

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**11 : 1 | 2014**

**Souvenirs, souvenirs**

---

# Écouter les Shadows, quarante-huit ans plus tard et pour la première fois

**Franco Fabbri et Marta García Quiñones**

Traducteur : Michael Spanu

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4218>

DOI : [10.4000/volume.4218](https://doi.org/10.4000/volume.4218)

ISSN : 1950-568X

### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 décembre 2014

Pagination : 207-223

ISBN : 978-2-913169-36-4

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Franco Fabbri et Marta García Quiñones, « Écouter les Shadows, quarante-huit ans plus tard et pour la première fois », *Volume !* [En ligne], 11 : 1 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4218> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4218>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Écouter The Shadows

## Quarante-huit ans après & pour la première fois

par

Franco Fabbri

Université de Turin

Marta García Quiñones

Université de Barcelone

Traduit de l'anglais par Michael Spanu

**Résumé :** Comme beaucoup de guitaristes des années 1960, Franco Fabbri a commencé sa carrière en essayant de copier le style de Hank B. Marvin, guitare solo des Shadows. Marta García Quiñones ne joue pas de la guitare et jusqu'à une date récente avait eu peu d'occasions d'écouter les disques de The Shadows. Les deux auteurs s'intéressent aux modèles de l'écoute, à l'analyse musicale, et aux réponses cognitives et émotionnelles à la musique. À l'origine de cet essai, une expérience d'écoute faite par Fabbri, qui, une nuit d'insomnie en voyage, a écouté pendant trois heures (en mode aléatoire, avec casque) une grande partie de sa collection de fichiers mp3 d'enregistrements des Shadows. Probablement en raison de son état semi-hypnotique, l'expérience l'a profondément frappé, lorsqu'il s'est mentalement déplacé à l'époque de son adolescence, quand il a écouté les Shadows pour la première fois et a commencé à jouer leurs morceaux instrumentaux. Fabbri

a envoyé ensuite un bref rapport sur cette expérience à García Quiñones, qui lui a posé des questions sur la façon dont cette musique était normalement écoutée dans les années 1960, et elle a décidé d'écouter le groupe (presque) pour la première fois. L'essai est une version élargie de la correspondance initiée par cet acte d'écoute. Il tente de démontrer que la compréhension de tout événement musical exige de reconnaître et de reconstruire multiples strates d'expériences diverses : perceptives, émotionnelles, analytiques et performatives, présentes et passées, qui semblent être inscrites à la fois dans nos corps et dans nos esprits.

**Mots-clés :** *écoute – auditeur – expérience – mémoire – nostalgie – émotion – autobiographie / biographie – vie quotidienne – performance – mise en scène – cognition incarnée.*

**Abstract:** Like many guitarists in the early Sixties, Franco Fabbri started his career trying to copy the style of Hank B. Marvin, soloist of The Shadows. Marta García Quiñones doesn't play guitar and had few chances to listen to records by The Shadows until recently. Both authors have interests in listening models, music analysis, and cognitive and emotional responses to music. The paper was suggested by a listening experience by Fabbri, who one night, unable to sleep while travelling, listened for three hours (in shuffle mode, with headphones) to a large portion of his collection of mp3 files of Shadows' recordings. Probably due to his semi-hypnotic state, the experience struck deeply, as he shifted back to his teens, when he first listened to The Shadows and started playing their instrumental pieces. Then, Fabbri sent a brief report about that experience to

García Quiñones, who was moved to ask questions about how that music was listened to in the early Sixties, and decided to listen to The Shadows (almost) for the first time. The paper is an expanded version of the correspondence that was initiated by that listening act. It tries to demonstrate that understanding any music event demands to unfold and reconstruct multiple layers of perceptual, emotional, analytic and performative experiences, present and past, which seem to be inscribed both in our bodies and in our minds.

**Keywords:** *listening – auditor – experience – memory – nostalgia – emotion – autobiography / biography – everyday life – performance – staging – embodied cognition.*

*Franco Fabbri :*

Je ne pouvais pas dormir : j'avais peut-être trop mangé<sup>1</sup>. L'excitation de ma première nuit de vacances d'été, sur un ferry entre l'Italie et la Grèce, jouait sans doute. Le lit en cabine était étroit et légèrement trop court. J'ai donc allumé mon Mac, sorti et branché mon casque, lancé iTunes en sélectionnant toutes les chansons des Shadows, puis j'ai cliqué sur « play », en mode aléatoire. Pourquoi les Shadows? J'avais probablement envie de quelque chose de familier, mais aussi quelque chose que je n'avais pas écouté depuis longtemps. Peut-être même que j'avais besoin d'une musique régulière, homogène en termes de son et de durée. Je cherchais à exclure une certaine forme de variété. Et pourquoi le mode aléatoire? Je voulais quand

même être surpris. Juste un peu. Car je connais par cœur les enchaînements de chaque chanson des Shadows que je possède.

Il est évident que je m'apprêtais à savourer cette expérience : c'était là mon but. Comme lorsque je prépare un petit-déjeuner en piochant dans le réfrigérateur, en faisant bouillir de l'eau, etc. Ou lorsque je me prépare à d'autres expériences agréables, qui passent par d'autres sens. J'attendais le plaisir, donc. Une expérience sensorielle, basée sur mes oreilles (dans le noir d'une pièce, ou – mieux encore – le noir d'une cabine). Une expérience esthétique, sans aucun doute. Car je n'allais ni danser, ni sentir mon corps envahi par des fréquences basses, ni être gratifié par mon statut social au sein d'un groupe de pair ou par mon identité subculturelle. J'allais sim-

## Écouter The Shadows...

plement écouter de la *musique* : quelle incroyable analyse pour les *popular music studies* ! Je dois ajouter qu'au moment où la musique a commencé et que je me suis confortablement installé dans le lit (ou très peu de temps après), j'ai senti que je somnolais, ou plus précisément que j'étais dans l'état désigné par le mot italien *dormiveglia* (c'est-à-dire « dormir éveillé »). C'est un état intermédiaire, un « entre-deux », à mi-chemin de la conscience et du rêve, où l'on est conscient de ses pensées, mais sans pouvoir distinguer clairement leur nature. Une zone d'ombre, probablement. Je suis resté dans cet état un certain temps (deux heures au moins) et, malheureusement (comme souvent avec les rêves), je ne peux pas rendre exactement compte de l'évolution de cet état, bien que je me souviens de quelques épisodes. Je peux néanmoins revenir sur l'issue de cette expérience, puisqu'à un moment j'ai senti que je n'arriverais pas à m'endormir, j'ai décidé d'arrêter la musique, d'enlever mon casque et de fermer l'ordinateur. En faisant cela je me suis réveillé pour de bon et me suis souvenu de toute l'expérience, impressionné par certains de ses aspects. J'ai décidé d'y repenser le lendemain matin. J'ai d'ailleurs évoqué cela dans un mail que j'ai envoyé à Maria García Quiñones quelques heures plus tard :

« Hier soir j'ai eu une expérience psycho-émotionnelle vraiment intense. [...] Je me suis retrouvé dans mes années d'adolescence, réalisant à quel point ils [les Shadows] m'avaient marqué. Leur naïveté m'a touché, ainsi que leur sens du détail et leur manière de faire du mieux qu'ils pouvaient. J'étais ébahi par leur absence totale de cynisme et d'hypocrisie. Je me suis dit : "c'est moi". Et j'ai pensé : "combien de fois, ces dernières années, me suis-je laissé emporter par la marée nauséabonde de la politique, des médias et de la culture en Italie, oubliant mes convictions et ce que je veux faire depuis toujours ? »

C'est étrange que de telles pensées puissent être déclenchées par l'écoute de "Wonderful Land" ou "Shindig". C'était pourtant bel et bien le cas. D'autre part, je pense que pas moins d'une douzaine de leurs morceaux anticipent de plusieurs années les musiques populaires britanniques et étatsuniennes. Il faut que je te fasse une compilation. » (Franco Fabbri, communication personnelle, 19 juillet 2008)

### Marta García Quiñones :

Bien évidemment, j'étais profondément émue par le message de Franco Fabbri et intriguée par la musique ayant causé de si puissantes émotions. Le nom du groupe ne m'évoquait pas grand-chose, outre le fait qu'ils étaient britanniques (ou étaient-ils étatsuniens?), qu'ils jouaient de la musique instrumentale plus ou moins inspirée par des ambiances de Western. En fait, je n'étais même pas sûr d'avoir déjà écouté une seule de leurs chansons. J'ai finalement découvert que je possédais quelques morceaux, dont « Cosy », « Apache », « FBI », « Mary-Anne », « Nivram », « Move It » (avec Cliff Richard) et même une version instrumentale de « Every Breath You Take » de The Police. Je les avais téléchargé en *peer-to-peer* en 2005, certainement par curiosité après avoir vu leur nom dans un article universitaire. Je raconte cela car c'est vraisemblablement de là que provenait la vague idée que je me faisais de leur style. Malgré tout, l'histoire de Franco Fabbri me fascinait et j'étais déterminée à en savoir plus.

Deux jours plus tard, je trouvais une compilation sur CD dans un magasin près de chez moi. C'était le troisième volume de la collection *Music Ages*, produite par le label indépendant espagnol du même nom, qui s'emploie à la réédition de

vieux enregistrements avec un « son vinyle ». Sous le titre *The Shadows*, 16 chansons étaient rassemblées (dont deux que je possédais déjà, « Apache » et « FBI »), toutes extraites de différents EP sortis chez l'ancienne branche espagnole d'EMI : *La Voz de Su Amo* (La Voix de son maître). Quatre des couvertures d'albums originales figuraient sur la pochette du CD, rendant l'objet « nostalgique », au sens où il s'adressait probablement aux personnes ayant acheté ces albums dans les années 1960 ou à ceux éprouvant une sorte d'intérêt historique pour la musique des Shadows. L'anthologie promise par Franco Fabbri est arrivée de Grèce environ un mois plus tard. Celle-ci contenait une longue sélection de 30 titres, dont deux figuraient également dans le CD de *Music Ages* (« Shindig » et « Sleepwalk ») et deux autres que je possédais déjà (« Mary-Anne » et « Nivram »).

Le fait d'avoir déjà écouté quelques chansons des Shadows – même si je ne l'ai réalisé qu'en écrivant cet article – expliquait sans doute la sensation de relative familiarité à l'écoute de la compilation de Franco Fabbri. Je l'écoutais d'abord de la manière la plus orthodoxe, assise devant mes petites enceintes, essayant de me focaliser uniquement sur la musique – chose que je fais assez rarement – tandis que, les semaines suivantes, il passait en fond lorsque j'effectuais des tâches ménagères, ou dans mon iPod Shuffle lorsque je me déplaçais. En outre, il me faut mentionner que je n'écoute pas la musique très fort, habituellement. Mais je dois dire que j'ai apprécié l'expérience, tant du point de vue de la qualité du son, qui paraissait façonné avec attention, que de la beauté des mélodies. Cependant, je percevais dans la musique des Shadows une sorte

de détachement émotionnel, une distance. C'était comme s'ils décrivaient un paysage esthétiquement plaisant pour mes oreilles, mais dans lequel je ne pouvais réellement habiter. En prêtant d'avantage attention, je distinguais une dimension hallucinatoire dans leur musique, que j'associais aux désirs d'évasion masculins [*masculine escapist dreams*]. Mais malgré mes efforts, il m'était difficile de comprendre pourquoi cette musique avait un impact aussi fort sur Franco Fabbri.

Peut-être qu'une partie du problème résidait dans le fait que je tentais de comprendre leur musique d'un point de vue qui manquait d'engagement émotionnel. J'avais certes écouté un échantillon assez conséquent de leur production, mais je ne pouvais pas vraiment les *voir*. Sans la possibilité d'aller à un de leurs concerts, les seules traces visuelles que j'avais d'eux étaient les pochettes présentes sur le CD de *Music Ages*, qui montraient quatre garçons blancs, propres et de bonne allure, en tenue décontractée ou en costume, dont la volonté était clairement de plaire. Plus tard, Franco Fabbri et moi avons commencé à partager des vidéos du groupe sur internet. Outre le fameux « pas des Shadows », qui était une routine chorégraphique lors des concerts du groupe, je demeurais fascinée par la réaction émotionnelle des fans, étant donné que je ne pouvais identifier les éléments transgressifs typiques du rock dans leur jeu de scène. Qu'est-ce qu'il y avait de si bouleversant à leur sujet ? Je ratais clairement quelque chose. J'ai donc demandé à Franco comment les gens écoutaient les Shadows dans les années 1960 et comment lui, personnellement, les avait connus.

Écouter The Shadows...

*Franco Fabbri :*

J'ai probablement écouté les Shadows pour la première fois sur un juke-box, dans une station balnéaire, en 1960 ou 1962 (ça peut paraître étrange, mais j'ai encore un vague souvenir de la scène). « Apache » a aussi été un *hit* en Italie. Je jouais déjà de la guitare, mais je ne possédais pas de guitare électrique. J'avais alors 11 ou 12 ans et j'étais fan de Paul Anka, de Neil Sedaka et de chanteurs-compositeurs italiens comme Sergio Endrigo ou Gino Paoli. J'étais aussi fan des films de guerre et des westerns, surtout ceux où un gang ou un escadron de soldats venait à bout d'un groupe d'ennemis, comme dans *Les Sept mercenaires* (1960) ou *Le Jour le plus long* (1962). Les gravures de mon premier vinyle des Shadows (il était courant en Italie de graver la date de pressage sur le master) révèlent de manière précise le point de départ de mon addiction pour les Shadows : 1962. Je brûlais alors d'envie d'avoir une guitare électrique, que je recevais d'ailleurs en cadeau lors de l'été 1964. Mais j'étais déjà un « expert » des Shadows entre 1963 et 1964, puisque je me rappelle clairement des discussions avec une de mes camarades d'école (« la Galliani ») fan des Beatles : les Shadows étaient selon moi bien au-dessus, surtout le guitariste soliste et le batteur. Les Beatles, c'était pour les filles, comme en témoignait l'attitude de ma camarade de classe. Je vivais en effet dans un monde très masculin (pour cela et d'autres détails sur mon intérêt précoce pour la musique, voir Fabbri, 2011).

J'ai eu un tourne-disque stéréo à ma disposition dès 1960, mais tous les albums des Shadows que j'ai eu jusqu'en 1965 étaient mono (tandis qu'au Royaume-Uni tous les albums des Shadows

étaient en stéréo depuis 1961). En Italie, il n'y avait pas de marché pour la pop enregistrée en stéréo avant 1965-1966. On trouvait des casques stéréo dans les studios d'enregistrement, mais ils ne sont devenus accessibles qu'après 1967 (ma première acquisition date de 1969). Par conséquent, pendant toute l'époque où j'étais accro aux Shadows, j'ai seulement pu les écouter en mono et *fort*, soit sur le tourne-disque de la maison, soit – pendant les vacances d'été – sur un petit appareil Philips d'entrée de gamme. Néanmoins, vers la fin de cette période (1965-1967), lorsque j'ai commencé à jouer dans des groupes et à écouter de nouvelles choses, j'avais pris l'habitude de pousser le son à fond et de maintenir le speaker près de mes oreilles.

Ma passion pour les Shadows a probablement atteint son paroxysme en 1964. Du fait d'avoir une guitare électrique (une Galanti *made in Italy*), j'avais découvert quelques « trucs » qui m'avaient échappé dans mes premières tentatives de reprise à la guitare classique. Quoiqu'il en soit, j'ai mis beaucoup de temps à comprendre que l'effet « étouffé » [*stopped sound*], propre à tant de parties de Hank Marvin, ne demandait aucun matériel spécifique, il suffisait simplement d'étouffer les cordes avec la paume de la main. Je cherchais par ailleurs à me procurer un Echoplex.

La première chanson des Shadows que j'ai jouée en public était « Blue Star ». Nombre de leurs chansons sont rentrées dans le répertoire de mon premier groupe (avec des morceaux des Beatles, des Rolling Stones, des Animals, et – vers août 1965 – des Byrds). En 1966, je suis entré dans un nouveau groupe (qui existe d'ailleurs toujours) et, à la fin de cette même année, je foulais le

sol d'un studio d'enregistrement pour la première fois. Cet événement a marqué la fin de ma relation quotidienne avec les albums des Shadows, qui s'était atténuée au cours de l'année 1966 pour être progressivement remplacée par l'écoute d'albums comme *Rubber Soul*, *Revolver* ou *Aftermath*.

Depuis le début, les Shadows étaient pour moi liés à une forme de concentration et de perfectionnisme, renforcée par leurs visuels d'album et leur attitude sur les photos que je pouvais voir (la plupart provenaient des pochettes d'album). J'étais donc très surpris de découvrir, par la suite, le « pas des Shadows » et autres chorégraphies, en visionnant de vieilles vidéos. C'était d'ailleurs aussi une surprise pour mes collègues britanniques, lorsqu'ils ont réalisé que je ne savais rien de cet aspect du groupe, alors même que n'importe quel anglais de ma génération (fan des Shadows ou non) était « naturellement » au courant. En fait, j'ai découvert que si les Shadows exécutaient leur petite danse lorsqu'ils jouaient leurs tubes, ils avaient aussi des chansons « sérieuses » (plus orientées jazz), qui requéraient davantage de technicité, les forçant à jouer assis, recroquevillés sur leurs instruments.

J'espère qu'il y a là suffisamment d'éléments de contexte pour analyser mon expérience auditive dans la cabine. J'ai beau avoir acheté quelques CD des Shadows depuis les années 1980 et les avoir plus récemment ajoutés à ma bibliothèque iTunes, je n'avais jamais pris le temps de les écouter avec une telle qualité (en stéréo avec un bon casque) et en telle quantité, et ce malgré toutes les occasions que j'ai pu avoir de le faire en voiture ou à la maison. Je n'irais pas jusqu'à affirmer que j'ai eu

une expérience « auratique » (ou que j'ai été pris du syndrome de Stendhal), mais c'est un aspect que je ne peux pas laisser de côté. Je ne devrais évidemment pas surestimer la qualité de mes fichiers mp3 (bien qu'elle soit au dessus de la moyenne), mais si je compare 1) mon expérience d'écoute dans la cabine avec 2) l'écoute en mono d'une copie de plus en plus abîmée de *The Fantastic Shadows* sur un appareil Philips de piètre qualité, la première est bien plus proche des masters originaux que la seconde. Qu'est-ce qui les sépare, en fait ? La question de la disparition de « l'aura » a d'abord été posée dans un contexte de « reproduction mécanique », puis l'enregistrement sur bande nous a fait entrer dans l'âge de « reproduction électronique » (Cutler, 1985). Enfin, quand une reproduction est une copie (presque) parfaite, est-ce que l'idée d'une disparition de « l'aura » tient toujours ?

#### Marta García Quiñones :

Ainsi, si je comprends bien, la puissance de l'expérience d'écoute de Franco Fabbri ne résidait pas seulement dans ses écoutes passées, mais aussi dans le plaisir accru que permettait la technologie numérique. Écouter les Shadows au casque et en haute qualité donnait une impression nouvelle, une impression qui semblait précisément garantir un accès plus direct à la musique. Et qu'en était-il de la musique, justement ? Il y avait certainement quelque chose dans la musique des Shadows qui permettait de comprendre la réaction de Franco Fabbri. Prenons par exemple « Shindig », premier morceau de l'anthologie *Music Ages*, qui figure également sur la compilation de Franco Fabbri. Composée par les membres des Shadows, les

## Écouter The Shadows...

guitaristes Hank B. Martin et Bruce Welch, la chanson « Shindig » est sortie en single en 1963, atteignant le sixième rang des charts anglais. C'est une des chansons des Shadows que j'aime le plus, mais c'est aussi l'une de celles que Franco Fabbri et moi trouvons la plus caractéristique du style des Shadows pendant leurs années de succès.

La chanson commence avec deux accords typiquement rock, répétés à trois reprises et qui réapparaissent de manière symétrique à la fin. La mélodie principale (le refrain), joué (comme toujours) par le soliste Hank B. Martin, sonne de manière presque naïve, comme une chanson traditionnelle. Elle dure huit mesures, plus une répétition de deux mesures, et elle est jouée deux fois après les accords d'ouverture, une fois au milieu de la chanson, et une seconde fois après

les accords de fin. Cette mélodie occupe le rôle principal du morceau en toute simplicité, sans jamais se développer. Le contraste intervient à travers deux autres mélodies (ponts I et II), qui font appel à des registres différents du thème principal : épique, avec des sonorités de western pour la première; lyrique et onirique pour la seconde. Ces deux mélodies secondaires n'apparaissent qu'une seule fois, justement avant et après l'occurrence du thème au milieu du morceau, constituant ainsi de brèves échappatoires qui se contrebalancent l'une et l'autre. Par conséquent, d'un point de vue de la forme musicale, « Shindig » offre une structure presque symétrique, une balance d'émotions et de registres, ainsi qu'une texture sonore homogène – ce qui, en somme, pourrait justifier mon sentiment de retenue émotionnelle.

## Shindig

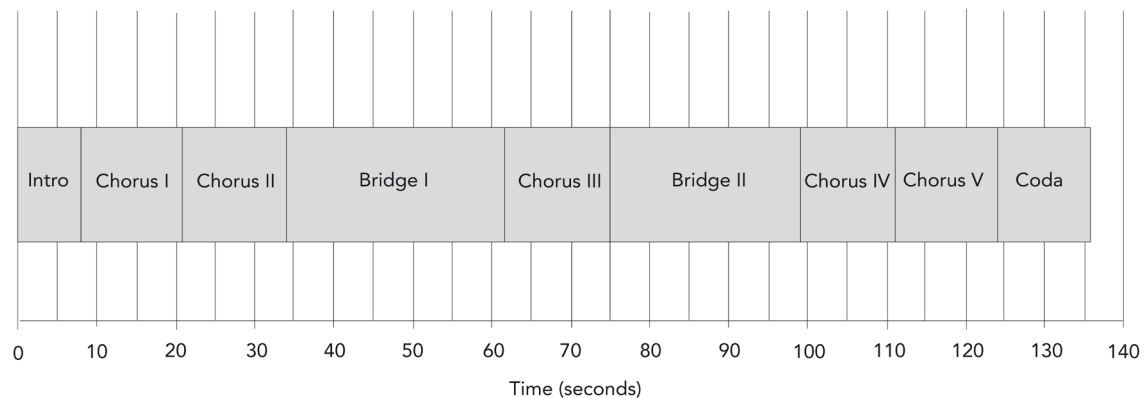


Tableau 1 : Analyse formelle de « Shindig »



Toutefois, un autre aspect musical semble l'emporter sur la forme : la qualité du son, exceptionnellement clair et précis, jamais distordu (les pédales fuzz ne sont apparues que quelques années plus tard, mais je me réfère ici davantage à de la distortion non intentionnelle). Comme Franco Fabbri l'a expliqué, les Shadows étaient (et sont toujours) un modèle de virtuosité pour les guitaristes. Mais ils l'étaient d'une toute autre manière qu'un Jimi Hendrix par exemple – ils étaient moins démonstratifs et tape-à-l'œil. J'irai même jusqu'à affirmer que, pour une auditrice comme moi, qui n'a jamais joué de guitare et qui s'y connaît très peu en technique des Shadows, l'énorme talent de Hank B. Marvin et de sa bande n'a rien de frappant (à l'inverse de Jimi Hendrix). Leur habileté discrète correspond à leur calme sur scène; ou plutôt, leur contrôle du son (cf. l'effet « étouffé » mentionné par Franco Fabbri) semble être une conséquence logique de leur position corporelle très contenue. Finalement, le fameux « pas des Shadows » et les effets sonores forment une unité cohérente lors de leur prestation.

*Franco Fabbri :*

Les Shadows étaient des perfectionnistes, tout le monde est d'accord là-dessus. Bien sûr, après 1966-1967 (Hendrix, Clapton, etc.), être un bon guitariste signifiait davantage vitesse et virtuosité, contrôle du feedback, nouveaux effets (fuzz, wah-wah, etc.). Mais à la fin des années 1950 et début 1960, les canons étaient plutôt du côté d'un *sustain* clair, de la profondeur des cordes graves, de la netteté de l'écho et de la réverb, à l'image de Duane Eddy, The Ventures et autres « groupes de

surf », et bien évidemment les Shadows. Selon les biographes, Bruce Welch (le guitariste rythmique du groupe) se sentait mal à l'aise de ne pas être capable de jouer des mélodies claires et rapides (mais pas aussi rapides que Hendrix ou Clapton!) comme Hank B. Marvin, mais il passait des heures à s'accorder et était au moins autant responsable du son que le guitariste soliste. Lorsque j'ai commencé à jouer des morceaux des Shadows sur ma guitare électrique, alors que j'avais commencé par la guitare classique, j'avais rencontré deux obstacles : 1) rester au tempo (je jouais sur les enregistrements : ce n'était pas qu'ils étaient si rapides, mais très carrés rythmiquement, or ce n'est pas du tout le genre de chose qu'on apprend en jouant l'opus no. 48 des *Études* de Mauro Giuliani); 2) produire un son prolongé soigné. Ce dernier point était particulièrement frustrant, aussi parce que ma guitare bon marché avait une action trop haute (c'est-à-dire que la distance entre les cordes et le manche était trop grande) et des cordes trop épaisses. Je réalisais à quel point mes différents doigtés, malgré la même mélodie, produisaient des sons dissemblables, dont certains étaient adaptés à l'esthétique des Shadows, et d'autres absolument pas. Il me faut rappeler qu'à cette époque, aucune vidéo d'eux n'était disponible dans mon pays, il n'y avait pas de manuel de guitare électrique non plus, sans parler de presse spécialisée, etc. Trouver le bon doigté, le bon ampli et les bons effets (delay et réverb) était une question d'essais et d'erreurs, ou de bouche à oreille entre guitaristes.

Après toutes ces épreuves, je sens encore les mélodies de « Shindig », « Nivram » ou « Round and Round » dans mes doigts. Et je me souviens les

## Écouter The Shadows...

avoir senties, et d'autres chansons encore, lors de mon expérience d'écoute dans la cabine. Les neurologues ont montré que l'effet des neurones miroirs peut aussi être déclenché par des stimuli sonores (Rizzolatti & Sinigaglia, 2006) : cela signifie que lorsqu'un sujet entend un son, certains de ses neurones – reliés à l'action qui a éventuellement produit le son – se déchargent (Molnar-Szakacs & Overy, 2006). Barthes (1991) a établi une distinction entre la musique comme activité pratique [*musica practica*] et la musique comme objet d'écoute, avançant l'idée que l'activité d'écoute est grandement influencée par la capacité (ou non) de l'auditeur à jouer d'un instrument. Moi-même je suis conscient que, lorsque je parle de musique, j'en imite le jeu *via* des instruments que je connais (surtout les guitares, dont la basse, mais aussi les claviers, le saxophone, le trombone et la batterie). Je suis d'ailleurs persuadé que d'autres musiciens (ou musicologues) font de même. Je pense que les origines de la pensée harmonique de beaucoup d'universitaires résident dans leurs doigts. Une version largement répandue de ce comportement, généralement sans doigté précis, peut être observée dans le « *air guitar* ».

Je peux donc affirmer qu'une partie de cette intense expérience d'écoute, que j'essaie maintenant d'analyser, renvoyait au fait que j'étais capable de jouer cette musique (sur tous les instruments, hormis les passages rapides de batterie). Pendant que je somnolais, bien que mon corps soit resté immobile, mes neurones miroirs ont probablement fait leur travail, laissant opérer ma posture d'écoute de type « *musica practica* » (au sens de Barthes).

Revenons à « Shindig » quelques instants. Les accords d'introduction (et de coda) sonnent de nos jours comme des *power chords* typiques du rock. Mais les Shadows n'utilisaient pas le même doigté qu'un guitariste d'aujourd'hui (à propos, j'ai appris l'existence du terme *power chords* quand je suis devenu universitaire : j'ai joué dans un groupe professionnel pendant 16 ans sans jamais l'entendre une seule fois). Ces accords étaient probablement joués comme des barrés, avec un effort particulier pour laisser les cordes (toutes les cordes, ou seulement les quatre inférieures : le Si dièse et le Do dièse des accords de Sol dièse et La peuvent être jouées séparément) vibrer le plus longtemps possible, vu que les pédales de *sustain* ou *fuzz* n'étaient pas encore là pour prolonger le son. La raison pour laquelle ces accords d'intro (et de fin) sont, pour nos oreilles de maintenant, ce qu'il y a de plus rock dans le morceau, est que le mouvement parallèle des accords barrés est devenu un marqueur récurrent pour de nombreux groupes du début des années 1960 : les Kinks sur « You Really Got Me », « All Day and All of Night », « Tired of Waiting » ; les Nashville Teens sur « Tobacco Road ». En tant que fan de la première heure, je suis ravi d'entendre chez les Shadows les prémices des sons, techniques et styles qui se sont répandus dans les années qui ont suivi. Je ne suis toutefois pas certain que cette posture (et le plaisir qui en découle) ait été à l'œuvre lors de mon écoute dans la cabine, bien qu'elle soit tellement enracinée dans la critique rock et les souvenirs de musiciens comme Pete Townshend, Eric Clapton ou Brian May (Read, 1983), qu'elle pourrait faire figure d'automatisme mental.

La mélodie du refrain est simple et correspond à cet *esprit de géométrie*<sup>2</sup> qui semble régir d'autres aspects de la même chanson (sa structure par exemple) et la plupart des compositions instrumentales des Shadows. Rapportée à un manche de guitare, je ne la qualifierais tout de même pas de « moins rock » que les accords d'intro. Elle repose sur une phrase de guitare très commune dans le rock, avec des mouvements de doigts que l'on a plus tard théorisé (dans les manuels de guitare rock) comme une « boîte » [« *box* »]. C'est une phrase « économique », au sens où son harmonie est très riche comparée à l'énergie qu'il a fallu dépenser pour la produire. Les aspects les plus importants sont la première corde de Mi qui résonne à vide avec le Do# frappé sur la deuxième corde, et le passage final sur un Do naturel (une *blue note* en La majeur) joué séparément par Marvin (apparemment sans coup de médiator), mais d'une manière distincte d'un joueur de blues (*bend* de la troisième corde). Des vidéos récentes montrent un doigté encore différent. Marvin passe de la quatrième case du Si à un Do# avec le troisième doigt, pendant que le deuxième joue le Mi sur la deuxième corde : ce riff est moins commun que celui que je décrivais juste avant, mais permet de mieux contrôler la résonance du Mi. C'est une phrase vraiment économique, car le résultat sonore est très riche comparé à l'énergie dépensée pour la produire. Ses aspects saillants sont un Mi grave (1<sup>re</sup> corde) qui sonne à vide en même temps qu'un do# obtenu en *tapping* sur la 2<sup>e</sup> corde, et la conclusion sur le Do naturel (une *blue note* en La majeur), qui est joué séparément (mais apparemment sans pincer la corde) par Marvin et différemment d'un joueur de blues

(avec un *bend* sur la 3<sup>e</sup> corde). Des vidéos récentes montre un autre doigté possible. Marvin passe de la 4<sup>e</sup> case du Si pour jouer un Do# en *tapping* avec le 3<sup>e</sup> doigt alors que le 2<sup>e</sup> doigt va chercher le Mi sur la 2<sup>e</sup> corde. Cette formule n'est pas moins commune que celle décrite plus haut, mais permet de mieux contrôler la durée du Mi.

Les deux sections intermédiaires (ou ponts), fonctionnent aussi comme des cadres pour esquisser de nouvelles techniques. La première, qui commence sur un Fa# mineur, permet à Marvin de montrer qu'il peut sonner comme Duane Eddy (c'était une de ses obsessions, visiblement) : de longues notes graves, avec un son *twang* caractéristique, probablement obtenu grâce à des cordes neuves montées juste avant l'enregistrement et à une pression ferme sur les frètes. À la fin, on peut entendre le son étouffé typique, joué sur des gammes parallèles descendantes. La deuxième section, qui commence en Ré majeur, avec un passage qui sonne Western sur un Sol (la sous-dominante de Ré et 7<sup>e</sup> mineure de La), montre le talent de Marvin pour jouer deux mélodies parallèles avec un son clair, dans un genre similaire à celui des tierces et sixtes parallèles utilisées par Brian May dans beaucoup de chansons de Queen (ou par Joe Walsh et Don Felder lors du célèbre solo de « Hotel California »), mais sans *overdub*.

Bien sûr, ces deux sections sont stylistiquement plus proches de la country (pour des raisons à la fois mélodiques et harmoniques) que du rock'n'roll : nombre de leurs chansons sont d'ailleurs classifiées comme « country » dans la base de données Gracenote. Mais lorsque j'écoutais les Shadows pour la première fois, ma perception du

## Écouter The Shadows...

rock n'était pas moins influencée par Bill Haley ou Duane Eddy que par Little Richard ou Chuck Berry. Je n'aurais donc jamais défendu l'idée que les Shadows n'étaient pas rock, même lorsqu'ils étaient accompagnés par l'orchestre de Norrie Paramor, sur « Wonderful Land » ou « Atlantis » par exemple. Enfin, pour conclure sur « Shindig », la batterie était plus puissante et tendue que jamais dans le rock de l'époque. Je peux donc affirmer qu'une des raisons pour laquelle mon expérience d'écoute a été si forte est que j'avais la chance de contempler (auditivement) quelques piliers d'une posture musicale qui n'a cessée de se développer pendant des décennies, comme si j'avais été ramené à mon enfance et exposé aux seuls mots que je connaissais alors.

### Marta García Quiñones :

À l'inverse, ma difficulté à rentrer dans la musique des Shadows était visiblement liée au fait de n'avoir jamais physiquement joué leurs chansons. De plus, comme je l'ai déjà suggéré, leur conception du rock est relativement distincte de celle des modèles de ma génération (post-punk) : ils seraient à peine considérés comme des prototypes rock par mes contemporains. Ces arguments pourraient pourtant s'appliquer aussi au Bob Dylan des débuts, par exemple, dont les chansons me touchent beaucoup plus. Donc, au-delà de l'équilibre formel et de la retenue émotionnelle des Shadows, il doit y avoir autre chose qui explique mon profond détachement. Une aventure récente m'a peut-être mise sur la voie. Un jour, alors que je regardais une célèbre émission de cuisine en prenant mon déjeuner à la maison, j'ai été frappé de reconnaître

un thème des Shadows dans la bande-son. Mais en fait, ce n'était pas eux : comme je le réalisais ensuite, la mélodie ne correspondait à aucune chanson que je connaissais, et – c'est ce qui m'a convaincu de mon erreur – un saxophone avait été ajouté au mix. Cependant, il y avait certainement quelque chose à propos de cette musique – l'instrumentalisation, l'aspect des mélodies, le rythme soutenu – qui m'avait rappelé à juste titre les Shadows. Même si – comme peut l'expliquer Franco Fabbri – le mixage des chansons des Shadows ne correspond pas à celui des premiers enregistrements de Muzak, ce détail échappe facilement à des oreilles post-Muzak comme les miennes. En fait, la connexion entre la musique instrumentale – pas seulement celle des Shadows, mais aussi celle des « groupe de surf », comme les Ventures – qui utilise un son clair (non distordu), des mélodies faciles à fredonner, un rythme homogène, et de la musique de fond, se fait assez naturellement. D'ailleurs, certains des derniers albums des Shadows, sortis dans les années 1970-1980, consistent en de simples reprises de tubes rock (classique et moderne), comme en témoigne la version de « Every Breath You Take » que j'ai dans ma bibliothèque musicale. Ils ne faisaient pas véritablement de la Muzak, mais tout ça est révélateur d'à quel point leur son a été rendu trivial, à la fois par du matraquage et par la sélection d'un répertoire facile.

Quand on pense à des expériences sensorielles, on se les figure souvent comme *intenses* ou *bouleversantes*, à l'image des celles qui se sont immiscées dans la cabine de Franco Fabbri lorsqu'il écoutait les Shadows. Cependant, on peut imaginer que des

impressions *légères* ou *superficielles*, comme celles qui proviennent d'une écoute distraite, peuvent aussi avoir un effet puissant sur notre capacité – ou incapacité – à réagir et à être ému. En fait, échapper à une écoute banale d'un genre musical peut se révéler bien plus ardu que de mieux comprendre un genre que l'on connaît déjà et que l'on avait écouté de manière plus attentive. Mon idée est que l'analyse musicale peut aider dans les deux cas, particulièrement lorsqu'elle ne s'attache pas simplement aux caractéristiques du matériau musical, mais aussi aux valeurs culturelles et musicales qui lui sont attachées. Dans le cas de ma deuxième écoute des Shadows, l'analyse formelle ne suffisait clairement pas pour obtenir une réponse sur le plan émotionnel, tandis que l'explication de Franco Fabbri à propos de certaines de leurs innovations performatives, auxquelles s'ajoute sa forte implication dans cette musique, m'ont permis d'écouter d'un point de vue différent. Manifestement, je ne peux prétendre que j'ai leurs chansons dans les doigts ou qu'ils font partie de mon passé musical, mais je me sens, en définitive, plus proches d'eux.

*Franco Fabbri :*

Je comprends absolument le point de vue de Marta García Quiñones. Le son des Shadows peut être entendu n'importe où sur terre lorsqu'une guitare (une Fender Stratocaster surtout) joue une chanson connue. C'est comme ça depuis plus de 40 ans. Pour différencier les qualités individuelles des Shadows et le son Muzak (bien que le mixage soit différent), cela requiert un *effort*, qui nous confronte à un paradoxe intéressant : pour

comprendre comment un morceau supposément « froid » peut générer une réponse émotionnelle, il nous faut reconstruire notre compétence musicale du point de vue des outils analytiques. Gino Stefani décrit la compétence musicale comme une synthèse de différentes connaissances (« savoir », « savoir comment faire », « savoir comment communiquer ») mises en pratiques lors d'une expérience musicale : « En résumé, la compétence [peut être vue] comme la capacité à *produire du sens* avec ou sans musique ». Selon lui, la compétence musicale s'établit sur cinq niveaux :

« Les codes habituels de l'Homo Musicus, comme sa manière de vivre des expériences émotionnelles, musculaires, sensorielles et synesthésiques, d'utiliser des schémas perceptifs et mentaux, d'adopter des comportements anthropologiques à l'égard d'objets sonores ; Les pratiques sociales, qui consistent en notre habitude à mettre en œuvre des règles et schémas culturels ; Les techniques musicales, ou les capacités que l'on peut développer en apprenant certaines théories musicales, des méthodes et des conventions ; Les styles musicaux, c'est-à-dire notre habileté à suivre certaines modes dans lesquelles s'articulent des techniques propres à un genre, une époque, un style ; Les œuvres, ou notre capacité à reconnaître des aspects propres à un matériau musical individuel. » (Stefani, 1998 : 13, cité dans Marconi, 2001 : 33)

Apparemment, tous les niveaux de ma compétence musicale étaient en action lors de mon écoute des Shadows dans la cabine, ce qui m'a entraîné dans une profonde expérience sensible et émotionnelle. Bien qu'il ait été parfois à la mode de penser que la compétence musicale « tue l'émotion » (surtout dans les *popular music studies*), ou que l'implication corporelle/émotionnelle dans l'expérience musicale n'est pas déterminée par des codes

## Écouter The Shadows...

culturels, je peux ici témoigner que notre plaisir résonne en fait pleinement avec nos compétences musicales. Comme le soulignent les psychologues, il n'y a pas d'activité sensorielle « pure » : même nos perceptions les plus quelconques font appel aux fonctions mnémotechniques de notre cerveau (voir par exemple Gregory, 1998).

Ensuite, certains aspects de la musique des Shadows, comme la clarté de leur son et de leur mixage, leur perfectionnisme et leur concentration, la structure simple et symétrique de leurs mélodies et chansons, et même la répartition première de leurs instruments dans le champ stéréo, étaient manifestement en cohérence avec les « métaphores de bases » (Johnson, 1987) qui relie notre activité mentale avec la forme et le fonctionnement de notre corps. Il y a en effet une connexion évidente entre ces projections métaphoriques et le premier des cinq niveaux de Stefani, mais je me dois de le mentionner à part, puisque, lorsque je me suis « réveillé », j'ai trouvé cet aspect le plus clair et évident : c'était là une suggestion que toute complexité repose sur l'assemblage et l'interaction de distinctions élémentaires, comme haut/bas, droite/gauche, fin/gros, vide/rempli, rapide/lent, et ainsi de suite.

Enfin, la plupart des chansons des Shadows impliquent une structure sociale et une division du travail basiques, une participation à un projet collectif presque dépourvue d'ego, qui est, d'une part, typique de la fin des années 1950 début des années 1960, et qui, d'autre part, fait profondément écho à n'importe qui ayant été adolescent à cette époque<sup>3</sup>.

Comme je l'ai écrit à Marta García Quiñones, il me semblait étrange que de telles pensées puissent être causées par l'écoute de « Wonderful Land » ou « Shindig », mais je ne suis pas surpris qu'elles puissent être expliquées par la plus simple des analyses musicales.

### *Marta García Quiñones et Franco Fabbri :*

En conclusion, qu'est-ce qui a fait de l'écoute des Shadows une expérience si intense pour Franco Fabbri? Les scientifiques cognitivistes Vittorio Gallese et George Lakoff (2005 : 456) suggèrent qu'« imaginer et faire utilisent un même substrat neural », et que « le même substrat neural est utilisé pour imaginer et comprendre ». Comme nous l'avons déjà mentionné, écouter de la musique peut impliquer d'imaginer les actions corporelles qui produisent le son : si l'on extrapole la suggestion ci-dessus, on pourrait affirmer que la compréhension de la musique repose sur les mêmes ressources neuronales que celles de la pratique musicale, et donc que les concepts musicaux abstraits et les significations résident dans les actions et les gestes, qu'ils soient réels ou imaginés<sup>4</sup>. Le lien entre action, imagination (au sens de « stimulation mentale ») et compréhension, explique pourquoi les images, surtout à travers l'audiovisuel, sont si importantes, au-delà de leur valeur documentaire, non seulement en confrontant le spectateur à des musiques avec lesquelles il n'est pas familier (comme c'est arrivé à Marta García Quiñones en regardant de vieilles vidéos des Shadows), mais en lui disant comment ces musiques fonctionnent. Ces notions auraient certainement intérêt à être davantage examinées par la communauté musicologue qui – nous

tenons à le souligner – profiterait aussi probablement des débats actuels en sciences cognitives sur la validité des récits à la première personne (pour un compte rendu, voir Overgaard, Gallagher et Ramsøy, 2008).

Toutefois, ce que les cognitivistes appellent « compréhension » semble être bien plus simple que le réseau d'associations et de projections généré par une écoute prolongée, comme celle dont nous avons parlé, qui implique – de manière cruciale – la mémoire : d'abord, la mémoire intégrée d'actions passées (Franco Fabbri qui écoute les Shadows dans les années 1960 et apprend à les jouer sur sa guitare électrique) et les émotions associées à ces actions ; ensuite, l'expérience et la compréhension des valeurs que les Shadows et leurs chansons incarnaient à cette époque (la joie de jeunes garçons se réunissant pour jouer dans un groupe, la fierté de « bien jouer ») ; enfin, l'organisation de ces sons et actions dans une perspective historique, en les regardant et les écoutant comme des prémices

de pratiques futures, comme le début d'une histoire personnelle liée à la musique – la mémoire devient alors un instrument pour comprendre le présent, plutôt que le passé. D'autre part, comme nous l'avons mentionné, la mémoire ne consiste pas simplement en une série de couches d'expériences conscientes qui auraient déclenché des émotions en nous (comme musicien ou auditeur), mais aussi en une myriade de moments quotidiens durant lesquels nous sommes en contact avec de la musique, que l'on en soit conscient ou non. En dépit de leur apparente insignifiance, ces moments construisent également nos associations mémorielles – ils ont la possibilité de re-signifier certaines musiques ou, comme nous l'avons montré dans notre correspondance, ils peuvent entraver leur appréciation, les « désactiver ». Comme nous l'avons compris en écoutant les Shadows ensemble, le sens musical n'est pas figé : il est constamment produit et restructuré dans le temps.

Écouter The Shadows...

## Bibliographie

- BARTHES Roland (1991), « Musica Practica », *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkeley, University of California Press, p. 261-266.
- CUTLER Chris (1985), *File Under Popular. Theoretical and Critical Writings on Music*, Londres, November Books.
- FABBRI Franco (2008), « Complessità progressiva nella musica dei gruppi angloamericani, 1960-1967 », *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milan, il Saggiatore, p. 209-224 (et sur <http://www-1.unipv.it/britishrock1966-1976/testiit/fab1it.htm>).
- FABBRI Franco (2011), *Album bianco. Diari musicali 1965-2011*, Milan, il Saggiatore.
- GALLESE Vittorio & LAKOFF George (2005), « The Brain's Concepts : The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge », *Cognitive Neuropsychology*, 22 (3/4), p. 455-479.
- GREGORY Richard (1998), « Brainy mind », *British Medical Journal*, 137, p. 1693-1695.
- HOSKYNs Barney (2003), *Waiting For The Sun. Strange Days, Weird Scenes And The Sound Of Los Angeles*, Londres, Bloomsbury.
- JOHNSON Mark (1987), *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARCONI Luca (2001), *Musica Espressione Emozione*, Bologne, Clueb.
- MOLNAR-SZAKACS Istvan & OVERY Katie (2006), « Music and Mirror Neurons : From Motion to "E"motion », *SCAN*, 1, p. 235-241.
- OVERGAARD Morten, GALLAGHER Shaun & RAMSØY Thomas Zoëga (2008), « An Integration of First-Person Methodologies in Cognitive Science », *Journal of Consciousness Studies*, 15 (5), p. 100-120.
- READ Mike (1983), *The Story Of The Shadows*, Londres, Elm Tree Books.
- RIZZOLATTI Giacomo & SINIGAGLIA Corrado (2006), *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milan, Raffaello Cortina.
- STEFANI Gino (1998), *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milan, Ricordi.
- TAGG Philip (2005), « Gestural interconversion and connotative precision », *Film Music International*, 13, p. 1-13.



## Discographie

- THE EAGLES (1976), « Hotel California », *Hotel California*, Asylum 1084.
- THE KINKS (1989), *Ultimate Collection*, Castle Communications CTVCD001. (Avec « You Really Got Me », « All Day and All of the Night », « Tired of Waiting »)
- THE NASHVILLE TEENS (1964), « Tobacco Road », Decca F 11930.
- CLIFF RICHARD AND THE DRIFTERS (1958), « Move It », Columbia 45-DB4178.
- THE SHADOWS (1961), *The Shadows*, EMI Columbia 33SX 1374. (Avec « Nivram », « Sleepwalk », « Blue Star »)
- (1962), « Wonderful Land » (Jerry Lordan) / « Stars Fell on Stockto » (Welch-Harris-Marvin-Bennett), Columbia 45-DB 4790.
- (1962), *Out of the Shadows*, EMI Columbia 33SX 1458. (Avec « Cosy »)
- (1963), « Shindig » (Marvin-Welch) / « It's Been a Blue Day » (Bennett), Columbia 45-DB 7106.
- (1964), *The Fantastic Shadows*, Columbia 33 QPX 8052.
- (1977), *20 Golden Greats*, EMI Records EMTV 3, OC 062-06 297. (Avec « Apache », « FBI », « Atlantis »)
- (1986), *Moonlight Shadows*, Polygram TV. (Avec « Every Breath You Take »)
- (1991), *The Early Years 1959-1966*, EMI 7971712. (Avec « Mary-Anne », « Round and Round »)
- (2007), *The Shadows*, Music Ages, 3.

## Vidéographie

- « SHADOWS – FBI », <http://www.youtube.com/watch?v=IVION-wc6RM> [consulté en février 2013]
- « THE Shadows – Nivram », <http://www.youtube.com/watch?v=RoB6B0ocvRg> [consulté en février 2013].
-

Écouter The Shadows...

## Notes

1. Cet article est tiré d'une présentation qui avait été faite à la journée d'étude « Analysing the Musically Sensuous » [analyser le sensuel musical] soutenue par la Society for Music Analysis et l'université de Liverpool, et qui s'est déroulée à la School of Music de cette dernière, le 22 novembre 2008.  
Voir <http://www.sma.ac.uk/event/asd-2008-analysing-the-musically-sensuous/>
  2. En français dans le texte.
  3. « Dans les banlieues sud-californiennes du baby-boom, des dizaines de petits groupes ont émergé, arborant des costumes assortis et des Fender Stratocaster pour la plupart. "Il n'y a pas de nez, ni de bouche, ni d'yeux", affirmait Frank Black des Pixies, lui-même originaire de Californie du sud, à propos de la pop surf. "C'est autre-chose, comme les amplis et les guitares. C'est totalement dépourvu d'ego et anonyme." » (Hoskyns, 2003 : 58)
  4. La théorie de Tagg (2005) sur l'interconversion gestuelle pourrait être interprétée comme une codification sémiotique du résultat de ce processus, où les gestes sont appréhendés comme des interprétants des significations musicales.
-