domination blanche), et « Party for Your Right to Fight » (une parodie du tube des Beastie Boys « Fight for Your Right [to Party] » sorti l'année précédente) mettaient la technologie de l'échantillonnage numérique au service de nouvelles ambitions artistiques et affirmaient vigoureusement la vocation du rap à évoquer les conditions de vie des Noirs dans les quartiers urbains.

Au cours des années 1990, un certain nombre d'artistes de rap connurent un succès considérable auprès du grand public, parmi lesquels M.C. Hammer (Stanley Kirk Burrell, né en 1962), dont l'album *Please Hammer Don't Hurt 'Em* se maintint en tête du hit-parade durant 21 semaines et se vendit à plus de 10 millions d'exemplaires, chiffre record jamais atteint par un album de rap, et le rappeur blanc Vanilla Ice (Robert Van Winkle, né en 1968). Des **dialectes** hip-hop régionaux firent leur apparition, notamment dans le sud de la Californie où s'est imposé un style de rap moins rude et plus décontracté.

Aujourd'hui, le rap et la culture hip-hop continuent d'influencer et d'inspirer des musiciens et des publics dans le monde entier.

Prince

L'une des premières choses qui frappent à propos de **Prince** (né Prince Rogers Nelson, en 1958), c'est sa productivité. Entre 1982 et 1992, neuf de ses albums se placent au Top 10 et 26 de ses singles au Top 40. Au cours de sa carrière, il a vendu près de 40 millions d'enregistrements. Il est surtout, l'un des plus talentueux musiciens à avoir jamais connu un tel succès commercial.

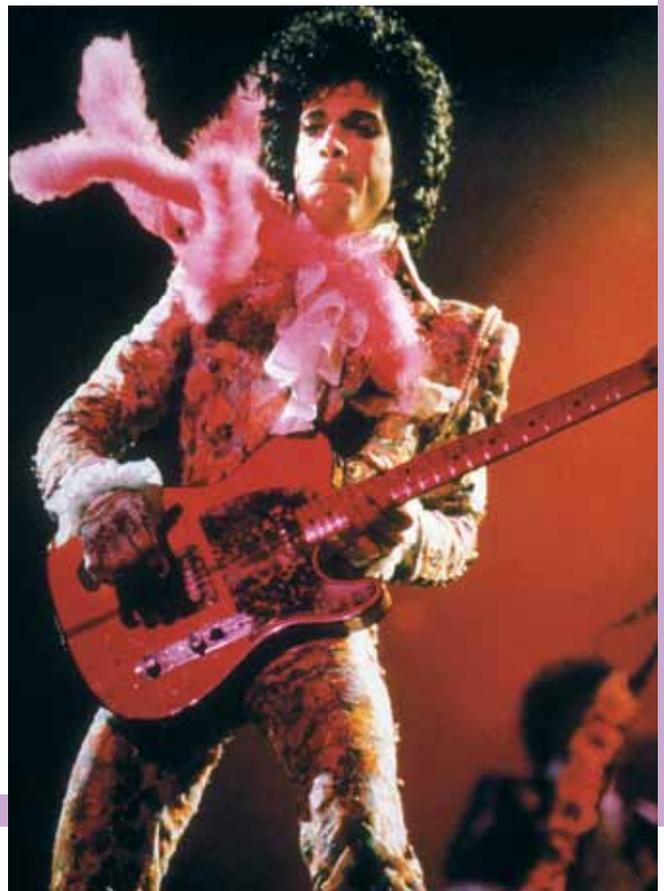
La production enregistrée de Prince témoigne d'un large éventail d'inspirations, du funk et du rock-and-roll centré sur la guitare à l'urban folk, la new wave et le rock psychédélique. Il s'est employé, dès ses débuts, à maîtriser avec une égale rigueur sa musique ainsi que la production et la distribution. Prince possède son propre studio et produit lui-même ses enregistrements ; il joue de la plupart des instruments présents dans ses albums ; et il s'est battu avec acharnement pour soustraire sa musique à l'emprise de Warner Brothers. A la fin des années 1990, il diffusait sa musique exclusivement sous son propre label, à travers son site Internet et par vente directe via sa hot-line téléphonique.

La presse populaire donne de la personnalité de Prince des images fortement contrastées : à la fois hippy et dictateur, sexiste invétéré mais ne pouvant nouer des relations personnelles étroites qu'avec des femmes, personnalité extrêmement jalouse de sa vie privée mais n'hésitant pas à assurer sa propre promotion, homme lubrique mais faisant montre d'une grande piété.

Barney Hoskyns, son biographe britannique, a baptisé Prince « Imp of the Perverse », par allusion au malin plaisir qu'il semble prendre à tromper les attentes de son public. En tant que star, Prince se situe à mi-chemin entre la vie de reclus de Michael Jackson et l'exhibitionnisme tapageur de Madonna. Prince n'a accordé que peu d'interviews à la presse mais a réussi à se maintenir sous les feux de la rampe. La meilleure illustration de la maestria avec laquelle il joue des frontières entre vie publique et vie privée est le film

Purple Rain (1984) et l'album de la bande sonore, qui propulsent Prince au rang de superstar. L'album se vend à plus de 13 millions d'exemplaires. L'intrigue et les personnages de *Purple Rain* s'inspirent très largement de la vie de Prince. Le film se termine sur une note optimiste : on y voit le Kid adopter l'une des compositions de son père, incorporant une piste de rythme élaborée par des musiciens de son orchestre, The Revolution, et créer la chanson « Purple Rain ».

Il n'est guère facile de tracer les frontières entre le personnage de fiction, la vedette, et la personne intime. La séduction exercée par le film sur les fans de Prince tenait au fait qu'ils espéraient avoir enfin l'occasion d'entrevoir « l'homme derrière le rideau ». Si *Purple Rain* comporte des aspects religieux, c'est aussi un produit des stratégies de marketing élaborées par les industries du spectacle dans les années 1980.



“The Message”

Interprété par Grandmaster Flash et les Furious Five, « **The Message** » (1982) introduit une dimension importante dans le rap : le réalisme social. « The Message » offre une sinistre description de la vie dans le quartier new-yorkais du South Bronx. En introduction au groove électronique, saisissant et glacial, Grandmaster Flash entonne le **hook** :

It's like a jungle sometimes, makes me wonder how I keep from goin' under

Un bruit soudain de bris de verre introduit une section rythmique complexe et rigoureusement articulée qui fait alterner le style posé et légèrement teinté d'humour de Grandmaster Flash avec le ton nerveux et désolé du MC Melle Mel :

*Don't push me' cause I'm close to the edge
I'm tryin' not to lose my head
Ah huh huh huh huh*

Les deux MC synchronisent leurs interventions avec une grande précision, comprimant ou dilatant les espaces entre les mots et créant des polyrythmes en **contrepoint** de la **cadence** régulière de la musique. Les paroles font alterner les jeux de mots avec les images du désespoir. La relation entre la sinistre réalité de la vie dans le ghetto et l'humour froid qui en est l'antidote est résumée dans le ricanement dépourvu d'humour de Melle Mel : « Ah huh huh huh huh ». La seconde moitié de « The Message » donne une image glaciale de la vie d'un enfant né dans une famille misérable du South Bronx, suivie de l'éclat musical d'un rassemblement des Furious Five au coin d'une rue.

Arrive un car de police toutes sirènes hurlantes. En jaillissent des policiers qui aboient leurs ordres : « Qui êtes-vous ? Une bande ? » hurle l'un d'eux. « Non, vieux, nous sommes avec Grandmaster Flash et les Furious Five. » Entre en scène Flash, pour défendre ses amis : « Monsieur l'agent, quel est le problème ? » « Le problème, c'est vous, hurle le policier, montez ! » Le car de police repart avec les Furious Five, arrêtés pour avoir commis le crime de se rassembler au coin d'une rue.

Tout un courant du rap prend sa source dans ce disque mordant, allant du rap politique de KRS-One et de Public Enemy au style *gangsta* des MC de Los Angeles comme N.W.A., Snoop Doggy Dogg et 2Pac Shakur. Première description incisive de la vie dans les ghettos urbains des Etats-Unis dans les années 1980 à avoir obtenu un large succès commercial, « The Message » définit les canons du réel et de la vérité de la rue qui tiennent encore une place essentielle chez les rappers et dans leur public.



La world music

DEPASSER LES FRONTIÈRES CULTURELLES

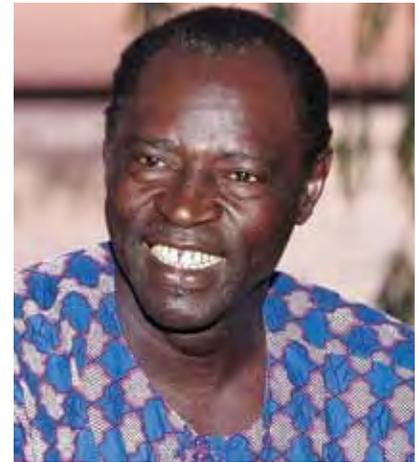
Durant les années 1980, la frontière entre courant musical dominant et musiques marginales se fit de plus en plus floue, tandis que s'exerçaient des pressions de plus en plus fortes pour élargir le marché mondial de la musique populaire américaine et faire naître aux États-Unis même de nouveaux styles musicaux et de nouveaux publics. Il en résulta une nouvelle catégorie musicale appelée *world music*. Le terme fut adopté à la fin des années 1980 par des labels indépendants et des promoteurs de concerts, dans le but de remplacer des catégories anciennes telles que « musique traditionnelle », « musique internationale » et « musique ethnique ».

Qu'est-ce donc que la *world music*? Au sens strictement musical, c'est un pseudo-genre, rassemblant des styles aussi divers que l'urban pop africain (juju), la musique de danse pakistanaise (bhangara), le rock des aborigènes australiens (l'orchestre Yothu Yindi) et même le chœur féminin de la radio-télévision d'État bulgare, dont *Le Mystère des voix bulgares* se plaça en 165^e position au hit-parade des albums sur Billboard en 1988. Parmi les meilleures ventes d'albums selon le classement Billboard figurent le groupe celtique Clannad, de la musique flamenco, des chants bouddhiques tibétains, et les produits de diverses collaborations de vedettes américaines et anglaises du rock avec des musiciens d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie du Sud.

Dans les années 1990, les collaborations entre musiciens américains et étrangers se firent plus fréquentes, encouragées à la fois par la quête d'un plus vaste champ d'expériences musicales de la part des fans de musiques folk et alternatives, et par l'internationalisation de l'industrie musicale. Ce type de collaboration transnationale trouve deux exemples intéressants dans l'album *Talking Timbuktu*, qui obtint en 1994 le Grammy Award for Best World Music Recording, et dans

une sélection inspirée du film *Dead Man Walking (La Dernière Marche)* en version française) qui atteignit la 61^e place au hit-parade des albums en 1996.

Talking Timbuktu fut produit par le chanteur et guitariste Ry Cooder dont la carrière en tant que musicien de studio et chef d'orchestre couvrait déjà une riche palette de styles – blues, reggae, Tex-Mex, folk urbain, guitare hawaïenne, jazz Dixieland et gospel. La musicalité et la sensibilité de l'album *Talking Timbuktu* portent la marque d'Ali Farka Touré, guitariste et chanteur de chants religieux traditionnels (griot) originaire du Mali, en Afrique occidentale.



Ali Farka Touré, né au Mali, passe pour être le plus important des interprètes de l'*African blues*.



A l'écoute d'un morceau tel que «Diaraby», l'auditeur américain ne peut être que frappé par l'étroite affinité de cette musique avec le blues. Ce n'est pas un hasard. Tout d'abord, les divers styles de blues du Mississippi, du Texas et d'autres contrées du Sud des Etats-Unis étaient fortement marqués par les traditions des esclaves africains dont beaucoup étaient précisément originaires de la région du Sahel, en Afrique occidentale, patrie des Bambaras, ethnie à laquelle appartenait Ali Farka Touré. Le ton aigu, plaintif, qui caractérise la voix de Touré, les motifs percutants de la guitare et l'usage du chant comme moyen d'expression social et personnel – tous ces traits sont l'aboutissement de plusieurs siècles de relations entre la tradition des griots d'Afrique de l'Ouest et le blues des musiciens noirs du Sud profond des Etats-Unis. Il se trouve que le style d'Ali Farka Touré a été directement influencé par les musiciens américains de blues tels que John Lee Hooker, dont il découvrit les enregistrements après les débuts de sa carrière en Afrique.



Talking Timbuktu est riche des contributions du guitariste et violoniste de blues Clarence «Gatemouth» Brown et d'autres éminents musiciens de studio. Il en résulte une musique proche de ses racines africaines, avec les musiciens américains soutenant la voix d'Ali Farka Touré. Les paroles mêmes de *Talking Timbuktu* rappellent l'esprit doux-amer de certains blues américains :

What is wrong my love? It is you

En haut à gauche : le Pakistanais Nusrat Fateh Ali Khan était considéré comme le maître de la musique religieuse soufie. Ci-dessus : des étudiantes indiennes exécutent le *qawwali*, musique religieuse des soufis. Ci-contre : le musicien de blues Clarence «Gatemouth» Brown, récemment disparu, joue du violon au Newport Folk Festival, dans le Rhode Island, en 1996.

I love.

Your mother has told you not to marry me, because I have nothing. But I love you.

Your friends have told you not to marry me, because I have nothing. But I love you.

Your father has told you not to marry me, because I have nothing. But I love you.

What is wrong my love? It is you I love.

Do not be angry, do not cry, do not be sad because of love.

La sonorité et la sensibilité de «Diaraby» apportent une preuve supplémentaire des liens musicaux profonds entre l'Afrique et l'Amérique. Il ne

Ci-contre : le Sud-Africain Hugh Masekela en concert lors du New Orleans Jazz and Heritage Festival en 2004. A droite : Ry Cooder, guitariste, chanteur et compositeur américain, joue au Madison Square Garden à New York, en 2005.



Du milieu des années 1950 jusqu'à sa mort en 2003, le légendaire chanteur Johnny Cash a écrit, produit et interprété un ensemble impressionnant de chansons country, patriotiques et religieuses.

s'agit pas d'un langage universel, mais d'un échange entre deux dialectes d'une même langue musicale afro-atlantique, fruit d'une lente et complexe fusion.

La chanson « The Face of Love » est le résultat d'une autre sorte de collaboration, réunissant Eddie Vedder, chanteur vedette de l'orchestre de rock alternatif Pearl Jam, et le grand musicien pakistanais Nusrat Fateh Ali Khan, avec Ry Cooder pour producteur. Nusrat Fateh Ali Khan était un éminent chanteur de *qawwali*, cantique empreint de mysticisme propre aux musulmans soufis du Pakistan et de l'Inde. Le chanteur de *qawwali* est accompagné d'un tambour à deux faces, appelé *dholak*, et d'un instrument à clavier portable, l'harmonium, dont le bourdonnement constant crée un fond sonore sur lequel se détache la voix du chanteur. Dans le contexte traditionnel, ce dernier fait alterner textes poétiques rituels et improvisations mélodiques d'une grande ri-

chesse, afin de susciter l'élévation spirituelle des auditeurs et de favoriser une proximité mystique avec le divin.

Dans les années 1990, Nusrat Fateh Ali Khan fut le premier artiste *qawwali* à susciter l'intérêt d'un large public international, grâce à ses apparitions au festival annuel WOMAD (World of Music Arts and Dance) organisé par la rock star Peter Gabriel. Il expérimenta des instruments non traditionnels et travailla avec des musiciens étrangers à la tradition *qawwali*, se voyant accusé par certains critiques de détourner la musique de ses racines spirituelles. « Tous ces albums sont des expériences, déclara Nusrat Fateh Ali Khan en 1993 au cours d'un entretien avec Ken Hunt. Il y a des gens qui ne comprennent absolument rien mais qui simplement aiment ma voix. J'ajoute de nouvelles paroles et des instruments modernes pour attirer le public. Et cela a été un grand succès. »

En 1996, le film *Dead Man Walking* (La Dernière Marche) – relation de la tentative d'une religieuse pour sauver l'âme d'un condamné à mort qui vit dans l'attente imminente de son exécution – fut le premier à mettre en avant la prestation de Nusrat Fateh Ali Khan. De nombreuses critiques soulignèrent combien sa voix contribuait à l'atmosphère envoûtante, mystique et spirituelle du film. La chanson « The Face of Love » s'articule sur une mélodie simple, chantée d'abord par Khan sur des paroles en urdu, puis sur des paroles en anglais par Eddie Vedder, chanteur du groupe Pearl Jam :

Jeena kaisa Pyar bina [What is life without love] –

Is Duniya Mein Aaye ho to [Now that you have come to this world] (bis)

Ek Duje se pyar karo [Love each other, one another]

Look in the eyes of the face of love

Look in her eyes, for there is peace

No, nothing dies within pure light

Only one hour of this pure love

To last a life of 30 years

Only one hour, so calm and dark

Il ne s'agit pas là d'une musique érigée en langage universel, car la majorité des spectateurs américains de ce film était aussi ignorante des paroles que chantait Nusrat Fateh Ali Khan que de l'histoire multiséculaire des traditions mystiques du soufisme. On peut néanmoins voir dans les efforts bien intentionnés d'artistes pour dépasser les frontières culturelles et musicales un exemple réussi de communion esthétique, de rêve commun incarné dans la texture musicale et la poésie.

La prestation de Nusrat Fateh Ali Khan dans la bande sonore de *Dead Man Walking* lui valut un contrat avec le label indépendant American Recordings, dirigé par Rick Rubin, ex-conseiller artistique des rappeurs Run-D.M.C. et des Beastie Boys. Le positionnement de l'industrie musicale américaine sur le marché de la *world music*, considérée comme un nouveau courant de la musique alternative, est concrètement illustré par la liste des artistes figurant au catalogue de ce label : on y trouve non seulement Nusrat Fateh Ali Khan mais aussi le groupe *death metal* Slayer, le rappeur Sir Mix A-Lot, et Johnny Cash, icône de la country music.



Chanteur et guitariste vedette du groupe Pearl Jam, Eddie Vedder chante à Mexico en 2003.

Glossaire

a cappella Chœur ou chant sans accompagnement instrumental.

accord Ensemble de plusieurs sons musicaux émis simultanément.

A&R Sigle de *artists and repertoire*. Service qui, au sein d'une maison de disques, a pour mission de découvrir et cultiver les nouveaux talents musicaux et de trouver les compositions qu'ils seront susceptibles d'interpréter – avec, naturellement, un œil sur le potentiel commercial. Dans la mesure où beaucoup d'artistes, aujourd'hui, composent et enregistrent eux-mêmes leur musique, cette dernière fonction a quelque peu perdu de son importance.

arrangeur Personne dont le rôle est d'adapter (ou arranger) la mélodie et les accords d'une chanson afin d'exploiter au mieux les capacités et les ressources instrumentales d'un ensemble musical donné. Ainsi, une simple mélodie populaire composée pour voix et piano peut être retranscrite pour un « grand orchestre » de jazz comportant de nombreux instruments à vent et une section rythmique.

auteur (ou parolier) Personne qui écrit des textes de chansons; elle n'est pas nécessairement le compositeur.

ballade Chanson comprenant généralement des couplets repris sur la même mélodie, dont les paroles racontent une histoire, souvent romantique, historique ou tragique.

« **blue notes** » (notes bleues) Notes expressives ou modulations de gammes présentes essentiellement dans le blues et le jazz. Les notes bleues dérivent d'une pratique musicale africaine. Bien qu'elles ne correspondent pas exactement au système occidental de gammes majeures et mineures, on peut, pour la commodité, y voir des versions en bémol des notes auxquelles elles font référence (voir chapitre 3).

blues Genre musical trouvant principalement son origine dans les chants des esclaves noirs travaillant dans les champs, dans le Sud des Etats-Unis, pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Les thèmes abordés dans les paroles des blues étaient le régime oppressif auquel étaient soumis les Afro-Américains, les déboires sentimentaux, l'aliénation, la misère et le surnaturel. Le sens des paroles est souvent obscurci par un langage codé et métaphorique. La musique du blues est riche d'africanismes et de rythmes d'une saveur paysanne. Joué à l'origine sur des instruments acoustiques, le blues, en remontant dans les régions urbanisées du Nord au milieu du XX^e siècle, eut progressivement recours à des instruments électriques (voir chapitres 5 et 7).

« **bridge** » (littéralement : pont) Passage musical comportant de nouveaux éléments et servant de lien entre des sections répétitives de la mélodie (voir chapitre 4).

cadence Élément mélodique ou harmonique signalant la fin d'une phrase ou d'une section musicales, ou du morceau lui-même.

chorus (refrain) Dans une chanson, section constituée d'une mélodie et de paroles invariables, revenant régulièrement après un ou plusieurs couplets.

coda Mouvement final, généralement bref, d'une œuvre musicale, joué après la dernière section complète et servant de conclusion à la composition.

compositeur Personne qui crée une œuvre musicale. Bien que souvent appliqué aux créateurs de chansons populaires, le terme désigne plus généralement les créateurs d'œuvres musicales plus importantes.

contre-culture Culture marginale épousant des valeurs contraires à celles de la culture dominante à laquelle elle s'oppose. Le terme est le plus souvent utilisé pour évoquer les valeurs et le mode de vie d'une certaine jeunesse à la fin des années 1960 et au début des années 1970 (voir chapitre 10).

contrepoint Son produit par la superposition de deux lignes mélodiques ou de deux voix indépendantes.

dialecte Variante régionale d'une langue. On utilise parfois l'expression « dialectes musicaux » pour évoquer les variantes stylistiques régionales d'un même genre musical, comme le blues du delta du Mississippi ou le blues de l'est du Texas.

dissonance Son choquant ou discordant. (La perception de la dissonance est influencée par la culture. Ainsi, les légers intervalles courants dans certaines musiques

asiatiques ou moyen-orientales peuvent paraître dissonants à des oreilles occidentales, alors qu'ils sont considérés comme parfaitement consonants dans leur contexte original.)

distorsion Effet conférant aux notes une sonorité *buzzing* (bourdonnante), *crunchy* (crissante) ou *fuzzy* (diffuse), originellement obtenue en intensifiant la puissance des tubes électroniques de l'amplificateur d'une guitare. On peut aujourd'hui produire le même effet par l'intermédiaire de processeurs numériques. La distorsion est fréquemment utilisée dans le hard rock ou le heavy metal.

DJ Disc-jockey; personne responsable du passage des disques (par exemple, à la radio).

échantillonnage (*sampling*) Procédé d'enregistrement numérique dans lequel une source sonore est enregistrée ou « échantillonnée » avec un microphone, convertie en une suite binaire représentant le profil du son, quantifiée et stockée dans la mémoire d'un ordinateur. Le son ainsi numérisé peut ensuite être récupéré, notamment par l'intermédiaire d'un « studio d'enregistrement virtuel », d'un clavier électronique ou d'une boîte à rythmes.

feed-back Techniquement, oscillation sonore incontrôlée qui se produit lorsque le son sortant d'un haut-parleur est recueilli par un micro ou tout autre récepteur électronique et se trouve à nouveau amplifié, créant une boucle qui va s'intensifier jusqu'à ce qu'on l'interrompe volontairement. Le feedback est un puissant moyen d'expression musicale manié avec art par certains musiciens de blues

et de rock, dont le plus célèbre est le guitariste Jimi Hendrix.

groove Terme utilisé à l'origine par les musiciens de jazz, de rhythm and blues et de funk pour désigner le flot canalisé de rythmes *swing*, *funky* ou *phat*.

habanera Style musical cubain au rythme lent, proche du tango, dont des musiciens de La Nouvelle-Orléans – parmi lesquels Jelly Roll Morton – ont intégré certains éléments dans le jazz.

« **hook** » Phrase ou motif musical entraînant, facile à retenir.

majeur Se réfère à l'une des deux gammes utilisées dans le système musical occidental (voir « mineur »). Une gamme majeure présente l'ordre suivant des intervalles et demi-intervalles : 1-1-1/2-1-1-1-1/2. (Ce schéma est facile à identifier en tapant sur la touche correspondant au do sur le clavier d'un piano, puis sur les sept touches blanches suivantes : cela donne la gamme de do majeur) On dit qu'une chanson est en majeur si sa mélodie est construite avec des notes et des accords appartenant à cette gamme. Mais, une mélodie peut « emprunter » des notes et des accords en dehors de la gamme majeure et « moduler » ou passer d'un mode à un autre.

mélisme Syllabe d'un texte chantée sur plusieurs tons.

mineur Se réfère à l'une des deux gammes utilisées dans le système musical occidental (voir « majeur »). Une gamme mineure présente l'ordre suivant des intervalles et demi-intervalles : 1-1/2-1-1-1/2-1-1. (Ce schéma représente ce qu'on appelle la gamme mineure naturelle, fréquente dans le blues et dans la musique populaire inspirée du blues ; il est facile à identifier en

tapant sur la touche correspondant au la sur le clavier d'un piano, puis sur les sept touches blanches suivantes : cela donne la gamme en la mineur, soit la, si, do, ré, mi, fa, sol, la. Les deux autres gammes mineures couramment utilisées – la gamme mineure mélodique et la gamme mineure harmonique – présentent des formes ascendantes et descendantes.) On dit qu'une chanson est en mineur si sa mélodie est construite avec des notes et des accords appartenant à cette gamme. Mais, une mélodie peut « emprunter » des notes et des accords en dehors de la gamme mineure et « moduler » ou passer d'un mode à un autre. Par rapport à la gamme majeure, on dit souvent de la mineure qu'elle a une tonalité « triste » ou « mélancolique ».

MP3 Variante du système de compression MPEG qui permet la compression d'un fichier audio à 1/12^e de sa taille originelle.

pot-de-vin (*payola*) Pratique illégale, mais très répandue, consistant à rétribuer, en espèces ou autres avantages, les stations de radio ou les DJ pour les inciter à passer tel disque particulier.

polyrythme Effet musical produit par la superposition de rythmes décalés les uns par rapport aux autres de deux mesures ou plus, par exemple trois contre deux, ou cinq contre quatre. Fréquent dans les musiques africaines et asiatiques et celles qui en dérivent.

producteur Personne engagée soit par un artiste soit par une maison de disques, pour diriger le processus d'enregistrement. Il doit, entre autres, s'assurer les services de musiciens de studio, décider des arrangements musicaux, prendre des décisions d'ordre technique, entretenir l'esprit créatif des artistes,

harmoniser vision artistique et impératifs commerciaux; enfin et surtout, s'assurer que le projet ne dépasse pas le budget. Un bon producteur imprime souvent sa marque sonore distinctive, et les producteurs à succès sont toujours très demandés. Ils sont souvent généreusement récompensés pour leur travail, engrangeant une part substantielle des bénéfices d'un enregistrement en plus de leur commission.

R&B Rhythm and blues. Genre musical afro-américain apparu après la Seconde Guerre mondiale. Il consistait en un ensemble hétérogène de styles dérivés des traditions musicales noires, caractérisés par des rythmes soutenus et très entraînants. Exclusivement exécuté, à l'origine, par des musiciens noirs et destiné à des publics noirs, le R&B a peu à peu remplacé l'ancienne catégorie des *race records* (voir chapitre 6).

ragtime Genre musical d'origine afro-américaine, apparu dans les années 1880; devenu très populaire à la fin du XIX^e siècle, il fut largement exploité par les musiciens blancs. Le ragtime se caractérise par des accents mélodiques qui font un large appel aux temps faibles; il est fortement syncopé. Maître reconnu du genre, Scott Joplin composa de nombreux rags pour le piano.

refrain Dans la chanson fondée sur la structure couplets-refrain, ce dernier constitue l'ossature de la pièce, généralement construite sur le schéma AABA ou ABAC (voir chapitre 4).

réverbération Phénomène acoustique qui consiste en la persistance d'un son par réflexion sur des surfaces dures. Le son, après avoir rebondi sur ces surfaces, se combine au son initial, mais avec un

léger décalage. La réverbération peut se produire naturellement ou être simulée électroniquement ou par des processeurs numériques.

riff Motif mélodique simple dont la répétition engendre une accélération rythmique; il est généralement joué par les cuivres ou le piano dans un ensemble de jazz, ou par la guitare électrique dans un contexte rock-and-roll.

rockabilly Vigoureuse forme de musique country and western (*hillbilly music*) influencée par les rythmes du R&B et du blues électrique. Elle est illustrée par des artistes comme Carl Perkins et Elvis Presley à ses débuts.

rumba Danse de salon d'origine afro-cubaine dont la structure de base se décompose en deux pas rapides de côté et un pas lent en avant par mesure; style musical syncopé de mesure à 4/4 associé à cette danse.

scat Style d'improvisation vocale dans lequel les paroles sont remplacées par des onomatopées. C'est dans le jazz qu'on le retrouve le plus souvent.

«**slap-back**» Brève réverbération avec peu de répétitions que l'on trouve souvent dans les enregistrements des musiciens *rockabilly*, notamment ceux d'Elvis Presley gravés par Sun Records.

solo Séquence où un instrumentiste ou un groupe réduit se détache du reste de l'orchestre pour jouer certains passages. Ces séquences (solos ou *solis*) contrastent avec les *tutti*, où tout l'orchestre joue (voir chapitre 3).

strophe Voir «verse».

syncopé Procédé rythmique consistant à mettre l'accent sur les notes normalement faibles, ce qui aboutit à déplacer ou casser la régularité métrique.

tempo («temps», en italien). Vitesse ou rythme d'exécution d'une œuvre musicale.

timbre Sonorité caractéristique d'un instrument ou d'une voix, déterminée par sa fréquence et ses harmoniques. Le timbre est ce qui nous permet, par exemple, de distinguer le son du violon de celui de la flûte lorsque les deux instruments jouent la même note.

tonique Note située au premier degré de la gamme, ou de l'accord, dans une composition musicale – ou parfois dans une seule section de cette composition.

trémolo Répétition rapide d'un même son pour créer un effet de vibration sonore. Cet effet peut être produit par des instruments acoustiques ou par des moyens électroniques.

«**tutti**» («tous» en italien). Passage d'une œuvre musicale où tous les instruments de l'orchestre jouent simultanément (voir «solo»).

«**verse**» (strophe, couplet) Ce terme désigne en général un groupe de vers d'un texte poétique, souvent rimés, présentant une métrique régulière (strophe). Dans la chanson avec couplets et refrain, le couplet désigne une section introductive qui précède le corps principal de la chanson, ou refrain (voir chapitre 4.)

valse Danse à trois temps, avec un accent appuyé sur le temps frappé de chaque mesure.

vibrato Technique musicale impliquant une légère ondulation du son.

PHOTOGRAPHIES:

Eléments d'illustration de la couverture: PhotoSpin, Inc.

Toutes les photos © AP Images, excepté les suivantes:
Page 3: Getty Images.

7: (à droite, en bas) National Geographic/Getty Images.

13: Library of Congress, Prints & Photographs Division.

14: (les deux photos à gauche) Library of Congress, Prints & Photographs Division.

14: (à droite, en haut) Getty Images.

14: (à droite, en bas) Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

17: (à gauche, en haut) Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

17: (à gauche, en bas) General Research & Reference Division, Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

17: (à droite, en bas) Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

24: (à gauche, en haut) Getty Images.

28: (à droite, en haut) Library of Congress, Prints & Photographs Division.

30: Library of Congress, Prints & Photographs Division.

35: Getty Images.

37: (les deux photos) Getty Images.

38: Getty Images.

39: Getty Images.

50: Getty Images.

52: Getty Images.

55: Getty Images.

64: Getty Images.

66: (à gauche) Getty Images.

Directeur de la publication: George Clack

Rédactrice en chef: Mildred Solá Neely

Directeur de la rédaction: Michael Jay Friedman

Révision: Alexandra Abboud

Directrice artistique & production: Min-Chih Yao

Iconographie: Ann Monroe Jacobs

Version française: Africa Regional Services, Paris

