

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

15 : 1 | 2018

Varia

À propos du rock progressif : étiquetages, histoires, mise en spectacle et transformations du rock

Entretien avec Simon Frith

On Prog Rock: Rock Labelling, Histories, Performances and Changes. An Interview with Simon Frith

Simon Frith et François Ribac

Traducteur : Charlotte Bomy et François Ribac



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/5891>

DOI : 10.4000/volume.5891

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2018

Pagination : 135-149

ISBN : 978-2-913169-45-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Simon Frith et François Ribac, « À propos du rock progressif : étiquetages, histoires, mise en spectacle et transformations du rock », *Volume !* [En ligne], 15 : 1 | 2018, mis en ligne le 05 décembre 2018, consulté le 13 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5891> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5891>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Tribune

Simon Frith À propos du rock progressif : étiquetages, histoires, mise en spectacle et transformations du rock

15
1

Entretien réalisé par François Ribac
Traduction de l'anglais (GB) par
Charlotte Bomy et François Ribac

En 2013, le musicologue britannique Allan Moore a proposé sur une liste de diffusion de l'ASPM de réunir des chercheurs intéressés par le rock progressif. À partir de 2014, un réseau de chercheurs intitulé The Project et une série de conférences internationales, à Dijon (2014), à Édimbourg (2016) puis à Lund (2018) ont examiné cet objet encore peu observé par les études sur les musiques populaires¹. L'entretien

1 On notera néanmoins quelques travaux précurseurs du côté de la musicologie : Macan Edward (1997), *Rocking the Classics : English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford, Oxford University Press ; Martin Bill (1998), *Listening*

*avec le sociologue et critique musical Simon Frith qui suit a été réalisé en mai 2014 à la Faculté de musique d'Édimbourg, dirigée à l'époque par Frith. L'auteur de *Performing Rites*² y aborde sa propre relation avec le « rock progressif », revient sur la naissance et les métamorphoses de ce genre musical, parle de la façon dont la presse musicale (a) construit l'histoire du rock, trace des filiations entre des courants musicaux que l'on juge communément inconciliables, établit des liens entre live et travail de studio, s'intéresse aux fans de prog, discute de la place de l'innovation dans la création et l'industrie musicales. Au final, et comme souvent dans ses écrits et ses entretiens, une thématique particulière permet de discuter les clichés qui y sont associés et de poser toute une série de questions sur notre rapport à la musique³.*

Rock progressif : une étiquette tardive

Pour ma génération⁴, le terme « prog rock » est une désignation rétrospective. Si

to the Future : The Time of Progressive Rock, Chicago, Open Court ; Pirenne Christophe, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Honoré Champion, et plus récemment à la suite de la première conférence internationale un ouvrage collectif : Gonin Philippe (ed) (2016), *Prog Rock in Europe. Overview of a persistent musical style*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

2 Frith Simon, *Performing Rites : On the Value of Popular Music* (1996) Cambridge, Harvard University Press.

3 À noter que le Labex Arts-H2H vient de publier dans sa collection aux Presses du réel une traduction de deux études de Simon Frith, *Une sociologie des musiques populaires* (2018, 144p.) ndlr

4 Frith est né en 1946. [Toutes les notes sont de François Ribac.]

mes souvenirs sont bons – ce qui n'est probablement pas le cas –, c'est une manière de définir un certain type de musique vraiment propre aux années 1970, et qui a même pris forme dans le contexte du mouvement punk. À l'époque, je ne voyais pas ça comme du prog rock mais, de fait, beaucoup de ce que j'écoutais entre 1966 et 1975 serait aujourd'hui considéré comme du rock progressif, et c'était pour moi la musique qui avait le plus d'intérêt. Cela étant, parmi les groupes que l'on qualifie désormais de prog rock, il y en a certains que j'ai beaucoup aimés, et d'autres pas du tout. Et à l'époque, je ne les aurais pas considérés comme des groupes similaires, jouant le même genre de musique. De nombreux musiciens différents ont utilisé cette notion pour explorer des choses différentes. Et certains l'ont fait de manière intéressante, d'autres moins. Désormais, on les qualifie tous de rock progressif. Je trouve cela très problématique. Par exemple, un groupe que j'aimais particulièrement, c'était Soft Machine – non seulement ses multiples formations, mais aussi ce que sont devenus ses différents membres par la suite. J'ai ensuite aimé les groupes de Kevin Ayers et ceux de Robert Wyatt, j'ai aussi aimé ce qu'a fait Hugh Hopper et en particulier ce qu'a fait Karl Jenkins. J'ai beaucoup aimé toute cette mouvance. Mais je ne les considérais pas comme proche de Yes, par exemple, qui était un groupe qui ne me plaisait pas du tout. Je pense qu'il est difficile de plaquer la notion de rock progressif sur une époque particulièrement intéressante, du fait du succès d'une nouvelle forme de musique populaire qu'on a ensuite appelé le rock.

À part Soft Machine, j'aimais les gens de l'École de Canterbury, comme Caravan,

j'aimais bien le groupe de mon frère⁵, Henry Cow, et j'aimais aussi certains groupes français comme Magma et Gong. J'appréciais ces groupes qui me semblaient faire quelque chose de difficile à cerner, d'éventuellement difficile à écouter. Ils avaient souvent une dimension très politique, d'une manière ou d'une autre, et divertir, ça ne les intéressait pas beaucoup. Je pense que j'ai aimé ces groupes qui jouaient avec les limites. Et pour moi, beaucoup de ces groupes ne se distinguaient pas tant du punk et en particulier du post-punk, avec des groupes comme Public Image Ltd ou The Pop Group – pendant une période qui à mon avis fut l'une des plus intéressantes de l'histoire de la pop. Ils n'étaient pas si différents des groupes que l'on qualifiait de rock progressif, ce qui peut paraître un peu étrange de nos jours, si on considère les étiquettes distribuées de nos jours par les journalistes et les critiques.

Comme je l'ai dit tout à l'heure, en tant que journaliste musical, je ne réfléchissais tout simplement pas en ces termes... Dans *Let it rock*, le magazine pour lequel j'ai le plus souvent écrit à l'époque, notre conception de l'histoire de la musique provenait pour l'essentiel de la musique américaine. La musique sur laquelle je sentais que je pouvais écrire venait donc du rhythm'n'blues et de la soul, de la musique country, du rock'n'roll, toutes ces choses qu'il nous semblait essentiel de connaître. Et le rock progressif cadrerait parfois avec ce modèle, et parfois non. Mais nous avons bien sûr couvert le prog rock et j'ai réalisé des entretiens avec des personnes comme Ian Anderson

de Jethro Tull ou d'autres groupes que l'on définirait aujourd'hui comme relevant du genre... Lorsque par la suite, on a commencé à opposer le rock progressif et le punk, je préférerais certainement le punk. Puis je me suis également intéressé à la musique qui est venue après le punk, et qui pouvait faire référence au prog rock. En revanche, je ne me suis jamais intéressé aux groupes qui essayaient de se légitimer en empruntant des techniques à la musique classique ou qui mettaient en avant la virtuosité pour en mettre plein la vue, je ne trouvais pas cela intéressant.

Rock, pop, art moderne

15
1

Dans *Art Into Pop* (Frith & Horne, 1987), je me suis intéressé à la rencontre entre la pop et les « valeurs » de l'art en Grande-Bretagne et notamment au rôle qu'avait joué les écoles d'art [*Art Schools* ⁶]. Cette rencontre est due à trois facteurs principaux. Premièrement, au sein du système éducatif britannique, le milieu des écoles d'art était l'une des rares institutions qui poussait les gens à être créatifs et qui valorisait l'idée romantique selon laquelle l'artiste peut faire tout ce qu'il souhaite. Et ces institutions étaient étonnamment ouvertes, y compris aux personnes qui n'avaient pas de

formation académique. De ce fait, les personnes en âge d'y accéder et qui se sentaient créatives avaient toutes les chances de se retrouver dans une école de ce type. Et leur créativité pouvait plus facilement s'exprimer à travers la musique que par l'intermédiaire de la peinture. Dans ce contexte, toutes ces personnes se sont donc retrouvées dans une situation où elles pouvaient développer leur propre musique, et ce, bien plus facilement que dans les écoles de musique où tout était plus formalisé. Dans les écoles d'art, on ne vous disait pas quel genre de musique vous deviez jouer, mais plutôt : « Faites ce que vous voulez ! » Certaines de ces personnes ont fait ce que nous appelons aujourd'hui du rock progressif, et d'autres non.

Mais il y a aussi deux autres éléments à prendre en compte. Dans les écoles d'art, ces personnes étaient confrontées aux débats qui agitaient à l'époque les arts plastiques et découvraient le potentiel de ce médium. Et il y a sans aucun doute une branche de la musique pop britannique qui a repris cela, qui l'a transformé en une forme singulière de spectacle et de glamour. Je crois que dans le programme initial du colloque de 2014 dédiée au rock progressif ⁷, le nom de Roxy Music figurait dans la liste des groupes prog, ce qui pour moi n'a aucun sens. Selon moi, il s'agissait plus d'un groupe issu précisément d'une école d'art qui, après des débuts quasiment jazz, s'est intéressé au spectacle, à son apparence scénique, à la

6 Comme l'explique Frith les *Art Schools* britanniques des années 1950-60 se distinguaient par le fait qu'elles acceptaient en leur sein des élèves n'ayant pas de formation préalable. On trouve une bonne description de ces institutions, où bon nombre de figures du rock des années 1960-70 sont passées, dans l'autobiographie du guitariste des Rolling Stones, Keith Richards (2015).

7 Philippe Gonin, François Ribac et Allan Moore, « Le rock progressif ! », première conférence internationale du réseau Acadprog, Université de Bourgogne, Centre Georges Chevrier/Laboratoire CIMEOS, Dijon, 10-12 décembre 2014. En ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/14_15/14_12_10-12.html.

façon d'occuper la scène et à comment ce look pouvait devenir l'élément principal de leur identité. Bien sûr, certains groupes de rock progressif s'intéressaient également au spectacle, à leur apparence, à ce qu'ils faisaient sur scène, mais ce n'était pas leur principale caractéristique.

Je crois que le troisième élément – le plus intéressant à certains égards –, c'est que comme le Pop Art et certains mouvements artistiques de l'époque, les étudiants des écoles d'art se sont particulièrement intéressés aux contradictions qu'impliquait le fait de travailler au sein d'un système commercial. Qu'est-ce que cela signifiait d'être une star, d'être une marchandise ? Et c'était à mon avis typiquement le projet de Roxy Music. Tandis que dans le rock progressif tel qu'on le conçoit aujourd'hui, il était plutôt question de faire de la musique sérieuse, et pas seulement d'être commercial, contrairement aux groupes issus des écoles d'art qui disaient : « Nous sommes des groupes commerciaux, et nous nous jouons du système. » Dans un certain sens, l'approche pop tend à tort ou à raison à exclure le rock progressif en le considérant comme un monde à part, même s'il y a évidemment des musiciens prog qui ont un côté arty.

Rock progressif et théâtralité

La « spectacularisation » de la performance concerne le rock de manière générale. Et c'est l'un des principaux changements qui se produit, disons, à partir de 1968. Cela se voit par exemple avec les Rolling Stones et les Who, mais pas avec les Beatles qui ont

cessé de se produire en concert dès 1966. Tous ces groupes qui se sont lancés à ce moment étaient de plus en plus conscients qu'une partie de leur attrait reposait sur des spectacles exceptionnels : quand vous alliez les voir, vous aviez des lumières, du volume, des costumes, etc. Tout le monde faisait ça. Le rock progressif avait moins d'argent et a certainement dû y réfléchir davantage, les groupes devaient obtenir leurs effets de manière plus subtile. Cependant, je pense que ce qui est particulièrement important pour le rock progressif, c'est qu'il s'agissait d'une forme musicale populaire qui, pour la première fois, ne s'attendait pas à ce que les gens dansent. On parlait du principe que les gens qui se rendaient à l'un de ces concerts restaient assis et ne bougeaient pas, qu'ils restaient à l'arrière, peut-être avec les yeux fermés et en consommant de la drogue. Et que lorsqu'ils étaient chez eux, ils écoutaient la musique au casque. Il s'agissait d'une expérience d'écoute différente où il fallait se concentrer davantage sur ce que l'on entendait, et moins sur ce que l'on voyait. Cela permettait une relation intéressante entre observer et écouter. En d'autres termes, pour les groupes les plus ingénieux, comme Soft Machine, la question était de savoir comment obtenir un visuel qui encouragerait une bonne écoute, plutôt que de détourner l'attention d'une bonne écoute. Et un groupe comme Magma, qui me paraissait avoir une formation très théâtrale, savait de quoi la performance avait besoin pour attirer une certaine forme d'attention. Je crois que cela relevait du même mouvement, de la « spectacularisation du rock », mais avec des idéologies différentes.

Une musique européenne

Lors de notre discussion, vous avez évoqué l'exemple du groupe italien PFM⁸ et vous m'avez demandé si le rock progressif avait une étiquette et une patte spécifiquement britannique. Je ne vois pas les choses comme ça. Pour moi, c'était de la musique européenne. Et je crois que la question intéressante à laquelle je n'avais pas pensé, c'est que le terme de rock progressif me semble pertinent pour décrire la musique britannique et les musiciens britanniques qui ont trouvé un public plus attentif et un meilleur accueil dans le reste de l'Europe. Ils ont pu jouer et enregistrer dans de meilleures conditions en allant en Allemagne, en France ou en Italie. Ils ont formé une sorte de réseau de musiciens, et bien qu'ils fussent britanniques, ils travaillaient souvent avec des musiciens qui ne l'étaient pas. On trouve certainement des exemples de groupes de rock progressif italiens ou français, chacun avec une propre identité, mais qui ont été influencés par des groupes britanniques. Être britannique conférait donc une sorte de « statut commercial ». Toutefois, je ne pense

pas que cette musique était spécifiquement britannique, elle était plutôt occidentale, notamment à cause de ses références à la musique classique et plus généralement aux traditions musicales occidentales. Il serait intéressant de faire une comparaison avec les États-Unis où le prog rock était beaucoup plus jazzy. Les groupes adaptaient les techniques et la virtuosité du jazz dans un contexte rock, ce qu'en Grande-Bretagne nous appellerions du « *crossover* ». Il pouvait aussi s'agir de variations élaborées à partir de thèmes blues ou encore de longs instrumentaux collectifs mettant en valeur la virtuosité individuelle, tandis que le rock progressif britannique relevait moins du groupe que d'individus qui se mettaient en valeur.

De la scène au disque : une spécificité prog ?

Je pense qu'il y a une sorte d'orthodoxie dans les études sur le rock qui dit que l'esthétique du rock repose sur les disques et que le concert se réfère aux disques. On s'attendrait donc lors d'un concert à entendre ce qui se trouve déjà sur le disque. Mais je crois que cette approche n'est pas la bonne. Je crois que ce qui intéressait la plupart de ces groupes était de développer une façon spécifique de travailler, de développer leur propre son, d'arranger leurs compositions et de trouver des structures qui, pour certains groupes, préservaient un espace pour l'improvisation. Et toutes ces choses ont par nature été développées en jouant live.

8 En 1973, le claviériste d'Emerson, Lake & Palmer, Keith Emerson a découvert un groupe italien appelé Premiata Forneria Marconi. C'étaient de très bons musiciens et ils avaient déjà fait quelques disques sur lesquels ils chantaient en italien. Emerson a fondé une maison de disques appelée Manticore, a signé PFM et ils ont fait un album intitulé *Photos of Ghosts* (1973), la réplique d'un de leurs 33 tours produit en Italie, mais avec de nouvelles paroles en anglais de Peter Sinfield (parolier de King Crimson et d'ELP), qui a aussi produit le disque. Ils ont connu un succès international avec un morceau intitulé « Celebration ».

Il y a là quelque chose de caractéristique de cette période. Quand ces groupes entraient en studio, il s'agissait pour eux de capturer cette façon de faire, de se référer à quelque chose qui s'était produit en direct. Ce n'était donc pas de la musique live qui ne suivait pas toujours le disque. Il s'agissait plutôt de travailler comme des musiciens de jazz : vous compreniez ce que vous pouviez faire ensemble et ensuite vous l'enregistriez.

Il est très intéressant de constater que la fonction de l'enregistrement, notamment pour le rock progressif, devient légèrement différente. Il ne s'agit pas de faire un disque pour qu'il passe à la radio et pour le vendre, des visées commerciales qui sont d'ordinaire attribuées aux producteurs. Avec cette musique, un nouveau type de producteur advient, qui a pour tâche de réaliser ce que le groupe voudrait faire et d'adapter ses performances live au contexte de l'enregistrement. Lorsqu'ils sortent du studio et jouent de nouveau en live ou quand ils se réfèrent à des enregistrements, l'essence de ce qu'ils font demeure la même : jouer ensemble sur scène face à un public.

Quand vous allez à un concert, vous vous attendez à ce que le concert en direct sonne comme le disque. D'une certaine manière, on s'attend à ce qu'il sonne encore mieux que le disque. Si ce n'est pas le cas, vous vous dites alors : « Mais pourquoi suis-je là ? Je pourrais me contenter d'écouter le disque. » En d'autres termes, vous vous attendez à ce que le disque vous donne un aperçu du concert, plutôt que le contraire, même si vous vous attendez en même temps à ce que le concert vous offre un aperçu du disque. L'une des choses intéressantes à propos du prog rock et qui devient vraie pour beaucoup d'autres types de musique,

c'est que les musiciens tentent vraiment de trouver le moyen de développer une dialectique intéressante entre la performance live et le disque, ce qui est l'une des raisons pour lesquelles je préfère – ou préférerais – King Crimson à Yes. Yes a toujours donné l'impression, même si cela peut sembler très injuste quand on assiste à un concert du groupe, d'être subordonné à la sonorité du disque.

On pourrait comparer ce rapport au disque avec les *tribute bands*, mais je pense que dans cas, les gens cherchent une expérience différente. Lorsque vous allez voir un *tribute band* qui joue du Pink Floyd, du AC/DC ou autre, vous y allez précisément parce qu'il s'agit d'un hommage. Vous savez que vous n'allez pas voir l'original. C'est comme aller voir un très bon imitateur. Vous attendez d'eux qu'ils fassent tout parfaitement, et qu'ils y parviennent, c'est ce qu'il y a de mieux. Mais je ne pense pas qu'il s'agisse de la même expérience musicale lorsqu'on va voir le groupe en premier lieu. Je pense que voir Soft Machine en 1969 fut pour moi une expérience totalement différente de celle de quelqu'un qui verrait en 2014 la reproduction parfaite de ce qu'ils ont enregistré. Je ne pense pas qu'on puisse utiliser ce qui se passe maintenant pour expliquer ce qui s'est passé à l'époque.

Sommes-nous toujours modernes⁹ ?

Vous m'avez demandé si en matière de musiques populaires l'injonction et la lecture modernes, par exemple que nous serions passés d'une forme très simple et authentique à de la musique très élaborée, du blues à Yes, sont encore prégnantes ? Je crois qu'il faudrait commencer par dire que nous sommes toujours travaillés par la modernité. Mais cette sensibilité est moins liée à la musique qu'à ce que l'on pourrait appeler la modernité technologique. Si vous utilisez un ordinateur Apple, vous savez que l'économiseur d'écran est toujours à peu près identique. La prochaine invention sera l'iPad avec ceci et cela de nouveau. Les firmes qui fabriquent des technologies nous vendent sans cesse de la nouveauté ; les gens dépensent beaucoup d'argent pour un appareil, et six mois plus tard, lorsqu'une nouvelle version sort, ils se disent : « Il me la faut tout de suite. » Or, il n'est pas certain que la nouvelle version ajoute réellement quoi que ce soit à l'ancienne pour les usagers. Mais il y a bien une pression sociale

et technologique qui s'exerce sur nous et lorsque nous considérons l'histoire des technologies, c'est de la même manière ; « n'est-il pas extraordinaire que les ordinateurs qui occupaient auparavant toute une pièce soient aujourd'hui si petits ? » La sensibilité moderne est donc bien présente. Je pense que nous continuons à croire que la technologie avec laquelle nous écoutons et faisons de la musique va sans cesse de l'avant et qu'il sera plus facile de faire de la musique d'ici cinq ans, grâce à une nouvelle machine. Cette croyance est toujours présente.

Comment cette pression se décline-t-elle musicalement ? Il me semble qu'on la retrouve clairement dans ce que l'on pourrait appeler l'histoire des médias musicaux. L'un des aspects actuels les plus évidents de cette pression moderniste est le récit selon lequel l'industrie du disque serait en déclin et que nous pourrions désormais accéder à la musique grâce au « cloud », etc. On connaît ces discours qui nous disent aussi que ces « transformations » auraient modifié la façon dont nous écoutons de la musique. On dit beaucoup d'absurdités à ce sujet. Néanmoins, il est évident que ces nouveaux environnements technologiques ont modifié la façon de travailler des musiciens. Il est plus facile de produire des sons et de jouer avec, d'assembler différents outils numériques afin d'obtenir ce que l'on veut. De ce fait, le monde de la musique croit encore à une sorte de progrès et en particulier en matière de technologie. Ce qui est moins évident, c'est de savoir si ces changements améliorent la musique, et c'est une question très intéressante ! Si on revient au rock progressif, la musique live y demeure essentielle et à mon avis, celle-ci ne change pas beaucoup. Mais il y a d'autres

15
1

9 Dans un article intitulé « Can Music Progress ? » (Frith, 2007), où il évoque d'ailleurs le prog rock, Frith s'intéresse à la façon dont l'histoire des musiques populaires est produite. Il avance ainsi l'idée qu'il y a différentes façons de faire l'histoire du rock. En premier lieu un « modèle économique » qui consiste à faire l'équivalence entre qualité et nouveauté : pour être bonne, une musique doit être nouvelle. Plus généralement, Frith pense que les autres conceptions, par exemple l'approche sociologique ou musicologique, ont en commun avec la première forme une croyance en la modernité : les choses progressent puis déclinent.

formes de musique, comme la dance music, qui s'inscrivent toujours dans une idéologie du progrès, par exemple dans les manières de travailler en studio. En d'autres termes, si la sensibilité moderne est bien présente en matière de technologie(s), elle ne s'applique pas uniformément.

Enfin, il faut également souligner qu'on perçoit l'histoire différemment. Lorsque j'ai commencé à écrire comme critique rock, j'avais une vision très claire du déroulement de l'histoire du genre, notamment pour des raisons générationnelles : adolescent – et c'est probablement également vrai pour vous – j'aurais trouvé tout à fait extraordinaire d'écouter une musique sortie cinquante ans plus tôt, jamais je n'aurais imaginé qu'elle puisse m'intéresser. Mais de nos jours, il va de soi pour nous que nos enfants pourront écouter et même apprécier un morceau qui a cinquante ans. Et donc, dans un sens, cette perception de l'histoire de la musique, notre compréhension de la musique ne me semble pas avoir complètement disparu, elle s'est plutôt modifiée.

Formats d'écoute, production musicale et qualité musicale

Pour en revenir au contexte dans lequel le rock progressif a émergé, il faut discerner deux choses. La première est que le rock progressif a pu exister grâce à l'utilisation de technologies qui permettaient de faire de nouvelles choses, aussi bien dans un studio d'enregistrement que sur scène, en termes d'amplification, de distorsion, etc.

Et beaucoup de choses développées à cette époque n'ont pas beaucoup changé. Il y a d'autres manières de les faire avec des outils numériques, mais l'esthétique n'a pas beaucoup changé. L'autre chose intéressante à propos du rock progressif et que j'ai déjà mentionné, c'est qu'on le considérait comme une forme de rock en Europe alors qu'aux États-Unis certaines de ses composantes auraient davantage été considérées comme une forme de jazz. C'est pourquoi un groupe comme Soft Machine pouvait à certains égards être considéré comme un groupe de jazz. Ce qui est frappant, c'est qu'aujourd'hui, certains des musiciens ou groupes les plus intéressants que l'on range dans le jazz, comme Polar Bear par exemple, ont recours à l'électronique et à d'autres choses du même genre, et pourraient facilement être considérés comme du rock progressif contemporain. De même, certaines personnes appartenant à ce que nous appelons la musique savante font de la musique qui pourrait facilement être perçue comme du rock progressif. Il ne s'agit donc pas uniquement de changements musicaux, mais également de la manière dont on forge des catégories. Le prog rock, malgré certains recoupements, a été placé dans le rock, et n'a pas eu beaucoup d'impact sur la musique classique ou le jazz, du moins en Grande-Bretagne – peut-être en a-t-il eu plus dans d'autres parties de l'Europe. Je crois qu'aujourd'hui une partie de cette tradition s'est détachée de ce que nous appelons le rock, mais qu'il s'agit toujours de la même tradition.

Choisir telle ou telle technologie peut être problématique pour les musicien·ne·s, car certaines choses sont nettement meilleures ou plus faciles à manier. Mais pour celles et ceux qui n'utilisent délibérément pas les

nouvelles technologies, leur pratique reste tout de même subordonnée à ce choix. Choisir l'analogique contre le numérique n'aurait aucun sens si le numérique n'existait pas. C'est une prise de position dans un certain contexte. On touche ici une question très intéressante, à savoir ce qu'est un bon son, et d'où vient l'idée de ce qu'est un bon son. Et je crois qu'il y a beaucoup de raisons de penser qu'un bon enregistrement analogique, un vinyle joué sur une bonne chaîne sonnent mieux ¹⁰. Le spectre sonore est supérieur aux meilleurs haut-parleurs passant des enregistrements numériques. Le son est organisé de manière différente. En un sens, c'est une question de goût, mais il est intéressant de savoir d'où vient le goût.



15

1

Punk, jeunesse et classes sociales

Le punk séduisait certainement davantage les plus jeunes que le prog rock. Même si les deux genres se recoupent plus qu'il n'y paraît. Je pense que les médias ont largement exagéré l'impact du punk en termes d'audience. Mais en même temps, il n'est pas tout à fait logique d'aborder les choses de manière quantitative. L'aspect important du punk, tout comme celui du skiffle ¹¹ dans les

années 1950 et des groupes *beat* ¹² dans les années 1960, était qu'en tant que mouvement social, il disait clairement que n'importe qui, quelle que soit sa formation musicale, pouvait faire de la musique intéressante. Les musiciens des premiers groupes *beat* britanniques, qui ont posé les bases du rock, étaient autodidactes. À quelques exceptions près, la plupart n'avaient pas suivi de formation musicale à proprement parler et, cela ne les empêchait pourtant pas de se mettre à jouer et à composer. Du côté du prog rock, ce style attirait plutôt des gens qui disposaient d'une formation musicale et qui y trouvaient une manière intéressante de faire de la musique, en exploitant leurs compétences préalables pour faire des arrangements, des compositions, développer des modes de jeu, utiliser des fragments du répertoire classique pour lui rendre justice. Et l'une des interprétations répandues du phénomène à l'époque, c'était de dire que la classe moyenne s'était approprié le prog rock et que la classe ouvrière resurgissait grâce au punk. Je crois que cette lecture classiste induit un peu en erreur. Si on compare certains des groupes les plus intéressants du post-punk comme Public Image Ltd. et, par exemple, Soft Machine, ils étaient tout aussi expérimentaux, malgré une expérience et une culture musicale très différentes. Et je pense que pour les nouvelles générations qui prirent le rock progressif pour modèle, le punk a été un moment important qui a perpétué cette tradition expérimentale.

Par ailleurs, le punk a fait du DIY une évidence pour tout le monde et c'est

10 Durant l'entretien Frith mentionne qu'il écoute régulièrement des vinyles, tout comme ses enfants.

11 Style musical mêlant jazz New Orleans, folk, country et blues, très populaire dans les années 1950 en Grande-Bretagne.

12 Le terme *beat* (ou « *british beat* ») désigne les groupes britanniques du début des années 1960 comme les Beatles, les Rolling Stones, les Who, qui ont imposé l'étiquette rock.

également ce qui s'est produit si l'on observe le développement de l'*electronic dance music*. C'était des gosses ¹³ très débrouillards et bricoleurs. Je pense que cet aspect est important et que le rock progressif, de manière plutôt injuste, a été perçu comme le revers de la médaille. Aujourd'hui encore, et pour tout un tas de raisons, il semble que les gens qui réussissent ont bénéficié d'une sorte d'éducation musicale typique des classes moyennes. Je crois que l'effet du punk est à la fois important et insignifiant. Je ne pense pas qu'il ait eu un effet énorme sur le public et la jeunesse de l'époque – peut-être même moins d'impact que le prog rock. Mais, dans la mesure où le punk a relégitimé le DIY précisément dans un contexte où l'industrie du disque faisait des profits énormes et se constituait comme un secteur à part entière, il a joué un rôle très important.

Apprécier l'impact d'un genre musical et du rock progressif en particulier

Il est important de se rappeler, car c'est un aspect important du rock progressif, qu'un très grand nombre de groupes n'ont pas du tout percé. Même si, au niveau local notamment, il y avait de toute évidence des groupes qui ont pu trouver un public. L'autre chose à souligner selon moi, c'est que le prog rock était une forme qui, pour

fonctionner sur scène comme sur disque, avait besoin d'une certaine quantité de ressources : une scène assez grande pour y faire ce qu'on voulait y réaliser, un espace assez grand pour que le son fût correct. Vous aviez besoin d'un studio bien équipé pour procéder à des expérimentations. Donc, d'une certaine manière, le rock progressif s'est construit avec l'idée que pour parvenir à ses objectifs, il lui fallait réussir commercialement, alors même que ce style comportait une dimension anticommerciale. Bien sûr, beaucoup de groupes n'ont pas eu de succès et n'ont pu profiter de ces possibilités. Ce point nous ramène à l'histoire canonique de ce genre.

Quand on regarde l'histoire du rock progressif, on parle davantage de ce petit pourcentage de groupes qui ont eu du succès, plutôt que de l'ensemble du rock progressif. Lorsque j'ai déménagé à Coventry en 1972, il y avait des groupes de musiciens locaux qui se voyaient comme des rockers progressifs, qui pratiquaient la musique qu'ils désiraient, qui jouaient avec leurs amis et faisaient de la musique vraiment intéressante. Mais pour gagner leur vie, il leur fallait aller ailleurs et jouer des chansons pop, un peu à la façon de ce que l'on peut connaître dans le jazz. Il y avait donc la musique qu'ils faisaient pour se faire un peu d'argent et la musique qu'ils voulaient vraiment jouer. Mais ces musiciens furent tout de même importants pour la communauté locale « bohème », qui s'est ensuite dirigée vers le punk ou le post-punk, entre autres.

D'une manière générale, on pourrait dire que la culture du rock progressif fut un élément extrêmement important pour entretenir, au niveau local, une culture rebelle chez des gens qui ne tenaient pas

spécialement à rejoindre le monde de l'art dominant. Ce fut, à mon avis, ce que cette musique a apporté et c'est important et je pense que cela a nourri le punk. Cela veut dire que le punk n'était pas seulement issu d'enfants de la classe ouvrière, la présence de ces musiciens a elle aussi été significative. Si vous regardez l'histoire des groupes punk, vous découvrirez souvent qu'un ou deux de leurs membres sont issus de ces groupes prog rock qui n'ont pas eu de succès. Ils ont leur place dans l'histoire de la musique. Ce qui est certain, c'est que les groupes qui ont percé attiraient des personnes qui voulaient trouver du sens dans la musique qu'ils écoutaient, il ne s'agissait pas seulement de s'amuser et de danser. C'était de la musique que l'on écoutait seul, de façon individuelle.

Je me souviens qu'une dizaine d'années plus tard dans les années 1980, lorsque je suis devenu pigiste rock pour le *Sunday Times*, c'est après avoir fait une mauvaise critique de Yes que j'ai reçu le plus de courriers haineux de ma carrière. Il était évident que les fans s'identifiaient passionnément à Yes. J'ai reçu d'autres lettres de ce type après avoir écrit sur Bros, qui était un *boys band*. Beaucoup de filles m'écrivaient que je ne les comprenais pas. Cela ressemblait aux lettres des hommes plus âgés qui me disaient que je ne comprenais pas Yes. Il y avait le besoin d'une musique à la fois populaire et accessible, mais aussi porteuse de sens. Il ne s'agissait pas de s'identifier à une voix, comme le font la plupart des fans de pop en se disant : « Cette personne chante pour moi. » Mais plutôt de la façon dont la musique et les paroles soulevaient des questions que les gens trouvaient intéressantes, comme lire de la poésie ou un roman sérieux. Je pense

que cet apport de sérieux dans des formes populaires est une chose intéressante que le rock progressif a amenée.

Les métamorphoses continuelles d'un Peter Gabriel, anticipation du nouvel esprit du capitalisme ?

Je pense que nous avons tendance à avoir une vision étroite du rock. Il y a toujours eu des entrepreneurs créatifs qui sont attirés par des formes novatrices, et à un moment donné cela a impliqué des stars de la pop. On pourrait écrire un livre intéressant en examinant les carrières de, disons, Brian Eno, Peter Gabriel et maintenant Damon Albarn. Leur intérêt ne se porte pas sur eux-mêmes ou sur leur ego. Ce qui les intéresse, ce n'est pas leur propre égo, mais de collaborer avec d'autres personnes, de voir ce qu'on peut faire avec différentes technologies. Donc, tous ces musiciens qui, tout au long de leur carrière, ont travaillé avec d'autres personnes de multiples façons, n'ont pas été restreints par un genre ou par un lieu. Et je suis sûr qu'on pourrait trouver d'autres personnes de ce type. David Byrne en serait un autre exemple. Je crois que nous devons nous rappeler que ces personnes utilisent les outils qu'elles ont à leur disposition pour faire des choses intéressantes. Depuis les Beatles, la musique pop est un domaine où

l'on peut rencontrer ce type de personnes. Peter Gabriel est intéressant à ce titre, mais je ne pense pas qu'il soit véritablement un rocker progressif. C'est quelqu'un qui utilise le rock progressif pour exploiter des idées, puis qui utilise les musiques du monde à une autre fin et ainsi de suite. Une approche assez similaire à celle de Brian Eno.

Il y a, pour le dire grossièrement, deux sortes d'artistes : ceux qui sont obsédés par une chose et qui y travaillent toute leur vie pour la perfectionner, et ceux qui sont fondamentalement éclectiques. Ces derniers s'intéressent à tout ce qui est nouveau et à ce qu'ils peuvent en faire. Je ne crois pas qu'ils anticipent forcément ces nouvelles façons de faire, ce sont des personnes qui, dès que quelque chose sort, se disent immédiatement : « Avec ceci, je peux faire cela. » Ils s'intéressent toujours aux innovations. Mais en restant fidèles à leur manière de faire de l'art.

Genre(s) et masculinités

Nombre de chanteurs de prog avaient un côté plutôt théâtral. Peter Gabriel s'est construit de manière différente de David Bowie par exemple. Je ne crois pas qu'il ait joué avec la sexualité comme David Bowie l'a fait. Je ne le trouvais pas aussi intéressant en termes de masculinité que les groupes punk et post-punk. Je crois que Peter Gabriel et John Wetton donnaient juste l'impression d'être des musiciens, quel que soit le sens que l'on donne à ce mot. Certains musiciens étaient plus agaçants que d'autres, mais à l'époque où je les voyais, je n'avais pas l'impression

que leur type de masculinité constituait un quelconque enjeu. Il y avait toutes sortes de masculinité, mais cette musique n'était pas censée faire danser ni évoquer la sexualité de la même manière que la musique *beat*. En ce sens, ils ressemblaient plutôt à des musiciens de jazz. L'image des musiciens de jazz est intéressante à analyser en termes de sexualité, car ce n'est pas la première chose à laquelle on pourrait penser.

Vous me demandez si on pourrait considérer le rock progressif comme une forme d'érudition masculine ¹⁴, dans la mesure où il est question de complexité, de la virtuosité des musiciens. C'est une question compliquée. Il y a des raisons commerciales qui expliquent les représentations différentes des garçons et des filles dans les médias. Cela a souvent été décrit, mais il est difficile de savoir comment l'expliquer : serait-ce lié au fait que les garçons seraient obsédés par des questions techniques et s'intéresseraient aux détails, tandis que les filles seraient davantage fascinées par l'image ou ce genre de choses ? Une telle réponse n'apporte aucune explication satisfaisante. La première chose à souligner est que les filles sont extraordinairement absentes du rock progressif. Il est difficile de trouver un groupe de rock progressif faisant appel à des musiciennes. Surtout en Grande-Bretagne. Il y en avait, évidemment, comme Henry Cow, qui constituait à ce titre une exception intéressante. Mais dans l'ensemble, c'était une forme très masculine.

14 On rappellera que dans son premier livre *The Sociology of Rock* (1978), Frith abordait déjà la façon dont le rock était généré. Il observait à quel point les filles s'intéressaient à la pop et aux chanteurs tandis que les garçons discutaient entre eux de tel guitariste ou de tel morceau, rivalisant d'érudition.

En partie parce qu'il faut se rappeler que le rock progressif était une affaire de groupes. Même si nous parlons d'individus, il s'agissait d'abord de groupes. Et traditionnellement, les groupes avaient tendance à être formés par des garçons, que ce soit à l'université, à l'école ou ailleurs – c'était très masculin. Les magazines dédiés à la musique relataient également les choses sous cet angle et leur lectorat était principalement masculin. Donc, je suppose que tout cela jouait un rôle dans le public où les garçons se retrouvaient dans cette musique. Mais dans les concerts, je ne me souviens pas particulièrement d'une atmosphère extrêmement masculine. Même lorsque quelqu'un comme Peter Gabriel se déguisait, il fallait essayer de comprendre ce qu'il voulait dire. C'était ce type d'approche qui comptait.

15
1

À quoi sert la critique rock ?

À l'ère du web, le rôle des journalistes, quel qu'il soit, a désormais changé. Je vais envisager cette question sous un autre angle : l'une des questions intéressantes posées par le rock progressif, et qui est aussi importante pour les musiciens que nous avons évoqués, c'est celle du public. De toute évidence, le public du prog rock était composé de gens qui voulaient faire une expérience qui sortît de l'ordinaire, qui ne ressemblât pas à ce que l'on pouvait éprouver avec la pop. Les fans avaient aussi ce sentiment d'appartenir à une communauté. Si vous étiez fan de King Crimson, vous rencontriez d'autres fans de King Crimson ; si vous alliez à un concert de King Crimson, vous faisiez une

expérience différente de celle à un concert de Cliff Richards. Cette spécificité donnait corps au public du rock progressif. Donc, pour répondre à votre question, je pense que les journalistes jouaient un rôle important dans le façonnement des publics. Les gens lisaient le *Melody Maker* ou le *New Musical Express* – pour le prog rock c'était surtout *Melody Maker*. Et cela les intéressait de savoir sur qui on écrivait, si un groupe du sud-ouest de l'Angleterre comme King Crimson valait la peine d'être vu ou non... Ici, les choses se situaient à l'échelle nationale mais, au niveau local, ces publics fréquentaient des lieux où des groupes intéressants se produisaient, ils en avaient vent par le bouche-à-oreille. Les journalistes jouaient donc un rôle très spécifique en mettant en relation différents types de publics et d'auditoires, des publics et des groupes, les spectateurs et des organisateurs de spectacles... Ils/elles faisaient en sorte que les gens comprennent ce qui se passait et donnassent leur point de vue, qui était ensuite discuté par les lecteurs. C'était un rôle très important et d'une certaine manière, ce fut la période bénie du journalisme rock. Je crois que beaucoup de ces choses se font désormais par le biais des réseaux sociaux et que le journaliste n'a plus vraiment d'espace pour assumer cette fonction. Vous pouvez découvrir en ligne ce à quoi ressemble un groupe, en le voyant, en l'écoutant, en décidant si oui ou non vous l'aimez, vous pouvez rejoindre un site de fans qui vous donne des informations, et c'est très important pour certains groupes de rock progressif qui continuent à se produire. Fish, le premier chanteur du groupe Marillion, m'avait dit il y a des années qu'il avait une sorte de *fanbase* qui lui

permettait de faire des tournées en Europe quand il le voulait. D'une certaine manière, les journalistes n'ont plus aucune utilité. On a encore besoin d'eux pour remplir une sorte de fonction éditoriale, il y a tellement de choses qui sortent, il faut quelqu'un pour trier tous ces sons, pour savoir lequel vaut le coup. Mais dans l'ensemble, je crois que les journalistes n'ont plus du tout le même rôle que lors des débuts du prog rock.

Pourquoi certains groupes prog ont-ils abandonné ce style ?

Tous ne l'ont pas fait, bien sûr. Certains continuent à jouer cette musique. Ils n'ont pas quitté la musique, c'est la première chose à dire. D'autres l'ont fait, bien sûr, mais la plupart, non. Il y a ici différentes choses à prendre en compte pour comprendre les chemins suivis par les groupes et les personnes dont vous parlez. Le premier point est que les personnes qui composaient ces formations ont grandi et travaillé ensemble pendant un certain temps, puis qui ont rencontré d'autres personnes ayant d'autres idées, et on ne peut pas s'attendre à ce que les mêmes personnes travaillent ensemble éternellement. Même si, évidemment, cela arrive à certains groupes.

Ensuite, la notion même de rock progressif s'oppose à l'idée que la musique se résumerait à une formule, alors même que la pression commerciale s'exprime toujours de la façon suivante « si ça se vend, on recommence ». Un tel impératif est problématique pour la plupart de ces groupes. Les critiques

rock disent souvent que c'est le premier disque qui est le plus intéressant parce qu'il est nouveau et que chaque disque suivant est une tentative de refaire le premier, ce qui est d'ailleurs impossible puisqu'on ne peut faire du neuf en tentant de reproduire son premier disque ! En tant que musicien de rock progressif, vous ne trouverez pas d'intérêt à faire toujours la même chose. Il n'est pas surprenant qu'on cesse de faire une chose après l'avoir explorée de différentes manières. C'est un point important.

Il y a également des raisons économiques. Les groupes qui ont eu du succès gagnaient beaucoup d'argent et n'avaient pas besoin de changer de style. D'ailleurs, beaucoup de groupes continuent à faire toujours la même chose parce que c'est la seule façon pour eux de gagner leur vie. Toutefois, ces musiciens de prog avaient tous du talent, ils pouvaient faire d'autres choses. On pourrait donc reformuler la question et se demander pourquoi pas ? Pourquoi sempiternellement rejouer la même musique ? Ce serait de la folie. De même que dans une carrière universitaire, même si vous travaillez sur le même sujet, vous n'avez pas envie de vous dire que vous écrivez toujours le même article vingt-sept ans plus tard, par exemple.

Bibliographie

Frith Simon (2007), « Can Music Progress? », *Muzikologija/Musicology*, n° 7, p. 247-57, en ligne : <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707247f.pdf> [consulté le 2 octobre 2018].

— (1978), *The Sociology of Rock*, Londres, Constable.

Frith Simon & Horne Howard (1987), *Art Into Pop*, Londres, Routledge.

Richards Keith (2015), *Life*, trad. Bernard Cohen et Abraham Karachel, Paris, Points.