

**La narrativisation des musiques populaires  
enregistrées. Enjeux génériques et politiques des  
musiques rock et folk (1962-1989)**

**Thèse en cotutelle  
Doctorat en musique**

**Marion Brachet**

Université Laval  
Québec, Canada  
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

et

École des hautes études en sciences sociales  
Paris, France

**La narrativisation des musiques populaires enregistrées  
Enjeux génériques et politiques des musiques rock et folk (1962-  
1989)**

**Thèse en cotutelle  
Musique – Musicologie  
Arts et Langages – Musique, histoire, société**

**Marion Brachet**

Sous la direction de :

Serge Lacasse, Directeur de recherche  
Esteban Buch, Directeur de cotutelle

# Résumé

Cette recherche porte sur les processus de narrativisation des musiques rock et folk, et mobilise une méthode phononarratologique reposant sur des témoignages d'écoute d'auditeurs investis dans ces deux genres à travers l'appartenance à des communautés d'amateurs en ligne. Bien que le champ de la narratologie des musiques populaires se soit développé depuis une quinzaine d'années, les travaux s'appuyant sur des enquêtes de réception y restent en effet marginaux. Le cadre cognitiviste tendant pourtant à s'implanter dans la narratologie musicale, il m'a semblé important de réaliser une étude plus systématique permettant de mieux comprendre comment sont perçus les textes et surtout l'ensemble de l'environnement sonore d'une chanson populaire, et pourquoi ils peuvent être reçus à travers un prisme narratif. En utilisant la théorie des affordances, je cherche dans cette thèse quels éléments, relevant des paroles, de la composition musicale, de la performance, mais aussi des paramètres technologiques et de la mise en scène sonore, semblent encourager une écoute narrativisante. Je m'appuie pour cela sur un questionnaire en ligne distribué auprès de 15 communautés d'auditeurs dédiées à des artistes rock et folk, portant sur la place de la narrativité dans leurs écoutes et dans leur perception des musiques rock et folk. La focalisation sur ces deux genres, dans leurs incarnations allant des années 1960 aux années 1980, me permet de mener une approche comparative du rôle que peut jouer la narrativité dans les définitions et traditions génériques, mais aussi de la manière dont cette narrativité articule et concentre un bon nombre des enjeux politiques soulevés par les musiques populaires. Les liens étroits qu'ont pu entretenir les genres rock et folk avec des mouvements ou discours politisés redoublent l'intérêt de ce questionnement et de la méthode utilisée ici, qui laisse apercevoir comment la réception actuelle des récits rock et folk façonne l'image politique de ces genres. En mettant en regard les contributions des enquêtés avec des analyses phononarratologiques, je me suis attachée à évaluer les contrastes d'affordances sonores, politiques et narratives proposées par les chansons rock et folk, tout en gardant à l'esprit les impressions que ces affordances laissent sur leurs publics contemporains.

Les résultats de cette recherche montrent que malgré quelques différences dans les processus de narrativisation des chansons rock et folk, le caractère phonographique de ces musiques les

rassemble comme objets narratifs gagnant à être compris sous le prisme de l'expérientialité, dans la mesure où elles encouragent l'auditeur implicite à se positionner dans le monde narratif proposé par chaque piste. Les points de vue et types de voix narratives prenant à parti cet auditeur implicite modulent toutefois considérablement cette relation, et sont essentiels dans la compréhension des pratiques et traditions narratives et politiques des genres rock et folk, dont on peut ainsi dresser des profils distincts en dépit des nombreux échanges qui ont dynamisé l'évolution de ces deux familles musicales sur la période étudiée.

## Abstract

This thesis deals with the narrativization of rock and folk music with a phononarratological approach relying on listening accounts gathered from listeners invested in these two genres through an active involvement in online fan communities. Although the field of narratological popular music studies has developed in the last 15 years, studies rooted in reception fieldwork are still rare. Since cognitive frameworks nevertheless tend to get adopted in musiconarratology, it seemed important to me to conduct a more systematic investigation in order to better understand how lyrics and sonic environment are perceived in a popular song, and why they can be received through a narrative lens. Using affordance theory, I seek what elements, relating to lyrics, musical composition, performance, but also technological parameters and phonographic staging, can encourage a narrativizing mode of listening. To this end, I rely on an online survey shared among 15 fan communities dedicated to rock and folk artists, dealing with narrativity's place in their way of listening and in their perception of rock and folk music. My focalizing on these two genres from the 1960s to the 1980s allows me to conduct a comparative approach to the role narrativity can play in generic definitions and traditions, but also to the way narrativity structures and concentrates a range of political issues brought up by popular music. The close links that have existed between rock and folk genres and politicized movements or discourses heighten the relevance of my line of questioning and of my method, which sheds light on how contemporary receptions of rock and folk narratives shape these two genres' political images. By combining the listeners' comments with phononarratological analysis, I try to gauge the contrasts between rock and folk songs in terms of sonic, political and narrative affordances, while keeping an eye on what impressions these affordances leave on contemporary listeners.

My results show that despite some differences between the narrativization processes encouraged by rock and folk music, their phonographic nature brings them together as narrative objects that should be viewed through the angle of experientiality, insofar as they incite the implied listener to position themselves in the storyworld suggested by each track. However, some types of point of view and narrative voice alter this relationship and are essential in the understanding of the narrative and political practices of rock and folk music,

from which two distinct portraits can be painted despite the numerous exchanges that have stirred their evolution during the period I studied.

# Table des matières

Résumé .....	ii
Abstract .....	iv
Table des matières .....	vi
Liste des figures .....	ix
Liste des tableaux .....	x
Remerciements .....	xiii
Introduction.....	1
0.1 Présentation du sujet .....	1
0.2 État de la recherche.....	3
0.2.1 Musicologie traditionnelle, sémiologie et narratologie .....	3
0.2.2 Narratologie et étude des musiques populaires .....	6
0.3 Problème.....	9
0.4 Cadre théorique .....	10
0.4.1 La narrativité .....	10
0.4.2 Le genre musical .....	16
0.4.3 La narrativité et le genre musical sous l'angle politique .....	19
0.5 Méthode .....	21
0.5.1 Corpus .....	21
0.5.2 Enquête en ligne.....	23
0.5.2.1 Conception du questionnaire .....	23
0.5.2.2 Phases de collecte des données .....	26
0.5.3 Analyses phononarratologiques .....	29
0.6 Plan de la thèse .....	31
Chapitre 1 : Les musiques rock et folk des années 1960 à la fin des années 1980 .....	33
1.1 Historiographie des musiques rock et folk .....	33
1.2 Populaire et folklorique : deux catégories distinctes ? .....	40
1.3 Enjeux génériques et politiques des musiques rock et folk .....	43
1.4 Le problème de l'authenticité .....	48
Chapitre 2 : La perception des récits rock et folk : résultats d'une enquête auprès d'auditeurs contemporains.....	53
2.1. Profils des auditeurs enquêtés.....	53
2.1.1 Recrutement .....	53
2.1.2 Profils sociaux .....	55

2.1.3 Profils culturels .....	57
2.1.4 Profils musicaux .....	61
2.2 La place du récit dans l'écoute musicale .....	65
2.3 Genres musicaux, narrativité et attentes d'écoute .....	73
2.3.1 Le genre musical par le prisme des publics .....	73
2.3.2 Les classifications génériques en débat .....	78
2.3.3 Genres et attentes narratives .....	83
Chapitre 3 : Stratégies musiconarratives comparées : les affordances narratives des musiques rock et folk ..	87
3.1 Structure et forme .....	87
3.1.1 Formes évolutives .....	90
3.1.2 Formes à retours .....	92
3.1.3 Formes climaciques .....	95
3.1.4 Formes strophiques .....	98
3.2 Voix, persona et costume vocal .....	101
3.2.1 Les avatars de la persona .....	101
3.2.2 Personæ théâtrales et costumes vocaux .....	104
3.2.3 Personæ romanesques .....	112
3.3 Strates non vocales .....	115
3.3.1 Soli instrumentaux .....	117
3.3.2 Évolutions rythmiques .....	122
3.3.3 Instrumentation et atmosphère musicale .....	124
3.4 Conclusion partielle : fonctions narratives et genres musicaux .....	129
Chapitre 4 : Mise en scène phonographique et narrativisation .....	133
4.1 Phonographie, sons et narrativité .....	135
4.1.1 Mise en scène phonographique et narrativité .....	135
4.1.2 Mise en scène phonographique et narrativité : perspective diachronique .....	137
4.1.3 Mise en scène phonographique et narrativité : perspective générique .....	142
4.2 Perspective de l'auditeur implicite dans le monde sonore .....	145
4.2.1 Perspectivité, focalisation et auditeur implicite .....	145
4.2.2 Perspectives métadiégétiques .....	148
4.2.3 Perspectives cohérentes .....	151
4.2.4 Perspectives cohérentes collectives .....	154
4.2.5 Perspectives disloquées .....	156
4.3 Mondes narratifs, immersion et visualisation .....	158



4.3.1 Multimodalité et paratexte : la narrativisation par les éléments extramusicaux .....	161
4.3.2 Mondes narratifs et immersion : la narrativisation par les sons .....	168
4.4 Conclusion partielle : expérientialité, empathie et perméabilité .....	176
Chapitre 5 : Les politiques rock et folk mises en récit .....	181
5.1 Voix et destinataire : les genres musicaux comme modes de communication.....	183
5.1.1 Voix, idéologie et réception .....	183
5.1.2 Des voix folk ? .....	191
5.1.3 Des voix rock ? .....	196
5.2 Voix, point de vue et genre : les musiques rock et folk et les femmes .....	200
5.2.1 Personnages féminins dans les récits d'hommes .....	202
5.2.2 Personnages féminins, voix féminines .....	209
5.2.3 Conclusion : perceptions contemporaines.....	213
5.3 Genres musicaux, genres narratifs et récits fondateurs .....	216
5.3.1 Heavy metal et récits d'Apocalypse.....	218
5.3.2 Histoires vraies et faits divers .....	228
5.4 Conclusion partielle : esquisse d'une politique narrative des musiques rock et folk .....	236
Conclusion.....	247
Bilan des résultats.....	247
Pistes de réflexion futures.....	251
Bibliographie.....	255
Médiagraphie.....	267
Annexe A : Questionnaire distribué en ligne sur la plateforme Alchemer .....	270
Annexe B : Présentation synthétique des réponses positives à la question suivante de l'enquête en ligne : « Can you think of a few songs telling a story? If yes, give 1 to 3 examples. » .....	278
Annexe C : Présentation synthétique des réponses positives à la question suivante de l'enquête en ligne : « Are there any genres, artists, or contexts that make you expect to hear narrative songs? If yes, which one(s)? » .....	289
Annexe D : Présentation des réponses à la question suivante de l'enquête en ligne : « Can you think of three typical rock artists/bands? Three typical folk artists? Three in-between? » .....	292

## Liste des figures

Figure 1 : Prospectus distribué aux concerts de Roy Harper et Mike and the Mechanics .....	27
Figure 2 : Quatre premières mesures de « Seventh Son of a Seventh Son » d'Iron Maiden .....	93
Figure 3 : Quatre premières mesure de « Only the Good Die Young » d'Iron Maiden .....	93
Figure 4 : Forme de « A Day in the Life » des Beatles.....	96
Figure 5 : Photographie de Peter Gabriel sur scène pendant « Watcher of the Skies ».....	105
Figure 6 : Photographie de Peter Gabriel sur scène pendant « Supper's Ready » .....	105
Figure 7 : Spectrogramme de « White Mountain » de Genesis, fréquences de 0Hz à 6500Hz, de 04:19 à 04:28 .....	108
Figure 8 : Phases 1 et 2 de la mélodie de « The Wreck of the Edmund Fitzgerald » .....	113
Figure 9 : Spectrogramme de « Hurricane » de Bob Dylan, fréquences de 0 à 1500Hz, de 01:33 à 01:40 ....	120
Figure 10 : Spectrogramme de « Hurricane » de Bob Dylan, fréquences de 0 à 1500Hz, de 05:39 à 05:46 ..	120
Figure 11 : Grille harmonique de la fin de « Hurricane » de Bob Dylan .....	121
Figure 12 : Illustration du single « Can I Play With Madness » (1988) par Derek Riggs .....	165
Figure 13 : Illustration du single « The Evil that Men Do » (1988) par Derek Riggs .....	165
Figure 14 : Forme et progression narrative de « Farm on the Freeway » de Jethro Tull .....	240

## Liste des tableaux

Tableau 1 : Lieux et répartition du recrutement des enquêtés .....	55
Tableau 2 : Préférences des enquêtés entre histoires réalistes et histoires surnaturelles .....	59
Tableau 3 : Artistes typiques des genres étudiés d'après les enquêtés .....	75
Tableau 4 : Rôle des paroles et récits dans la répartition des artistes rock et folk .....	78

*À André Darrigrand, Marie-Anne Brachet et  
Jacques Brachet, que j'aurais aimé avoir à  
mes côtés à la fin de ce parcours.*

*This is how we live, strange although it seems  
Please try to forgive the chapel and the saint, the soldiers and the wine  
The fables and the tales all handed down through time.*

*Of course you're free to go, go and tell the world my story  
Tell them about my brother, and tell them about me  
The Count of Tuscany.*

« The Count of Tuscany » (2009), Dream Theater

# Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier les personnes qui m'ont aidée à améliorer la forme définitive de ce texte, en prenant généreusement le temps d'en faire une lecture attentive : Béatrice Darrigrand, Sylvie Brachet, Alain Brachet, Marc Navatier, Marine El Hajji, Manon Reynaud, Camille Tanasi, François Hubert, Héloïse Romain et Clément Meunier. Je remercie également Amandine Lucas pour son aide dans la réalisation graphique du prospectus distribué lors de mon recrutement d'enquêtés auprès de publics de concerts londoniens.

Je suis justement reconnaissante envers les amateurs de musique, spectateurs ou internautes, qui ont pris le temps de répondre au questionnaire en ligne si central dans mon approche.

La conception de cette thèse et sa direction scientifique doivent beaucoup aux conseils qui m'ont été adressés aux diverses étapes de ma recherche. Merci à Marc Chemillier pour son accompagnement attentif lors de la rédaction de mon mémoire de master, qui est au fondement de ce travail doctoral, à Sophie Stévance et à Sandria P. Bouliane pour leurs suggestions lors de mes examens doctoraux de l'Université Laval, ainsi qu'à Lori Burns et Raphaël Baroni pour leurs précieux retours dans le cadre de mon comité de thèse, décisifs dans la construction de mon propos théorique. Je remercie enfin Jean-Marie Schaeffer, Catherine Rudent, Christophe Pirenne, Lori Burns et Sandria P. Bouliane d'avoir accepté de faire partie de mon jury de soutenance et de m'accompagner dans cette dernière étape de mon parcours étudiant.

J'adresse toute ma gratitude à Esteban Buch et Serge Lacasse, mes codirecteurs de thèse, pour leur disponibilité et la pertinence de leur suivi. Malgré l'année d'écart qui a marqué leurs arrivées respectives dans mon projet doctoral, leurs recommandations ont toujours été à la fois concordantes et complémentaires, et ont entretenu une dynamique de recherche extrêmement encourageante pour laquelle je leur suis profondément reconnaissante.

La poursuite de ma recherche n'aurait pas été aussi efficace si je n'avais pas bénéficié des opportunités professionnelles et du soutien financier qui m'ont été apportés par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Je remercie donc le conseil l'École Doctorale 286 de m'avoir attribué un contrat doctoral du ministère de l'Éducation Supérieure, de la Recherche et de l'Innovation, mais aussi Esteban Buch et Anne Lafont de m'avoir respectivement suggérée et recrutée comme doctorante chargée d'enseignement au sein du master Arts, Littératures et Langages.

Enfin, le soutien indéfectible de mes proches a été capital pendant cette recherche. Merci à mes parents Sylvie et Alain Brachet d'avoir été toujours présents, de m'avoir donné le goût du travail appliqué, de la culture, de la musique, mais aussi d'avoir créé un environnement familial aimant et rassurant, qui m'a grandement aidée à m'investir avec sérénité dans des études qui me passionnent. Merci, pour finir, à ceux qui m'ont soutenue au quotidien pendant la rédaction de cette thèse : Marc Navatier pour son accompagnement tant émotionnel qu'intellectuel, pour ses suggestions stimulantes et pour sa patience, et notre chatte Melia, pour sa présence à la fois distrayante et réconfortante, et dont les plonges répétés sur mon clavier d'ordinateur n'auront pas réussi à entraver l'écriture de ce texte.

# Introduction

## 0.1 Présentation du sujet

When I listen to music, I like to use it as an escape from reality, and any song that has a story does a really good job of that.

La multiplication des plateformes et formats matériels ou immatériels qui rendent la musique accessible à tout moment de nos quotidiens a donné une importance croissante à ce médium dans nos vies sur ces dernières décennies. Le contact avec les créations sonores peut occuper plusieurs heures sur une journée, notamment car elle peut être combinée avec d'autres activités : il est tout à fait possible d'écouter de la musique sur un système hi-fi chez soi au réveil, d'en écouter au casque depuis son téléphone portable dans les transports en commun, puis d'en écouter sur son ordinateur professionnel une fois sur son lieu de travail, et de se rendre dans une salle de concert en fin de journée, d'où un ami nous raccompagne ensuite en voiture, en utilisant le lecteur CD ou MP3 de son autoradio. Parmi d'autres, l'enquête de Kimberley Jane Anderson (2021) a par exemple mis en évidence des pratiques d'écoute associées aux tâches quotidiennes les plus mondaines — comme étendre son linge en écoutant du rock progressif.

Pourtant, ces auditeurs qui baignent dans un environnement musical du matin au soir dissocient justement la mondanité du réel et la bulle créée par la musique. La citation ci-dessus rappelle la validité du lieu commun selon lequel la musique fournit une échappatoire à notre quotidien, à ses difficultés et ses ennuis. Selon le mot d'Anderson, la musique, ou au moins certains genres, semblent avoir la capacité de ré-enchanter nos visions du monde. Pour l'auditeur cité ici, la présence d'un récit dans la chanson favorise grandement ce possible usage de la musique populaire. Bien que l'usage narratif soit loin d'être le seul usage de la musique dans nos quotidiens (DeNora 2000), les habitudes de nombreux mélomanes peuvent ainsi faire de la chanson populaire le médium narratif le plus présent au quotidien — surtout si l'on considère que la durée moyenne d'une chanson la rend bien plus écoutable à répétition qu'un film qui ne peut être vu et revu tous les jours, ou un livre relu encore et encore. Dans

cette mesure, la présence en puissance de la chanson populaire en tant que medium narratif rend sa représentation encore largement insuffisante dans le large champ de la narratologie. Les objets d'étude de cette dernière, à l'origine pensée pour l'analyse des récits littéraires, ne cessent de se multiplier : séries télévisées (Jost 2016), jeux de rôle (Caïra 2007) ou jeux sous forme de livres interactifs (Moran 2018), bandes dessinées (Baroni 2017) ou articles de presse (Revaz, Pahud et Baroni 2010), etc. Si la musique occidentale instrumentale figure également dans cette liste depuis plusieurs décennies (Agawu 1991 ; Tarasti 2002), le champ d'investigation narratologique ouvert dans le domaine des musiques populaires depuis une vingtaine d'années (Lacasse 2000 et 2002) comporte encore maintes pistes non explorées.

Afin de contribuer aux efforts récents qui ont mis en évidence la fécondité de la narratologie dans le domaine des musiques populaires (Harden 2018 ; Burns 2016 et 2020 ; Burns, Woods et Lafrance 2016 ; Nicholls 2007 ; Lacasse 2006 ; etc.), mon projet a ici été de resserrer l'étude de cette narrativité à quelques genres musicaux spécifiques, afin d'examiner ses déclinaisons et son rôle dans la définition de ces genres. Mon parti-pris est celui d'une approche cognitive de la narrativité, déjà assumé par Lori Burns via les travaux de David Herman (2009) ou par Alexander Harden à travers la narratologie naturelle de Monika Fludernik (1996a). Je voudrais cependant aller plus loin dans l'application de ce cadre théorique grâce à une méthode reposant sur un questionnaire en ligne ayant rassemblé des auditeurs investis dans la musique d'artistes rock et folk de renommée : leurs témoignages sont au fondement de cette thèse, en ce qu'ils permettent de comprendre quelle narrativité est perçue par le public privilégié des musiques rock et folk, tant dans leurs paroles que dans l'ensemble phonographique qu'elles constituent. Le folk dont je parle est essentiellement issu de l'apogée des folk revivals américain et britannique, tandis que le rock sera abordé à travers les prismes de plusieurs sous-genres, tels que le hard rock, le rock progressif ou même le heavy metal. Le corpus abordé s'étend du début des années 1960 à la fin des années 1980.

Les commentaires des internautes sur ce répertoire serviront à alimenter une analyse sur la place du récit dans l'écoute, mais aussi sur les stratégies narratives sonores et les intrigues des récits rock et folk, dont les implications politiques seront examinées : les musiques rock et folk ayant souvent été associées à des prises de parti pour les opprimés ou plus généralement avec un esprit de rébellion, l'étude des histoires qu'elles mettent en scène ainsi



que de leur réception devrait amener un éclairage nouveau sur cette image qu'ont pu revêtir ces deux genres musicaux. En ce qui concerne les paroles, la musique, la mise en scène phonographique et même le paratexte des chansons, il s'agira de déterminer dans quelle mesure il est possible d'établir des liens entre ces approches narratives et les caractéristiques génériques supposées de ces deux genres musicaux, eux aussi abordés selon la vision qu'en ont les enquêtés : l'objectif final est en somme d'alimenter les théories des genres en musique populaire à l'aide d'une phononarratologie mettant en pratique les principes cognitivistes.

## 0.2 État de la recherche

### 0.2.1 Musicologie traditionnelle, sémiologie et narratologie

Le domaine du sonore est de plus en plus étudié sous un prisme narratologique, en raison de la diversité des objets d'études potentiels qu'il offre, pris en charge par ce qui a été appelé l'audionarratologie : pièces de théâtre radiophoniques, bandes son de films, audioguides de musées, etc. (Mildorf et Kinzel 2016). Bien que l'étude des musiques enregistrées ait aujourd'hui une grande dette envers ce développement disciplinaire récent, le premier avatar de la musiconarratologie est essentiellement conçu pour les musiques instrumentales de tradition occidentale. Il dépend grandement de l'emprunt d'outils sémiologiques dans les milieux musicologiques : la musique est une suite logique de signes, ce qui fait d'elle un récit, bien que ce récit ne se conforme pas forcément au sens littéraire du terme (Tarasti 2002). Le problème est alors de comprendre quels peuvent être exactement les « modes d'existence de la narrativité en musique ». Márta Grabócz (2007, 243-49) en identifie trois : le programme narratif profond, lorsque la forme musicale correspond à un schéma narratif (tel qu'établi par Propp 1965/1928, Greimas 1986/1966, Ricœur 1980 etc.), le programme narratif interne, lorsque des éléments extramusicaux sont insérés dans la structure musicale, et le programme narratif externe, lorsque des événements extramusicaux donnent la forme à la pièce musicale. Dans le même ordre d'idées, c'est à travers la structure des opéras wagnériens que Harper-Scott (2009) conclue à une filiation narrative entre le cycle du *Ring* et les traditions littéraires médiévales et nordiques. Là où Grabócz et Harper-Scott mettent

l'accent sur la question de la forme musicale et de sa correspondance avec l'histoire de référence, Raymond Monelle (2000) se concentre davantage sur la cohérence interne du récit musical, à travers la tension entre ses fonctions descriptives et celles qui sont proprement narratives — la combinaison des deux étant ce qui forme un récit complet, et ce dans un roman autant que dans une pièce musicale.

Les digressions descriptives et expressives rencontrées dans ces analyses de Monelle restent cependant utilisées comme des catégories abstraites : l'auteur ne s'attarde pas précisément sur le contenu de ce que la musique décrit ou raconte. Là se situe néanmoins l'un des débats centraux de la musico-narratologie classique : qu'est-ce que la musique est réellement en mesure de raconter ? Pour Monelle (2021) et bien d'autres musicologues ayant recours aux méthodes sémiologiques et surtout à la théorie des topiques, le sens d'une pièce instrumentale peut bien s'apparenter à celui d'un récit : « Many of the features that constitute storytelling are present also in music. Both are directioned towards a conclusion, which [while it cannot be predicted] is afterwards seen to be significant. Both contain energies and motivations that can lead to triumph or failure<sup>1</sup> ».

L'étude des topiques musicaux, activement défendue par Monelle (2007), fournit effectivement de nombreux exemples d'analyses permettant d'identifier un contenu sémantique permettant de tirer un arc narratif de l'écoute d'une pièce. Joan Grimalt (2021) étudie ainsi chez Mozart la succession de topoï évoquant le guindage et la rigidité d'un personnage représentant l'ancien régime, suivis d'un rire musical (une rapide descente en tierces piquées par exemple), pour signifier un archétype narratif humoristique tournant en dérision les aventures d'un type de personnage qui n'est plus pris au sérieux — un clin d'œil discret mais avec de franches implications politiques. Malgré cette forme de pouvoir sémantique de la musique, plusieurs points théoriques restent insolubles : parmi eux, la possibilité de distinguer nettement entre l'identité de plusieurs personnages ou encore entre personnage et narrateur dans une intrigue exclusivement musicale (Pawłowska 2016). L'absence de narrateur explicite, que quelques auteurs ont tenté de contrebalancer par

---

<sup>1</sup> La version publiée du chapitre de Raymond Monelle dans l'ouvrage collectif *Narratologie musicale* est une version traduite en français, mais il s'agit ici d'un extrait du texte original, cité par Márta Grabócz, éditrice de l'ouvrage, lors de la conférence *Narrative and Music* à Bruxelles le 16 novembre 2021.

l'identification d'une présence autoritaire dans les pièces musicales, telle que la « voix non chantée » de Carolyn Abbate (1996), a surtout engendré des analyses soulignant que la musique peut présenter un développement temporel plutôt que le représenter par l'intermédiaire d'une agentivité narrative (Meelberg 2006, Wolf 2021). Dans un même esprit, plusieurs auteurs ont favorisé le modèle interprétatif dramatique afin d'éloigner le souvenir du récit romanesque de l'analyse musicale (Maus 1988 et 1997 ; Levinson 2004).

Pour Werner Wolf (2021b), bien que de nombreux éléments compositionnels puissent effectivement ouvrir une compréhension narrative de la musique, les détails du récit qui en ressortirait restent toujours très flous. Si la forme musicale peut évoquer une structure narrative et que les topiques musicaux peuvent donner des éléments de contenu sémantique, la musique instrumentale, avec ses propres moyens, ne peut jamais évoquer qu'une ébauche de récit par isomorphisme — ce qui n'empêche pas que l'analyse de cette ébauche puisse avoir du sens et contribuer à la compréhension de la pièce, notamment dans une perspective pédagogique pour ses interprètes (Rink 2021). Wolf conclut que la manière la plus féconde de mobiliser la narratomusicologie consiste à approcher la narrativité comme un cadre cognitif, entretenu ou non par des traits de composition ou des contextes culturels. Cette conclusion redonnant sa place à l'activité réceptive et interprétative de l'auditeur tend à faire consensus dans les milieux musiconarratologiques, tels que représentés dernièrement dans une conférence comme *Narrative and Music*, organisée à Bruxelles en novembre 2021 par Caroline van Nerom et Ann Peeters de la Vrije Universiteit Brussel. Ces débats restent cependant grandement influencés par la primauté idéologique de la musique instrumentale : les discussions sur le rôle du chant, de la vocalité, ou encore du paratexte restent encore secondaires, bien qu'ils commencent à être mobilisés comme éléments pouvant nourrir l'interprétation narrative de la musique elle-même. Comme le résume finalement Raphaël Baroni, bien que la dynamique d'une intrigue entre tension et résolution puisse être retrouvée dans une œuvre instrumentale, l'histoire, elle, « ne pourra être reconstruite qu'en recourant à des informations paratextuelles ou à des projections interprétatives conditionnées par les références culturelles des auditeurs » (Baroni 2011).

## 0.2.2 Narratologie et étude des musiques populaires

L'ensemble d'informations paratextuelles, mais aussi les aspects vocaux et les paramètres sonores technologiques, sont justement cultivés de manière encore plus diversifiée dans les musiques populaires, caractérisées par leur caractère phonographique. Plusieurs appels, formulés par des auteurs venant de la sociologie (Frith 1996), de la sémiologie (Tagg 2012), ou d'une musicologie plus cognitive (Negus 2012), reconnaissent ainsi la pertinence de cette approche qui s'annonce si fructueuse dans le champ des musiques populaires. Dans un article programmatique, Nicholls (2007) encourage également ce type de travail, tout en le limitant paradoxalement : il propose une classification des musiques populaires en cinq niveaux de narrativité, mais en considérant que la musique ne peut induire aucune narrativité si le texte ne comporte aucun élément narratif. En somme, la musique n'est vue que comme un soutien possible au texte, ce qui limite les analyses de dialogue et d'échange de sens entre les deux media. De plus, Nicholls utilise une définition assez étroite de la narrativité textuelle, sans avoir justifié son choix : l'absence de récit complet dans les paroles équivaut pour lui à une absence totale de narrativité, alors qu'il reconnaît un caractère scalaire à la narrativité musicale.

Bien d'autres études de cas spécifiques ont permis de développer des outils narratologiques plus nuancés et mieux adaptés aux formats actuels des musiques populaires. Le statut phonographique de ces dernières invite notamment à une prise en compte des acquis de l'audionarratologie (Mildorf et Kinzel 2016), qui traite de phénomènes qui peuvent ne pas être musicaux mais plus généralement sonores. Dans le prolongement des travaux d'Allan Moore (2012) sur la persona de la chanson et son environnement musical, ou encore de ceux d'Aaron Liu-Rosenbaum (2012) sur le rôle du mixage dans un récit sonore, Jack J. Williams (2021) s'intéresse ainsi à la place de la production dans l'orientation de la narrativité musicale, tandis que Lori Burns, Alyssa Woods et Marc Lafrance (2016) se penchent sur les stratégies temporelles narratives de techniques telles que le sampling. Auparavant, Serge Lacasse (2006) avait déjà insisté sur la diversité des sons concrets et paramètres relevant de la mise en scène phonographique qui permettent d'enrichir une chanson enregistrée afin de construire un récit qui s'approche presque de celui que peuvent proposer les œuvres

cinématographiques ; il souligne également comment les paramètres sonores technologiques viennent renforcer le rôle central de la voix dans la musique populaire, et contribuent à la mise en scène narrative en donnant par exemple des indices sur le contexte de communication entre la persona vocale et ses interlocuteurs implicites. Dans le but de prendre en compte le format complet de l'album, auquel s'étend parfois la narrativité des musiques populaires, des approches transmedia concentrées sur des albums concept ayant recours aussi bien à la musique qu'au texte et qu'aux images se sont également développées (Burns 2016), dans une perspective de plus en plus adaptée aux récits multimodaux entretenus par certains artistes (Burns 2018) et aux albums concept contemporains mobilisant du contenu en ligne (Burns et Blakeley 2021).

Comme le démontrent les travaux précédemment cités, le recours à des outils méthodologiques et disciplinaires multiples est fondamental pour comprendre les phénomènes narratifs observés dans les musiques populaires. Dans cette optique, Roger Chamberland (1995) et Alexander Harden (2018), le premier dans un article consacré à une chanson de Richard Desjardins, et le second dans une thèse de doctorat portant sur un large ensemble de musiques populaires enregistrées, ont tous deux fait de la prolifération de signes narratifs pluriels le centre de leur approche méthodologique. Chamberland, en combinant outils musicologiques, sémiotiques et cognitifs, assimile ainsi l'écoute active à une construction de sens qui exige une interprétation et réinterprétation constante des signes auxquels l'auditeur est confronté : « De déductions en inductions, l'auditeur s'emploie, avec plus ou moins de fortune, à déployer un certain nombre de présupposés savants, de jeux de connotations qu'il possède tant au plan musical qu'au plan textuel afin de retirer le maximum de sens de cette vaste opération sémiotique » (1995, 49). Ce processus lui permet d'obtenir un récit généralement « tronqué » par le format court de la chanson. Harden part d'un postulat similaire en privilégiant un angle cognitif : la narrativité n'est pas inhérente à la musique, mais la musique met à disposition de l'auditeur des signes que l'auditeur peut organiser de manière narrative ; Harden emploie plus précisément le concept d'« affordance », emprunté à la théorie de la perception écologique d'Eric Clarke (2005). Sur ce principe, Harden développe des outils pour comprendre les points d'entrée que peut utiliser l'auditeur pour construire un monde lui permettant de prendre narrativement acte des signes à sa disposition.

Deux aspects de cette thèse attirent enfin mon attention dans la mesure où ils soulignent une faille actuelle de la narratologie des musiques populaires. Tout d'abord, en conclusion de sa thèse, Alexander Harden note qu'en dépit de la pertinence d'une approche cognitive de la narrativité des musiques populaires, peu d'études de réception ont encore été réalisées dans ce domaine. D'autre part, la diversité des exemples qu'il utilise, de Katy Perry à The Who, force le lecteur à remarquer d'immenses écarts stylistiques et surtout génériques qui poussent à questionner les limites d'études portant sur l'ensemble des musiques populaires enregistrées. L'auteur remarque d'ailleurs lui-même dans une note de bas de page les différences frappantes de fonctionnement narratif entre certains genres : « Some styles tend towards different forms of narrator. Although it is common in contemporary mainstream pop for the singer to enact a first-person protagonist, for instance, third-person narrators are often more common in folk ballads, which tend to adopt more conventional narrative elements » (2018, 56). Bien que l'auteur démontre par-là même l'intérêt d'employer une approche narrative quel que soit le genre musical étudié, il semble dommage qu'une remarque accusant un tel contraste dans la mise en place des récits ne fasse l'objet que d'une note de bas de page.

Des utilisations encore plus récente des outils narratologiques dans le champ des musiques populaires, proposées par Méi-Ra St-Laurent (2016 ; 2019), mettent justement en avant la pertinence de la narrativité dans la définition d'une scène musicale précise, celle du métal<sup>2</sup> noir québécois, ainsi que dans celle du genre du metal extrême. Dans sa thèse de doctorat, St-Laurent associe en effet entretiens ethnographiques et analyses phononarratologiques afin de comprendre le récit identitaire partagé par la communauté du métal noir québécois, en s'appuyant à la fois sur les récits phonographiques, paraphonographiques et communaux observables dans cette scène nationaliste. Sa recherche démontre la convergence de ce récit identitaire ambigu, transgressif et romantique au travers de paramètres musicaux, technologiques, visuels et discursifs, mettant ainsi en évidence la construction d'une scène musicale autour d'un même récit unificateur, et la cohérence et la fécondité d'une approche narratologique dans l'étude d'un répertoire restreint stylistiquement — une démonstration

---

<sup>2</sup> La dénomination de « métal noir québécois » étant francisée, je l'écris, comme St-Laurent, avec un accent aigu. Le reste des mentions des différents sous-genres du metal se fera sans accent, puisqu'il est généralement d'usage de conserver l'orthographe anglophone.

que l'on retrouvait déjà dans sa présentation des paramètres narratifs utiles à l'étude du metal extrême dans son article de 2016.

### 0.3 Problème

L'exception que constitue la recherche de Méi-Ra St-Laurent doit nous encourager à poursuivre des questionnements portant sur les liens entre narrativité et genres musicaux, afin de développer à l'échelle de la discipline narratomusicologique une meilleure compréhension des paramètres narratifs qui se déclinent ou non d'un genre à l'autre. L'autre enseignement à retenir ici est que la concentration sur le contenu des récits est aussi important que leur étude d'un point de vue technique et formel : c'est pourquoi je souhaite non seulement chercher comment sont mises en place les stratégies narratives sonores des musiques rock et folk, dans une perspective comparative qui garde en tête les nombreux échanges qui existent entre ces deux familles, mais aussi interroger les histoires racontées dans les chansons rock et folk, et quels impacts elles ont sur l'identité politique de ces deux genres. Cette double focalisation doit de plus être approchée par une méthode encore trop rare dans la narratomusicologie<sup>3</sup>, celle qui s'appuie sur des études de réception musicale. Le point de vue des auditeurs des musiques populaires devrait permettre à la fois de mieux évaluer la place de la narrativité dans l'écoute et la perception des musiques populaires, mais aussi de jauger de son rôle dans les délimitations génériques, qui dépendent au moins autant de paramètres sonores que de jugements venant des acteurs de l'industrie musicale mais aussi et surtout des communautés d'auditeurs.

D'autres genres, dont les traditions narratives ont déjà été repérées, pourraient être de bons candidats pour mettre en pratique ces questionnements : le rap, en raison de la centralité de son texte et de l'accessibilité de son public (très contemporain), serait ainsi un excellent

---

<sup>3</sup> Il faut ici souligner trois exceptions notables dans le domaine des musiques populaires. Comme indiqué plus haut, Méi-Ra St-Laurent s'est notamment appuyée sur des témoignages de musiciens de la scène du metal noir québécois, en les traitant également comme des auditeurs de cette musique. Keith Negus (2012) s'est de son côté appuyé sur des discussions avec ses étudiants pour discuter des interprétations narratives possibles de « King Charlemagne » de Steely Dan, tandis que Nicolas Marty (2011) a convoqué des commentaires d'auditeurs communs afin d'informer son application musicale de la narratologie naturelle de Monika Fludernik (1996a).

exemple parmi d'autres pour aborder cette problématique. Il m'a toutefois semblé que les proximités, conflictualités et ambiguïtés politiques de genres voisins comme le rock et le folk, qui sont tous deux étudiés depuis plusieurs décennies et dont les habitudes narratives ont déjà été soulignées, constituaient des objets riches permettant de se concentrer très étroitement sur le problème de la narrativité et de ses enjeux dans la sculpture d'un profil générique. De ce fait, le problème qui m'occupera dans ce travail est celui du rôle de la narrativité dans l'écoute des musiques rock et folk, ainsi que dans la formation des définitions et traditions génériques de ce corpus. Comme en témoigne l'état de la recherche, l'aspect socio-politique des musiques rock et folk est l'un des plus commentés et problématisés : c'est pourquoi cet angle m'intéressera tout particulièrement pour comprendre en quoi la narratologie permet d'approfondir l'étude et la délimitation des genres. Il s'agira finalement de déterminer quels liens existent entre identités génériques et stratégies narratives des musiques rock et folk, tant du point de vue de la mise en scène phonographique et des voix narratives que de l'intrigue, et quels contrastes et échanges peuvent être signalés entre les récits de ces deux genres musicaux, le tout à travers le prisme de ce que les auditeurs retiennent de ces récits.

## **0.4 Cadre théorique**

### 0.4.1 La narrativité

Dans l'idée d'un prolongement des travaux d'Alexander Harden (2018 ; 2019), je conserverai pour ce travail le cœur de son cadre théorique portant sur la narrativité. Je convoque principalement cette dernière comme résultat d'un processus de narrativisation, essentiel dans la narratologie cognitive et constructiviste de Monika Fludernik (1996a). Ce processus de narrativisation désigne « une stratégie de lecture qui naturalise les textes par recours à des schémas narratifs<sup>4</sup> » (1996, 34). Le premier postulat de Fludernik est ainsi le

---

<sup>4</sup> « [...] a reading strategy that naturalizes texts by recourse to narrative schemata ».



fait que la narrativité ne soit pas une propriété inhérente aux textes et divers objets d'étude, mais bien un mode de lecture construit par les récepteurs :

Not only do readers construct the narrativity of a given text, thereby superseding any inherent or essentialist understandings of narrativity, but they also construct narrativity on the basis of real-world cognitive parameters (handled in a flexible manner), and they even enforce narrative readings for texts that have no evident experiential core (313).

Cette explication conduit au deuxième fondement théorique de la narratologie de Fludernik, à savoir le concept d'expérialité. Pour l'autrice, la qualité principale d'un texte encourageant la narrativisation n'est pas le déroulement d'événements ou l'organisation logique et temporelle d'actions, mais plutôt « l'évocation quasi-mimétique d'une expérience de la vie réelle » (1996b, 12). Ce critère va à contre-courant des définitions narratologiques plus structuralistes (Greimas et Courtés 1979 ; Hénault 1979 ; Ricoeur 1980), qui définissent le récit comme principe global d'organisation d'un discours, comme l'acte de transformation d'une situation, ou même comme la présence de plusieurs étapes logico-temporelles dans la séquence narrative. La position de Fludernik vient d'une séparation de la narrativité et du récit : la première peut se manifester sans la présence du second, c'est-à-dire sans une « fondation actantielle » (« actantial groundwork », p. 13), mais pas sans la présence d'un humain ou d'une entité anthropomorphe dotée d'une conscience qui fasse l'expérience d'une quelconque situation. En ce sens, la théorie narratologique de Fludernik tire les leçons de la distinction que fait Gérard Prince entre les concepts de « narrativehood » (la classe d'objets pouvant être reconnus comme narratifs), « narrativeness » (la série de caractéristiques permettant de reconnaître un objet comme narratif), « narrativity » et « narratibility » (la qualité d'un discours pouvant être facilement raconté en tant que récit, une qualité fortement associée à l'événementialité mais dépendant aussi du locuteur et de son public) : comprendre ces attributs comme des notions distinctes permet d'envisager la narrativité non pas comme la qualité automatique et indifférenciée de tout texte pouvant être identifié comme un récit, mais plutôt comme une qualité scalaire, dont les critères de définition sont multiples, et n'ont pas le même poids selon que l'on s'intéresse à la narrativité (narrativehood) ou à la narratibilité d'un texte, par exemple. Si certains textes rassemblant le plus de traits narratifs possibles peuvent être reconnus comme des exemples prototypiques de récit, d'autres

peuvent contenir une forme ou une autre de narrativité à divers degrés. Ce que Fludernik souligne encore davantage que Prince à travers son concept de narrativisation est la dépendance de tous ces critères à la sensibilité, aux connaissances et références de chacun, qui peuvent recevoir un texte comme narratif bien que ses propriétés narratives puissent paraître négligeables. Par conséquent, je parlerai donc bien de la narrativité comme une propriété perçue de manière différenciée entre les récepteurs, et dont l'existence lors d'un acte d'écoute ne peut être présumée *a priori*, et reste dépendante du processus de narrativisation.

Cela étant dit, mon postulat n'est pas celui d'une impossibilité de repérer et de commenter les types de narrativité vers lesquels des objets peuvent faire signe. Bien que la narrativisation soit dans une certaine mesure (et dans une certaine mesure seulement) décorrélée du texte lui-même, ce dernier peut fournir des « incitants narratifs » (Marion 1997), qui signalent la présence sous-jacente d'une intrigue bien que cette dernière ne soit pas forcément présente dans le message. Pensé dans le cadre d'une narratologie des images, ce concept peut se mêler avec d'autres formulations, proches, d'indices ou de marqueurs narratifs, plus adaptés dans l'étude d'un médium narratif verbal où la présence d'une fondation actantielle ou d'une expérimentalité est plus explicite que dans un médium non verbal tel que l'image fixe ou la musique. Je privilégierai donc le terme d'incitant narratif, en me référant à Philippe Marion, dans le cas des éléments pouvant inciter à la narrativisation de sons ou d'images, et celui d'indice narratif pour ce qui est des paroles ou autres paratextes verbaux. La présence de ces incitants ou indices permettent donc d'une part de repérer quels textes sont plus susceptibles que d'autres d'être narrativisés (bien que la réalisation de ce processus ne puisse pas être pleinement anticipée), mais aussi d'identifier quel type de narrativité est plutôt mobilisé par un objet.

En effet, plusieurs conceptions de cette dernière peuvent être fécondes, justement selon le trait narratif le plus saillant dans l'objet d'étude. Si l'expérimentalité de Monika Fludernik restera centrale pour comprendre les modes de narrativisation de certaines chansons (voir chapitre 4), d'autres approches de la narrativité seront parfois plus pertinentes. La focalisation sur la notion d'intrigue sera ainsi privilégiée en d'autres points de cette thèse,

par exemple dans le chapitre 5, qui porte sur les implications politiques des récits rock et folk. L'intrigue, pour Françoise Revaz, se définit par la présence du « couple *Noeud — Dénouement* », constitutif du récit en ce qu'il transforme une « simple relation d'actions » (1997, 180) en une intrigue dont le déroulement implique la création d'une tension pour le lecteur/récepteur. S'accordant avec cette définition, Raphaël Baroni met en avant ce que cette compréhension étroite de l'intrigue<sup>5</sup> peut ajouter aux analyses si reprises de Paul Ricœur dans *Temps et récit* (1983, 1984, 1985). Pour Baroni, la caricature, dérivée d'une lecture partielle des travaux de Ricœur, d'un récit configurant qui s'opposerait à une expérience du réel forcément informe et confuse doit être dépassée : il paraît plus fructueux de comparer entre elles les poétiques des différents genres narratifs (historique, fictionnel, conversationnel, médiatique, etc.), plutôt que d'opposer la narrativité qui nous permet d'appréhender le temps au quotidien et la narrativité littéraire, qui reposent en réalité sur des principes très similaires. Le repérage de récits types fondant un discours historique, politique ou même un genre musical étant au cœur de mon propos sur les liens entre narrativité et traditions génériques, cette focalisation sur ce concept d'intrigue hérité de Ricœur mais relu par Raphaël Baroni me sera ainsi utile pour comparer les différentes approches narratives des genres rock et folk, en complémentarité avec la narratologie naturelle<sup>6</sup> de Monika Fludernik, mais aussi avec des outils narratologiques plus traditionnels, tels que ceux de Gérard Genette (2007/1972 ; 2015/1969) : les concepts de point de vue, de focalisation, de voix narrative ou encore de vraisemblance me seront ainsi très utiles.

L'analyse de ce type de paramètre ne peut cependant suivre le même modèle dans l'étude d'une chanson enregistrée que dans celle d'un récit littéraire verbal, qui reste l'objet d'étude principal de Genette. Tout l'enjeu de cette recherche est de comprendre la narrativisation jointe des textes chantés et de l'environnement sonore qui les entourent. Je mobiliserai donc les outils analytiques de Genette à travers leur adaptation au contexte phonographique par Alexander Harden (2018), qui les a repensés de sorte qu'ils prennent en compte les diverses informations fournies par la musique et plus généralement les sons. Les concepts de

---

<sup>5</sup> Par opposition à celle de Ricœur, qui parle de la mise en intrigue comme d'une configuration d'événements passés.

<sup>6</sup> Ce que cette narratologie a de « naturel » est la concentration sur l'incarnation humaine du récit : le naturel n'est pas une qualité des textes mais du cadre cognitif qui permet la narrativisation.

focalisation ou encore de vraisemblance, particulièrement mobilisés en chapitre 4, seront ainsi toujours utilisés à travers ce prisme de la phonographie, puisque les détails de mise en scène sonore sont essentiels à l'ontologie des musiques étudiées ici. Qu'il s'agisse de leurs effets sonores d'origine technologique, des aspects liés à la performance ou bien de leurs paramètres compositionnels plus traditionnels, les chansons enregistrées seront ainsi étudiées sous un angle phononarratologique fondé sur la construction de sens à travers l'écoute : les données d'écoute, qu'elles viennent des paroles ou des sons de manière plus générale, seront toujours traitées comme des incitants ou indices narratifs et non comme des informations univoques sur le statut narratif d'une pièce.

Le concept exact permettant d'aborder ces données est en réalité celui d'« affordance », emprunté à la théorie de la perception écologique d'Eric Clarke (2005, 37), s'appuyant lui-même sur les écrits de Gibson (1966). Pour Clarke, l'enjeu est de rendre compte de l'ensemble des stimuli pouvant atteindre l'auditeur lors de l'écoute : les affordances ne sont pas des propriétés constantes des objets, mais plutôt des propriétés en partie déterminées par la manière dont elles sont perçues. Elles représentent des opportunités fournies aux récepteurs par les objets, mais pas seulement : elles peuvent venir de la pièce musicale elle-même comme du contexte physique dans lequel se déroule l'écoute. Qu'il s'agisse du premier ou du deuxième type de stimulus, l'auditeur le traitera ou non (le cas échéant, il le traitera à sa manière) lors de la réception, qui pourra ainsi déboucher sur plusieurs créations de sens et plusieurs interprétations. L'idée est de prendre acte de chaque affordance fournie à l'auditeur par son environnement et par l'objet lui-même lors de la réception, sans forcément présumer de la manière dont ces affordances vont donner lieu à une activité interprétative — *a fortiori*, à une interprétation narrative. En somme, bien que la narrativisation en elle-même ne puisse être étudiée uniquement à partir du texte étudié, la prise en compte de chaque affordance fournie par une pièce permet malgré tout une comparaison du type voire de la quantité d'indices et d'incitants narratifs entre plusieurs textes. L'une des finalités de cette thèse est toutefois, comme le propose David Rudrum (2005), de déplacer la focalisation de la définition de la narrativité vers les pratiques et usages qui l'entourent : puisque la définition de la narrativité ne se fait que par un ensemble de critères formant des cercles concentriques autour d'un cœur vide, il est peut-être plus fructueux de se concentrer sur la manière dont

sont utilisés les objets suspectés de narrativité que de discuter de leur narrativité comme une valeur absolue (Rudrum 2006). En ce qui me concerne, ce déplacement ne revient pas à supprimer toute discussion sur ces cercles concentriques qui permettent d'identifier les potentialités narratives de mes objets d'étude. Il s'agira plutôt, comme le propose Marie-Laure Ryan (2006), de conserver une conception fondamentalement scalaire de la narrativité, qui peut être suggérée par de nombreux paramètres sémantiques ou pragmatiques (présence d'un monde peuplé d'individus, protagonistes humains ou anthropomorphes qui réagissent émotionnellement à ce monde, événements inhabituels devant être ordonnés par un lien logique de cause à effet, présence d'un message/objectif dans le récit, etc.). Tout en ayant recours à ces paramètres dans l'analyse, le principe sera pour moi de les traiter comme des affordances d'ordre narratif, qui rendent plus probable une narrativisation lors de l'écoute — ce principe étant encore plus primordial dans l'analyse des sons, dont la signification narrative demande une plus grande activité interprétative que dans le cas des paroles verbales.

Ce cadre narratologique sera enfin accompagné d'une focalisation sur le concept de monde narratif, qui achève d'ancrer mon approche dans une perspective cognitive. Selon l'explication de David Herman, les mondes narratifs sont l'ensemble des « modèles mentaux des personnages, des événements, des lieux, des motivations et des comportements dans le monde au sein duquel les récepteurs se projettent [...] durant le processus de compréhension d'un récit<sup>7</sup> » (2002, 5). On peut comprendre ce concept comme une extension pragmatiste, centrée sur le phénomène de lecture d'un objet, de ce que la narratologie structuraliste appelait la diégèse, c'est-à-dire le niveau englobant l'ensemble du monde interne à un récit, actualisé de manière dynamique par le récepteur au fil de l'avancée du récit. Marie-Laure Ryan précise que le monde narratif n'équivaut pas au monde fictionnel : il s'agit « [d']un concept plus large que le monde fictionnel parce qu'il recouvre à la fois les histoires factuelles et fictionnelles, c'est-à-dire les histoires présentées comme des vérités sur le monde réel et les histoires qui créent leur propre monde imaginaire<sup>8</sup> » (2014, 33). Ce monde narratif est également central dans la thèse de Harden, en tant que l'un des quatre principes narratifs

---

<sup>7</sup> Traduction d'Anaïs Goudmand (2019).

<sup>8</sup> Traduction d'Anaïs Goudmand (2019).

identifiés par Herman, ces quatre principes étant le fait d'être situé dans un contexte discursif précis, la présence d'un développement temporel, l'implication dans le récit, qui passe notamment par ce principe de la construction d'un monde mental lors de la réception (2009). Les différents mondes narratifs pouvant être construits à partir des musiques rock et folk alimenteront ma discussion sur la narrativisation de ces deux genres, conditionnée par le dynamisme interprétatif de l'auditeur mais aussi par le type d'affordance fourni par le matériau sonore.

#### 0.4.2 Le genre musical

La finalité de ce cadre théorique narratologique est d'éclairer les deux genres rassemblés dans mon corpus, à savoir les musiques rock et folk. Comme l'ont montré de nombreuses études sur ce concept, proposées par des universitaires travaillant sur le cinéma (Delaporte 2015) ou les jeux vidéo (Doherty et al. 2018), la fonction du genre est avant tout celle d'une médiation, qui tient certes compte de l'objet classifié mais aussi de l'utilisateur, destinataire et auteur de la classification. En ce sens, le genre remplit une fonction idéologique qui peut servir plusieurs intérêts : ceux des critiques, du marketing, des universitaires, des programmeurs, mais aussi du public. Dans le cas du cinéma par exemple, cette pluralité d'acteurs est généralement contrebalancée par une forme de convergence des intérêts régie par le principe d'intelligibilité, qui permet de dresser un système de genres commun partiellement hérité de la littérature de genre : la comédie, la comédie musicale, le film de guerre, le thriller, le film de crime/gangster, le film d'horreur, la science-fiction, le film de détective, le western, l'épopée, le film social, le film d'adolescents, le film biographique, et l'action/aventure (Neale 2000, 51). Ce type de liste permet de travailler de manière typologique, et de mesurer la proximité de chaque film avec sa catégorie, à des fins essentiellement critiques et interprétatives. La divergence des intérêts dans la classification générique est bien plus frappante dans le cas des jeux vidéo, où l'éparpillement des nomenclatures, couplé aux changements de noms de certains genres au fil des décennies, conduit à une cartographie générique difficilement exploitable pour les chercheurs. Certains ont ainsi cherché à proposer de nouvelles catégories justement utilisables pour l'étude académique, selon les données pertinentes pour chaque discipline (Dobrowolski et al. 2015 ;

Aarseth, Smedstad et Sunnanå 2003). Ces catégories n'ayant pas de correspondance avec celles qui sont en réalité utilisées par les joueurs, Clarke, Lee et Clark tentent au contraire de proposer de nouvelles méthodes de « genration » qui se rapprochent davantage d'un processus de bas en haut (2017, 460), sur la base d'une enquête tentant de déterminer auprès des usagers quels sont les différents « facteurs d'attraction » des jeux. Leur but est de se rapprocher du concept de genre tel que pensé par Carolyn R. Miller (1984), pour qui « une définition rhétoriquement solide du genre ne doit pas se concentrer sur la substance ou la forme du discours, mais sur l'action qu'il sert à accomplir<sup>9</sup> » (p. 151). Mon approche théorique repose sur un principe similaire : mon objectif n'est pas de retracer les frontières génériques des musiques populaires, mais plutôt de comprendre quel rôle elles jouent (ou non) dans les pratiques des auditeurs contemporains (voir 2.3.1). Cela ne veut pas dire pour autant que ma compréhension du genre prenne pour acquises ces frontières génériques, et qu'elles ne seront en aucun cas remises en question. Il s'agira au contraire de gagner une meilleure compréhension du contenu qui a pu donner naissance aux usages actuels du concept de genre dans le domaine des musiques populaires, et de déterminer quelles données moins classiques (en l'occurrence narratives) sont prises en compte par les auditeurs et permettraient ainsi de préciser les modes de définition de ces genres.

Afin de suivre cette ligne théorique, plusieurs précautions, déjà évoquées plus haut à travers l'exemple du cinéma, seront de mise. La première, qui va de pair avec l'importance de ne pas prendre pour acquises les frontières génériques établies, concerne les délimitations institutionnelles des genres. Comme l'a montré David Brackett dans son travail sur le « crossover » (1994), les catégories musicales choisies pour établir les palmarès, et notamment par le Billboard, dépendent davantage de critères commerciaux, industriels et même politiques plutôt que textuels (au sens sémiotique du terme). David Hesmondhalgh (1999) confirme cette analyse dans son travail sur l'indie britannique des années 1990, tout en remarquant que la politique institutionnelle d'un genre reste étroitement liée à son texte. Bien que l'aspect institutionnel des genres soit marginal dans mon approche<sup>10</sup>, cette

---

<sup>9</sup> Dans le texte original : « a rhetorically sound definition of genre must be centered not on the substance or form of discourse, but on the action it is used to accomplish ».

<sup>10</sup> Cet aspect institutionnel détient cependant une certaine influence sur la perception que les publics peuvent avoir des genres musicaux, et n'est donc pas négligeable.

corrélation entre texte musical et politique du genre m'intéresse tout particulièrement. En ce sens, ma perspective est plus proche de celle de Hesmondhalgh que de celle d'Allan Moore (1993), à qui il a été reproché de privilégier une conception du texte comme premier par rapport à la signification socio-culturelle qui peut y être trouvée (Stokes 1994). Ce projet souhaite au contraire étudier le texte et ses enjeux politiques immédiats dans une même entreprise, tout en interrogeant la place et la pertinence de la médiation du genre musical dans cette problématique.

Pour cette raison, des angles permettant de redonner une plus grande part à la réception musicale ainsi qu'à une grille de lecture socio-politique seront au cœur de cette recherche. Cette démarche explique le fait que je m'intéresse bien principalement au concept de genre, et non de style : Fabbri (1999), Moore (2012) ou encore Tagg (2012) s'accordent pour dire que là où le style relève surtout de paramètres sonores internes aux chansons, le genre est plutôt défini par un ensemble de discours et de pratiques entourant un langage musical. L'idée de style, définie par Moore comme « la manière d'articuler des gestes musicaux » (« the manner of articulation of musical gestures »), sera bien évidemment convoquée dans ce texte en tant que paramètre textuel pouvant contribuer à la définition d'un genre, mais ne constitue pas l'objet de cette thèse. Afin de rendre le plus explicite possible ce type de focalisation sur le concept de genre, je m'appuierai sur les approches de Franco Fabbri, qui insiste sur l'aspect cognitif des processus de catégorisation des genres musicaux (1999), et de Fabian Holt (2008, 17), qui, dans sa définition du concept de genre, place à importance égale les conventions textuelles et les réseaux discursifs qui contribuent à la formation et à l'évolution des genres — ma démarche tentant justement de comparer ce que peuvent apporter chacun de ces deux pôles. Le point de vue pragmatique de Miller (1984) restera ainsi présent au fil de ce texte, notamment à travers une déclinaison comme celle de John Street (1986), pour qui les différents genres de musiques populaires représentent différents modes de communication politique. Sans que cet angle ne soit abordé avec la même exactitude que dans le travail de Méi-Ra St-Laurent (2019), dont la focalisation sur une seule scène définie par son récit identitaire nationaliste permet d'utiliser franchement le concept de ligne et d'idéologie politique et de caractériser précisément l'appartenance politique des artistes, dégager les



réécits dominants dans les genres et sous-genres étudiés ainsi que leurs implications politiques et sociales est une motivation majeure de ce projet.

#### 0.4.3 La narrativité et le genre musical sous l'angle politique

Mon approche de la signification politique concerne moins les idéologies spécifiques de partis qu'une compréhension à grande échelle des relations de pouvoir, dans le domaine des États et des politiques publiques mais aussi dans le domaine privé : je m'intéresse, en d'autres termes, aux conceptions du vivre-ensemble qui peuvent ressortir des musiques rock et folk. Ces conceptions, bien sûr loin d'être uniformes dans les familles génériques, ne sont toutefois pas sans lien avec l'histoire de chaque genre musical, dont l'image est toujours durablement affectée à la fois par les acteurs et discours qui y ont évolué, mais aussi par la manière dont leur histoire a été racontée et fixée par la suite. En ce sens, une fois de plus, le fondement théorique de mon approche n'est pas une distinction établie entre deux genres qui auraient évolué de manière parfaitement séparée : leurs recoupements historiques sont justement essentiels pour comprendre les points communs entre les musiques rock et folk. Les propositions théoriques de Scott Deveaux (1991) et David Brackett (2016) sur le concept de genre seront donc un arrière-plan essentiel à ma réflexion. Le premier montre, à travers l'exemple du jazz, à quel point l'historiographie est influente dans la perception du genre et dans les récits communs qui en sont faits. Cette influence étant loin de s'arrêter au domaine universitaire, et pouvant être retrouvée dans la presse comme chez les publics, les grandes lignes des récits historiographiques canoniques des musiques rock et folk ne doivent pas être oubliées lorsqu'on discute leur perception chez des auditeurs contemporains, surtout dans une discussion politique : certains mouvements et enjeux politiques ont en effet été durablement associés aux artistes rock et folk à travers le discours historique. David Brackett, pour sa part, insiste sur l'aspect relationnel des définitions génériques, sujettes à des processus de recatégorisation au fil de leur histoire. Un genre est défini au sein d'un système, en relation avec d'autres genres : les discours, critiques ou historiographiques, portant sur un genre ou un autre auront ainsi de lourdes conséquences sur ses genres voisins. Dans une même optique, c'est le discours tenu sur un genre qui tend à faire évoluer ce même genre, plutôt que le contenu des musiques elles-mêmes. Comme l'écrit Brackett : « [...] no genre identity exists behind expressions of genre; genre is performatively constituted by the very

expressions that are said to be its results » (2016, 13). Ce principe rappelle lui aussi le caractère central de la dimension discursive des genres musicaux, d'autant plus lorsqu'on s'intéresse à un genre déjà fixé et amplement discuté, comme je le fais ici à travers le regard contemporain porté sur les musiques rock et folk.

Une certaine mise en abyme s'opère donc dans mon approche : le récit historiographique sert une mise en regard avec les récits racontés dans les chansons étudiées, et avec les grands récits communs voire fondateurs des genres rock et folk. Les implications politiques de ces derniers, comme les autres types de signes analysés, seront abordées comme des « affordances » gibsoniennes, à la manière d'Esteban Buch (2017) : là où ce dernier s'engage dans une micro-histoire de l'écoute, je tenterai à un niveau écologique moins local de comprendre en quoi les affordances sonores et verbales, les attentes des publics et les contextes d'écoute contribuent à la formation d'un réseau de significations politiques, susceptibles de varier dans chaque situation d'écoute.

Cet angle politique sera bien sûr alimenté par les outils narratologiques eux-mêmes. La narrativité a de nombreuses prises sur l'expression d'un mode de vivre-ensemble, qui peut être retrouvé dans l'organisation du monde dans lequel se déroulent les événements, mais aussi dans la posture de l'instance narratrice. Afin que l'étude de cette dernière ne se fasse pas seulement à travers une grille d'analyse rigide du rôle du narrateur, des narratologues comme Susan Sniader Lanser (1981) ou Richard Aczel (1998) ont insisté sur l'importance de questionner le ton, la distance et l'implication de la voix qui nous communique un récit, cette voix pouvant elle-même être porteuse de sens voire d'idéologie. L'approche de Lanser, notamment, permet ainsi de reprendre l'héritage de la narratologie féministe, qui implique une concentration sur les problématiques politiques des récits, à travers un examen de l'expression des relations de pouvoir, entre protagonistes mais aussi entre voix narrative et personnage, entre point de vue et événement raconté, etc. Le fait de situer plus précisément chaque instance du récit, de comprendre d'où viennent ses diverses présences anthropomorphes, aide à mieux saisir les subjectivités en jeu, et donc de mieux comprendre l'ancrage des paramètres narratifs dans un prisme de lecture politique.

## 0.5 Méthode

### 0.5.1 Corpus

Le corpus d'artistes et de chansons convoqué pour l'analyse dans cette thèse a été constitué à travers deux entrées : une première déterminée par mes propres choix, que je justifie ci-dessous, et une seconde, que j'ai tenté de rendre aussi significative que possible, qui vient des enquêtés touchés par le questionnaire en ligne dont je présenterai la conception dans quelques pages (en 0.5.2). Je précise simplement pour l'heure que ce questionnaire a été réalisé en trois phases successives d'interrogation, qui m'ont permis de faire évoluer le corpus d'artistes investigué en fonction de ceux qui étaient les plus cités dans les réponses déjà obtenues. Ainsi, bien que les premiers groupes dont les communautés de fans ont été interrogées venaient bien d'un choix de recherche, les autres ont été majoritairement sélectionnés en raison de leur importance dans les premiers résultats du questionnaire.

L'objectif premier était de rassembler un corpus d'artistes représentatif de l'évolution des musiques rock et folk sur les années 60, 70 et 80. J'ai donc cherché à sélectionner des artistes de renom, au succès commercial avéré, érigés à un statut d'archétype dans leur sphère générique via les discours critiques (Led Zeppelin ou Deep Purple pour le rock par exemple). Le critère de l'hybridité entre rock et folk était aussi central : bien que Bob Dylan ait été une figure majeure du revival folk américain, il a aussi largement exploré l'intersection entre rock et folk, et constituait un bon candidat pour interroger les liens entre les deux genres, au même titre que Jethro Tull ou Bruce Springsteen par exemple. L'idée était aussi de recouvrir les trois décennies étudiées, et donc à inclure plusieurs sous-genres plus ou moins populaires dans les différentes époques représentées : Genesis pour le rock progressif des années 1970, Iron Maiden pour le heavy metal des années 1980, tandis que des artistes aux origines folk comme Joni Mitchell ou Neil Young restent mieux connus pour leurs disques de la fin des années 1960 ou début des années 1970. On peut en tout cas considérer que la période qui m'intéresse commence précisément en 1962, avec la sortie du premier album de Bob Dylan mais aussi du premier single des Beatles et de la formation des Rolling Stones : le premier marque une accélération du processus de médiatisation du folk revival, tandis que les seconds

ouvrent la voie à l'apparition d'une culture rock commune de part et d'autre de l'Atlantique, qui s'émancipe peu à peu du rhythm and blues dans laquelle elle trouve son origine. Le corpus étudié prend s'arrête à la fin des années 1980 (les exemples les plus tardif cités dans cette thèse datent précisément de 1989), avant que la vague du grunge ne vienne reconfigurer le paysage rock.

Le corpus d'artistes dont les communautés de fans en ligne ont été interrogées est précisément le suivant : Bob Dylan, Bruce Springsteen, Deep Purple, Genesis, Iron Maiden, Jethro Tull, Joni Mitchell, Led Zeppelin, Neil Young, The Rolling Stones, The Who. À ceux-ci, atteintes par leur présence sur le réseau social Reddit<sup>11</sup>, s'ajoutent quelques communautés, plus faiblement représentées numériquement : celles intitulées « folk » et « folkrock » sur le réseau social Reddit, ainsi que des spectateurs de concerts londoniens de Mike and the Mechanics et de Roy Harper. Mike and the Mechanics étant le groupe actuel de Mike Rutherford, bassiste de Genesis, la communauté visée était là encore celle de ce dernier groupe. Roy Harper est pour sa part un chanteur-compositeur ayant fait ses débuts dans le revival folk anglais, mais dont la carrière comporte de nombreux emprunts au rock, voire au rock progressif. La méthode de collecte associée à ces différents groupes d'enquêtés sera détaillée ci-dessous ainsi qu'en section 2.1. Je préciserai simplement à ce stade que si les groupes de rock peuvent paraître plus représentés dans cette liste, deux raisons principales expliquent ce déséquilibre. La première est que bien que la plupart soit connus en tant qu'artistes rock, leurs liens avec les musiques folk sont extrêmement étroits (Jethro Tull, Bruce Springsteen mais aussi Led Zeppelin). La seconde est que les communautés de fans de musiques folk plus traditionnelles sont bien moins constituées en ligne : une figure majeure du revival folk américain telle que Joan Baez n'a ainsi pas de page Reddit à son nom.

Ce corpus primaire a cependant été complété à partir d'autres artistes incontournables des genres et époques en jeu, en donnant la priorité aux groupes et chansons revenant souvent

---

<sup>11</sup> Reddit est un réseau social proche du fonctionnement d'un forum, sur lequel les internautes ont pour habitude de s'engager dans des discussions sur le contenu qui les rapproche, surtout dans le cas de communautés musicales. Le terme usuel pour parler d'une page du réseau social Reddit est celui de « subreddit ». Les subreddits sollicités pour cette enquête, bien que généralement dédiés à un artiste ou groupe spécifique, sont gérés et modérés par des fans et non par les artistes eux-mêmes. Il s'agit de communautés d'amateurs autonomes.

dans les réponses des enquêtés. Des groupes comme AC/DC, Pink Floyd et Black Sabbath, mais aussi des chanteurs folk comme Phil Ochs ou Gordon Lightfoot seront ainsi convoqués au fil de mes analyses afin d'équilibrer et de diversifier les exemples convoqués, bien que leurs communautés en ligne n'aient finalement pas été interrogées en raison d'un manque de moyens pour traiter davantage de données issues de l'enquête en ligne.

## 0.5.2 Enquête en ligne

### *0.5.2.1 Conception du questionnaire*

Avant de faire le récit des différentes étapes et méthodes de collecte de réponses pour le questionnaire en ligne qui se trouve au cœur de cette thèse, il me faut présenter la conception du questionnaire. L'intégralité de ce dernier peut être retrouvée en annexe A. Il a été distribué en ligne : j'ai choisi d'utiliser la plateforme Alchemer, à l'époque appelée SurveyGizmo, en raison de son grand nombre de choix de personnalisation de questionnaire, adapté pour un usage professionnel, ainsi que pour son prix abordable pour les outils que je comptais utiliser, mais aussi pour son centre de stockage de données situé au Canada<sup>12</sup>. Avant le partage auprès des publics cibles, ce questionnaire a été testé, de manière officieuse<sup>13</sup> par plusieurs proches investis dans l'écoute de divers styles de musiques rock et metal, puis officiellement par un amateur de musique dont le profil le rapprochait grandement de l'échantillon que je cherchais à atteindre (une proximité confirmée par les résultats de l'enquête, voir 2.1). Il s'agit d'un musicien canadien, chanteur, guitariste et compositeur dans un groupe de rock celtique aux grandes influences folk, qui aurait facilement pu être inscrit sur la page Reddit d'un des artistes enquêtés (Bob Dylan ou Jethro Tull par exemple), c'est-à-dire le type de page ayant servi au recrutement des enquêtés en ligne ; nous nous connaissons, mais pas assez pour qu'il soit familier avec ma recherche et que ses réponses comportent un grand biais. Ses réponses et ses commentaires après avoir répondu au questionnaire ont permis de reformuler quelques questions afin que les enquêtés suivants comprennent mieux le sens d'une ou deux phrases,

---

<sup>12</sup> Cette localisation était demandée par les Comités d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université Laval (CÉRUL).

<sup>13</sup> Leurs réponses n'ont pas été conservées dans les résultats finaux puisque leurs profils étaient trop éloignés des publics ciblés (et surtout car leur proximité avec moi et ma recherche biaisait leurs réponses).

mais la conception générale du questionnaire n'ayant pas été modifiée, les réponses de ce premier enquêté ont été conservées dans l'analyse finale des résultats. La composition de la population enquêtée par la suite est présentée en détails dans le chapitre 2 : je préciserai toutefois d'ores et déjà que l'échantillon rassemble plus de 500 personnes, originaires à 80% des États-Unis et anglophone de naissance ou confirmée à 93%, avec une moyenne d'âge de 30 ans au moment de la collecte de données.

L'annexe A comprend le texte de présentation affiché sur la page d'accueil du questionnaire en ligne. Y figurent les détails d'acceptation du projet par les Comités d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université Laval (CÉRUL). Les phases 2 et 3 de la collecte sont concernées par cette approbation, qui n'a pu être obtenue qu'après la fin de la première collecte. Mon inscription en doctorat à l'Université Laval a en effet été postérieure à mon inscription à l'EHESS, où il ne m'a été demandé de consulter aucun comité d'éthique. Les données de la première collecte ont donc été approuvées rétrospectivement pour utilisation par la Faculté des Études Supérieures et Postdoctorales de l'Université Laval en novembre 2020.

Le questionnaire porte avant tout sur la perception de la narrativité dans les chansons rock et folk, mais il n'a pas exactement été présenté comme tel aux enquêtés. Le titre du questionnaire en ligne était simplement « Folk and rock lyrics ». Bien que le texte de présentation ait fourni de plus amples informations sur mon affiliation institutionnelle, sur le cadre éthique et juridique du questionnaire, et sur le fonctionnement général de ce dernier, la question de la narrativité n'apparaissait nulle part, afin de ne pas biaiser les résultats en repoussant d'emblée les auditeurs pour qui le lien entre narrativité et musique ne faisait pas forcément sens. Cette omission a également permis de voir quels enquêtés abordaient d'eux-mêmes la question du récit et de la narrativité dans leurs réponses. La conception du questionnaire apparaîtra plus clairement lors de la présentation de ses résultats dans le chapitre 2<sup>14</sup>, mais sa progression était en quelque sorte celle d'un entonnoir, des questions les plus générales et sociologiques sur l'enquêté aux questions les plus spécifiques sur le rôle de la narrativité. Son plan peut se résumer ainsi :

---

<sup>14</sup> Le texte complet du questionnaire apparaît également en annexe A.

- 1) Profil général : âge, lieu de vie, profession, profession des parents, etc.
- 2) Profil culturel : consommation culturelle dans les différents media
- 3) Profil musical : pratique instrumentale, préférences musicales et en termes de paroles
- 4) Questions ouvertes sur les chansons racontant une histoire : peuvent-ils en citer, dans quel contexte les écoutent-ils et remarquent-ils, des récits les ont-ils déjà dérangés, etc.
- 5) Questions sur les genres rock et folk, leurs représentants, et la place des paroles et récits dans cette définition
- 6) Questions « test » : qu'ont-ils retenu des récits de chansons connues ?
- 7) Questions spécifiques à chaque public : questions plus fermées, proposant des hypothèses au public, destinées à les faire réagir et développer leurs propres interprétations
- 8) Remarques ouvertes

La seule question n'ayant finalement pas été exploitée est l'une des questions de test, qui portait sur la chanson « A Whiter Shade of Pale » (1967) de Procol Harum, qui me paraissait suffisamment connue pour servir de base à une comparaison entre ce que les différents auditeurs avaient retenu de son histoire ; il s'agit en effet de la chanson la plus jouée dans l'espace public britannique entre 1967 et 2009, d'après une étude de la BBC (2009). Une bonne partie du plus jeune public enquêté ne la connaissait cependant pas, et aucun de ceux qui la connaissaient n'a réussi à l'identifier à partir de son résumé en quelques mots que j'en ai proposé dans la question. L'objectif était justement de voir si les enquêtés pouvaient situer une chanson à partir d'une simple évocation de l'histoire qu'elle raconte. Cette réponse n'a donné aucun résultat, ce qui vient peut-être d'un exemple mal choisi en raison du caractère trop elliptique du récit en question<sup>15</sup>.

Hormis cette question, toutes les autres données issues du questionnaire ont pu être utilisées. Celles qui sont le plus couramment citées au fil de ce texte seront celles des parties 3, 4 et 7. Les parties 3 et 4 permettent d'identifier des cas de narrativisation de chansons rock et folk

---

<sup>15</sup> Un étrange biais familial a peut-être joué dans ma conception de cette question : étonnamment, les seuls à avoir identifié « A Whiter Shade of Pale » à partir de ma description sont mon père et l'un de ses cousins, lors des tests officiels du questionnaire.

à partir de questions les moins orientées possibles ; la partie 7, en revanche, reposait plutôt sur des suggestions d'éléments à narrativiser ou de modes de narrativisation, ou proposait une question plus générale et plus polémique sur un aspect des paroles ou de la musique des artistes. Dans les deux cas, l'idée était de poser des questions plus orientées, mais qui avaient aussi plus de chances de pousser les enquêtés à exprimer une opinion sur les récits formulés ou mis en musique dans les chansons de leurs artistes favoris.

En somme, mon objectif était de récolter, par plusieurs méthodes, autant de réactions et de témoignages que possible liés aux *usages* que font les enquêtés des chansons rock et folk, différents ou non en fonction de la narrativité qu'ils y repèrent. Il n'était toutefois pas seulement question d'usage des sons, mais aussi du concept de genre musical, dans sa relation avec la narrativité et en tant qu'outil heuristique utile dans la compréhension d'un corpus musical. Dans cette perspective, le caractère rétrospectif de mon enquête, distribuée auprès d'auditeurs contemporains de musiques datant de plusieurs décennies, permet de voir en quoi les catégorisations génériques se sont stabilisées ou non depuis la sortie des disques d'artistes comme Led Zeppelin ou Joni Mitchell. Le genre musical étant fondamentalement performatif, en ce qu'il se construit par les expressions musicales qui lui sont attribuées (Brackett 2016, 13), sa définition et sa perception évoluent dans l'histoire, et entraînent des processus de recatégorisation. Il s'agira donc ici de voir quelles catégorisations sont proposées par des auditeurs interrogés en 2019 et 2020.

#### *0.5.2.2 Phases de collecte des données*

Le premier projet associé à l'enquête de réception des chansons narratives qui devait accompagner cette recherche doctorale était censé cibler en premier lieu des publics de concerts, accompagnés de quelques communautés de fans en ligne, mon hypothèse étant que l'un et l'autre de ces lieux de recrutement permettraient d'atteindre des auditeurs bien différents : les spectateurs pouvant se rendre dans les concerts des artistes que je souhaitais étudier seraient sans doute majoritairement urbains, vivant proche de grandes villes, et surtout plutôt à l'aise financièrement. Pour donner un ordre d'idée, les places du concert de Roy Harper au Palladium de Londres commençaient à 50£, c'est-à-dire environ 60€, une



somme plutôt habituelle pour ce type d'événement, mais qu'un étudiant aura par exemple du mal à déboursier à une grande fréquence. Le public plus jeune devait donc être ciblé par un recrutement en ligne, susceptible de toucher une population plus isolée des métropoles et plus hétérogène socialement. La première phase de collecte de réponses du questionnaire s'est donc déroulée selon ce plan d'action. D'une part, un séjour à Londres m'a permis, avec l'aide de mon compagnon, d'aller distribuer aux publics de deux concerts des « flyers », c'est-à-dire des petits prospectus cartonnés, qui se présentaient de la sorte (voir figure 1 ci-dessous). Le principe était effectivement, de toute façon, de renvoyer les enquêtés vers un questionnaire en ligne, qui permettait de rassembler bien plus de témoignages que des entretiens individuels, l'idée étant de pouvoir m'appuyer à terme sur un échantillon d'auditeurs conséquent.



Figure 1 : Prospectus distribué aux concerts de Roy Harper et Mike and the Mechanics

Pour la première collecte, les premiers groupes de fans ciblés étaient donc les spectateurs du concert de Mike and the Mechanics à Guilford (commune du Grand Londres) le 14 mars 2019, et de celui de Roy Harper au London Palladium le 16 mars 2019. Il était souhaitable que des publics anglais soient ciblés, afin que la barrière linguistique ne prenne pas trop de place dans le rapport des auditeurs aux paroles des chansons, ce qui aurait pu constituer un champ d'investigation à part entière. Le nombre de personnes atteint dans le premier concert a été décevant : un enchaînement de retards d'avions et de trains n'a en effet permis de

distribuer le prospectus qu'à la sortie du concert, et non à l'entrée, ce qui a grandement nui à la disponibilité des spectateurs, qui ne s'arrêtaient pas devant la salle puisqu'ils cherchaient à rentrer rapidement chez eux, s'agissant d'un soir de semaine. Il a toutefois été possible d'approcher les spectateurs du concert de Roy Harper avant le concert, ce qui a permis de réellement discuter avec eux devant la salle, de leur présenter les grandes lignes de ma recherche (en continuant malgré tout d'omettre la question de la narrativité), mais aussi de leur montrer que je faisais moi aussi partie de la communauté de fans de Roy Harper, ce qui a sans doute attiré leur sympathie et a poussé un plus grand nombre d'entre eux à se rendre sur la plateforme d'enquête en ligne.

Dans le même temps, le questionnaire avait été partagé en ligne auprès de plusieurs subreddits : ceux de Genesis, de Bob Dylan et des Who. L'un des avantages du réseau social Reddit était de pouvoir s'insérer dans la communauté sans utiliser une page personnelle (comme cela aurait fatalement été le cas sur un groupe Facebook, par exemple). J'ai donc créé un compte Reddit qui ne sert qu'à des fins de recherche académique, et ai posté le lien du questionnaire accompagné de ce texte de présentation, sur un ton que j'ai souhaité léger et engageant plutôt que trop rigoureusement académique :

Hello everyone! I am conducting an online questionnaire for a PhD project about rock and folk music. The survey is about lyrics, their impact on the listener, and their potential role in genre definitions. I am only targeting a handful of fanbases, including [band name]'s, so if you are in any way interested in sharing your listening experiences, any contribution would be greatly appreciated. The questionnaire takes approximately 25 minutes to complete. Thank you all very much in advance!

Si le projet initial impliquait d'autres collectes auprès de publics de concert, la pandémie de COVID-19 a bien évidemment empêché toute nouvelle entreprise dans cette direction. Le reste du recrutement a donc dû se faire exclusivement via Reddit, malgré le manque d'homogénéité générationnelle que ce choix impliquait. La deuxième collecte de données, qui s'est faite en amont d'un travail de rédaction pour un ouvrage collectif portant sur Led Zeppelin (Brachet 2021a), a été exclusivement concentrée sur le subreddit de Led Zeppelin, l'un des plus actifs parmi ceux des groupes envisagés pour cette enquête. Les internautes de cette page sont donc les plus nombreux dans l'échantillon final (voir 2.1). Combinée avec la

première, cette collecte a permis de préciser la liste des subreddits ciblés par la troisième collecte, qui ont été ceux d'Iron Maiden, des Rolling Stones, de Jethro Tull, Joni Mitchell, Neil Young, Bruce Springsteen, Deep Purple, mais aussi deux subreddits non spécifiques à des artistes mais à des genres (ceux qui sont le moins représentés sur le réseau social via les pages d'artistes), à savoir les pages « folk » et « folkrock », choisies pour compenser la sous-représentation de ces genres dans les artistes disposant de pages Reddit.

Les résultats détaillés de ces trois collectes seront à retrouver dans le chapitre 2. Les réponses des enquêtés me serviront surtout, tout au long de la thèse, de point de départ ou de sujet à discussion pour les analyses musiconarratologiques. Elles seront toujours présentées sous leur forme originale, sans correction de ponctuation ou d'orthographe de ma part, et bien sûr dans leur langue originale, c'est-à-dire l'anglais. Puisque les citations dans cette langue, venant d'enquêtés mais relevant aussi de références bibliographiques, seront nombreuses au fil de ce texte, j'ai choisi de les présenter sans italiques afin d'optimiser le confort de lecture.

### 0.5.3 Analyses phononarratologiques

Afin de réduire tant que faire se peut la torsion analytique qui peut venir d'un point de vue académique trop isolé, je suivrai la méthode de Stéphane Escoubet, pour qui les points de vue d'« auditeurs ordinaires » doivent réorienter les priorités analytiques de la musicologie. Sans rejeter l'intérêt et la pertinence de l'expertise analytique des musicologues, Escoubet (2020) remarque que les aspects qui retiennent leur attention ne sont pas toujours les mêmes que ceux qui attirent les fans vers les musiques en question. Dans le cas d'étude de Stéphane Escoubet, il s'agit par exemple de l'aspect orchestral et cinématique des compositions de The Divine Comedy qui fait le caractère unique du groupe ; mon appui sur les réponses des enquêtés devrait, de la même manière, permettre de mettre en évidence quels aspects verbaux ou sonores viennent encourager ou accompagner la narrativisation des chansons, plutôt que de partir des paramètres habituellement sélectionnés dans les approches universitaires plus structuralistes de la narrativité musicale. Ces dernières viendront toutefois alimenter l'analyse, en contrepoint avec les commentaires des enquêtés, qui se limitent parfois à l'ouverture de portes vers des champs d'analyse dans lesquels ils ne s'engouffrent pas

vraiment. Cela n'est toutefois pas toujours le cas : le degré d'investissement des auditeurs dans l'écoute s'accompagne aussi de réflexions analytiques très poussées, qui représentent à elles seules des pistes musiconarratologiques tout à fait défendables, et que je rejoindrai plus d'une fois au fil de cette thèse.

Les phénomènes sonores désignés par les enquêtés ne sont cependant pas toujours nommés précisément, et tous ne s'appuient pas sur des exemples parfaitement localisés dans un morceau en particulier. Je conduirai donc tout de même à maintes reprises des analyses à partir de chansons choisies en raison de leur pertinence, de leur caractère typique ou au contraire subversif vis-à-vis du paramètre étudié. J'aurai pour cela recours à plusieurs outils de visualisation, pouvant aller du spectrogramme à la transcription d'extraits musicaux sur partition, afin d'alimenter les analyses des chansons. Je tâcherai, selon les besoins de chaque argument, d'y prendre en compte à la fois les paramètres musicaux de la musicologie traditionnelle (harmonies, hauteurs, rythmes, etc.) ainsi que les paramètres musicaux technologiques qui viennent considérablement affecter les premiers (Lacasse 2002), tout en restant attentive aux spécificités de la performance unique à la source de chaque enregistrement. Le statut ontologique de ce dernier est central : ce qui est étudié est bien une *piste*. Selon la terminologie de Zak (2001), cette piste s'oppose à la chanson, avec ses caractéristiques compositionnelles abstraites telles que la mélodie et l'harmonie, et à l'arrangement, entre autres caractérisé par le rôle de chaque instrument lors d'une performance. La piste est un enregistrement unique, qui fixe la chanson et son arrangement à travers une mise en scène phonographique dont les timbres et la spatialisation seront par exemple à prendre en compte lors de l'analyse. Ce spectre d'analyse sonore large, qu'on peut finalement comprendre comme celui d'une « phonomusicologie » (Cottrell 2010), est essentiel pour moi dans la mesure où chacun de ces paramètres sonores peut devenir une potentielle affordance narrative. Je m'inscris en somme dans ce que Méi-Ra St-Laurent nomme la « phononarratologie », c'est-à-dire une analyse narrative « découlant des éléments paraphonographiques (ceux entourant le phonogramme, tels que les livrets de disques) et phonographiques (ceux directement liés à la piste sonore, comme les éléments musicaux et les paroles) » (2019, 455-456). Je me concentrerai personnellement surtout sur les éléments phonographiques, quoique les éléments paraphonographiques entreront en jeu dans la section 4.3. Je tiens cependant à cette dénomination de phononarratologie, héritière de la

phonomusicologie, qui correspond bien à la place que je souhaite donner à l'ensemble des paramètres sonores des pistes étudiées. L'objet d'étude du chapitre 4, notamment, est spécifiquement la mise en scène phonographique (Lacasse 2006 ; 2008). Cette dernière est le résultat d'une « sorte de scène acousmatique virtuelle sur laquelle évoluent différents éléments » (2006, 13). Les paramètres sonores d'origine technologique peuvent en effet, au même titre que les paramètres abstraits ou performanciers, « suggérer l'espace où survient l'action (à l'aide d'effets comme la réverbération, ou par le recours à des effets sonores, comme le son de la pluie), le déroulement du temps, ou les émotions ressenties par les personnages (par exemple, par le biais d'éléments paralinguistiques) ». Il est donc primordial d'y chercher les possibles incitants narratifs, autant que dans la forme ou la progression harmonique d'une piste. En ce sens, ma méthode d'analyse est finalement très proche de celle que suit Alexander Harden (2018), puisque mon objectif est de prendre en charge l'ensemble des interactions entre récit textuel et environnement sonore, afin d'en dégager ces fameuses affordances traitées par les auditeurs, qui orientent et limitent nos interprétations sans jamais les prescrire (Moore 2012, 12).

## **0.6 Plan de la thèse**

Le chapitre 1 dresse un sommaire des enjeux liés aux musiques rock et folk essentiels à l'entrée dans mon sujet. Il retrace ainsi l'histoire des musiques rock et folk des années 1960 à la fin des années 1980, en remontant à leurs origines plus anciennes dans le XX<sup>e</sup> siècle, avant de questionner le principe même de réunir des musiques populaires et des musiques d'origine folklorique comme objets d'étude joints. J'y fais ensuite le point sur les traitements musicologiques de ces musiques et sur la manière dont les enjeux génériques et politiques les ont traversés, avant d'insister sur le problème de l'authenticité, qui a cristallisé de nombreux discours portant sur ces deux genres.

Le chapitre 2 présente la population enquêtée via le questionnaire en ligne, et montre en quoi les auditeurs interrogés sont véritablement investis dans l'écoute musicale et même dans les arts et la culture de manière générale ; il donne également de premières pistes pour

comprendre la manière dont ces auditeurs perçoivent les genres rock et folk, ainsi que la narrativité qu'ils peuvent y trouver et la place qu'occupe cette dernière dans leurs écoutes.

Le chapitre 3 propose une comparaison entre les stratégies musiconarratives des musiques rock et folk, sur la base d'une grille de lecture encouragée par les réponses des enquêtés, c'est-à-dire à travers une concentration sur les paramètres de la forme, de la persona vocale, et des développements et accompagnements instrumentaux.

Le chapitre 4 s'attaque plus frontalement à une méthode phononarratologique et soulève ainsi les modes de narrativisation spécifiques aux musiques populaires enregistrées, grâce à un examen des paramètres de la vraisemblance et de l'ontologie des événements sonores, de la perspective entre narrateur/persona, protagoniste et auditeur implicite, et enfin de la construction de monde narratif à l'aide de visualisations explicites ou implicites liées au contenu sonore.

En dernier lieu, le chapitre 5 se concentre sur les enjeux politiques de la narrativité des musiques rock et folk, avec un accent sur le rôle des voix narratives et des points de vue, de l'agentivité dans les récits où la place des personnages dépend ostensiblement de normes genrées, et de la reprise et reconfigurations de récits fondateurs internes ou externes aux musiques rock et folk dans la création des identités narratives et politiques de ces genres.

# Chapitre 1 : Les musiques rock et folk des années 1960 à la fin des années 1980

## 1.1 Historiographie des musiques rock et folk

L'objet d'étude que constitue un corpus de musiques rock et folk, sur la période courant du début des années 1960 à la fin des années 1980, est déjà bien connu dans le milieu universitaire. Il a fait l'objet d'innombrables discours à la fois critiques et historiques, qu'il faut toutefois tenter de résumer ici tout en mettant en lumière les dynamiques principales de l'évolution de ces deux genres. Si cette thèse n'est pas une thèse d'histoire, elle aura en effet recours à l'histoire essentiellement de deux manières : d'une part, à travers une perspective diachronique sur l'évolution des pratiques narratives sur les trois décennies étudiées, et d'autre part, à travers une interrogation du lien entre récit historiographique sur les genres rock et folk et récits internes aux chansons issues de ces deux genres (en section 4.3). Pour cela, le fait d'avoir en tête les grandes lignes de l'histoire, parfois parallèle et parfois jointe, des musiques rock et folk est indispensable. Je m'appuierai essentiellement pour cela sur deux versions de cette histoire, plutôt concordantes, l'une proposée par un auteur anglais et l'autre par un auteur américain ; la première se présente déjà dans une version synthétique et donc bien adaptée à mon présent objectif, puisqu'il s'agit du chapitre « Style » de l'ouvrage *Song Means* d'Allan F. Moore (2012), qui retrace l'évolution des styles<sup>16</sup> dans l'histoire de la musique populaire enregistrée, tandis que l'autre est racontée *in extenso* dans le livre *Rockin' Out* de Reebee Garofalo (2002). L'appui sur ces deux références principales qui, encore une fois, frappent plus par leurs convergences que leurs désaccords, permet d'avoir un bon aperçu du récit qui peut être fait des musiques rock et folk depuis les années 1960 (et même avant) jusqu'aux années 1980, ce récit ayant été fixé aussi bien par les discours universitaires que par ceux de la presse musicale — deux types d'écrits entre lesquelles les relations ont toujours été plutôt tendues, et dont les modes d'écriture répondent certes à des

---

<sup>16</sup> Je m'appuie sur la distinction que fait Franco Fabbri (1999) entre genre et style : le premier renvoie à un ensemble d'éléments musicaux soumis à des règles acceptées par une communauté, tandis que le style désigne des caractéristiques musicales récurrentes qui peuvent être propres à un genre, mais aussi à un seul artiste, une scène, un lieu, une époque. Je reviendrai plus tard sur l'importance de cette distinction dans mon approche.

priorités et méthodes différentes, mais qui sont pourtant animées par des points de vue et des objectifs en réalité assez proches (Jones 1997).

L'histoire des musiques folk est celle qui nécessite le plus grand retour en arrière. Moore commence son histoire stylistique de l'après-guerre en rappelant la dette du revival folk anglais de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, couramment désigné comme le second revival folk anglais, envers le premier revival, mené par Ralph Vaughan Williams, Percy Grainger ou Cecil Sharp, qui a grandement contribué à la publicisation de chants traditionnels anglais (quoique souvent altérés par le processus de transcription) par des collectes ethnomusicologiques et des compositions fondées sur des airs traditionnels. Le second revival partage le même regard critique sur la culture de masse et l'uniformisation qu'elle entraîne, tout en s'engouffrant dans la crise nationale identitaire qu'avait engendrée le début de la Seconde Guerre Mondiale, crise notamment représentée dans les programmes de la BBC ; ce second revival parvient justement à toucher les masses grâce à ce nouveau medium radiophonique. L'un des grands principes qui animent ce revival, à savoir un double retour vers les musiques oubliées venant supposément 1) du passé et 2) du peuple, est partagé avec le revival folk américain, qui prend lui aussi forme dans l'après-guerre. Les deux mouvements partagent en outre un acteur commun, Alan Lomax, ethnomusicologue ayant participé à de nombreuses collectes de part et d'autre de l'Atlantique. Ewan MacColl, l'un des meneurs du revival anglais, a d'ailleurs affirmé que son impulsion pour remettre les musiques folk au goût du jour venait en partie de l'élan donné par Alan Lomax (Brocken 2005, 33) ; les deux hommes collaborent par exemple sur le programme radiophonique *Ballads and Blues*. En Angleterre comme aux États-Unis, le succès des revivals folk est immense, en particulier chez les jeunes auditeurs, malgré leur démarche ostensiblement archaïsante. Si le mouvement gagne de l'ampleur côté européen grâce à Ewan MacColl et Bert Lloyd, le revival américain est sans aucun doute lancé par le succès de Woody Guthrie puis de Pete Seeger dans les années 1950. Les deux mouvements sont marqués par de forts engagements politiques : si les premiers sont actifs au sein de la Campagne pour le Désarmement Nucléaire, les seconds sont rapidement accusés de communisme aux États-Unis, où ils œuvrent d'abord pour le renforcement du syndicalisme, avant que le revival américain ne s'associe explicitement au mouvement pour les droits civiques. Dans les deux



cas, l'important est le contenu des paroles, et la manière de les chanter. Pour Reebec Garofalo, l'une des raisons du succès de ces mouvements dans les années 1960 vient de l'espoir qu'ils ont pu donner sur le possible impact des musiques populaires et de la culture des jeunes sur les changements de société ; cet espoir s'accompagne toutefois d'une profonde méfiance envers l'industrie, notamment culturelle, qui fait par exemple qu'une partie de l'auditoire folk rejette les musiques rock, comme en témoigne le scandale qui suit l'électrification de Bob Dylan au festival de Newport en 1965, alors qu'il est à l'époque l'une des figures de proue du revival folk américain.

Les années 1950 marquent en effet un autre tournant majeur dans l'histoire des musiques populaires. De nombreuses transformations liées à l'industrie musicale des États-Unis y ouvrent la voie à la vague du rock 'n' roll, qui constitue le paradigme d'une immense partie des évolutions musicales des décennies à suivre. La diversification des programmes de radio, le déclin des grandes maisons de disques jusque-là en situation d'oligopole, l'essor du métier de producteur musical en défaveur de celui d'artisan-compositeur à la chaîne, ou encore l'assouplissement de la législation sur les droits de diffusion radiophonique sont autant de facteurs qui favorisent une compétitivité accrue dans le monde de la musique. Les styles dominants qu'étaient alors ceux des crooners ou des big bands de jazz perdent leur situation de quasi-monopole afin de laisser plus de place aux nouveaux genres émergents, qui viennent notamment des populations afro-américaines, jusqu'alors très marginalisées sur le marché. Ces bouleversements concernant toute la chaîne de production et de diffusion d'un morceau de musique sont analysés par Richard Peterson (1990). L'auteur explique avec précision pourquoi le milieu des années 1950 constitue un réel tournant dans la visibilité des musiques noires américaines. Cette dernière passe aussi naturellement par l'arrivée d'appareils technologiques pouvant accompagner au quotidien les auditeurs, notamment les plus jeunes d'entre eux : c'est en effet le temps où sont importés les premiers transistors japonais par exemple, légers, pratiques à transporter, qui accroissent la demande d'une programmation musicale radiophonique variée tout au long de la journée. Les musiques qui peuvent alors prendre de l'ampleur sont d'abord regroupées sous l'étiquette commerciale de rhythm and blues, qui prend elle-même la suite de celle de « race music », assez parlante quant au type d'artiste qui y était classé d'office. Ces nouvelles productions représentent une nébuleuse de

dérivés de plus en plus dansants et vifs du blues. Charlie Gillett (1970) montre bien la diversité des musiques que l'on pouvait trouver sous cette appellation. Plusieurs styles, généralement liés à une zone géographique bien précise des États-Unis, sont identifiés par l'auteur. On compte parmi eux le « Memphis Country Rock », généralement mieux connu sous le terme de rockabilly et incarné par l'écrasante figure d'Elvis Presley, le « New Orleans Dance Blues » de Fats Domino et Little Richard, ou encore le « Chicago Rhythm and Blues » proposé par Chuck Berry ou Bo Diddley. Leurs particularités respectives concernent les styles dont ils sont dérivés (country pour les uns, davantage de boogie pour les autres, etc.) ou les instruments et sonorités qu'ils privilégient (piano, saxophone, guitare électrique ou encore harmonies vocales). Derrière leurs spécificités, ces genres cousins comportent des caractéristiques communes, qui les réunissent rapidement sous le nom de rock 'n' roll, un genre marqué par des cadences endiablées plaçant l'accent sur l'afterbeat, intensifiées par l'électrification du son et surtout par la place croissante de la guitare électrique. Cette dernière hérite d'ailleurs de manière de plus en plus récurrente de courtes cellules mélodico-rythmiques, auparavant jouées par le saxophone ou le piano, appelées riffs. Tous ces aspects stylistiques permettent rapidement au marché du disque de rassembler de nombreux artistes sous l'appellation de rock'n'roll, qui supprime celui de rhythm and blues au début des années 1960. Plusieurs auteurs, dont Allan Moore, résument ce processus centrifuge en expliquant que le rock est au fond la rencontre entre le blues venant des populations afro-américaines et la country venant des populations blanches. Moore souligne aussi le rôle fondamental qu'a joué la phonographie dès les premiers enregistrements rock : l'utilisation de l'écho et de la réverbération était une partie intégrante du son d'Elvis Presley, avant même que les chansons ne puissent être enregistrées de manière stéréophonique.

Cette histoire très américaine du rock évolue en 1964 avec celle qu'on a appelé la British Invasion, portée par des groupes comme les Kinks, les Rolling Stones ou les Beatles. Cette arrivée sur le paysage américain permet à la critique de préciser l'opposition entre pop et rock : les Beatles représentent alors la première, et les Rolling Stones le second. Là où la première se démarque par une approche plus policée et acidulée, les Rolling Stones participent à construire un rock que l'on pense comme sulfureux, provocateur, plus franc. À l'inverse de cette invasion du rock britannique vers les États-Unis, le revival folk américain

traverse lui aussi l'Atlantique vers le Royaume-Uni. L'électrification de Dylan devient ainsi un moteur pour le folk-rock anglais, essentiellement composé de musiciens rock qui jouent des chansons traditionnelles (mais pas que : certains musiciens folk font aussi le chemin inverse, et des compositions originales émergent aussi du mouvement). La voie est alors ouverte pour des groupes comme Fairport Convention, Pentangle ou Steeleye Span. Côté américain, le revival donne de l'importance à la figure du « singer-songwriter », et permet ainsi à des artistes comme Joni Mitchell ou James Taylor de se faire remarquer. Des liens apparaissent aussi, aux États-Unis et au Royaume-Uni, entre folk et sphère psychédélique. Cette dernière s'incarne dans une frange acoustique, par exemple avec Donovan, très proche des revivals folk, en électrique avec Pink Floyd ou Jimi Hendrix, ou encore dans un mélange des deux avec les Doors ou Grateful Dead. Dès la fin des années 1960, ces musiques psychédéliques se formalisent et gagnent des influences plus vastes, venant notamment des musiques classiques, romantiques ou modernes, pour donner naissance au rock progressif. Le mouvement psychédélique ouvre également la voie à des musiques plus improvisées, comme celles de Henry Cow et de la scène de Canterbury (Soft Machine, Caravan, etc.), ainsi qu'au heavy metal de Black Sabbath, à travers des passerelles telles que le groupe américain Iron Butterfly.

Ces évolutions ne sont que le début de ce que Garofalo appelle une fragmentation du marché du disque, davantage tourné vers des investissements ciblés à partir des années 1970. Les grands mouvements tels que celui du psychédélisme tendent à se scinder en de multiples genres, notamment car les idéaux contre-culturels sont retombés et que la musique se sépare peu à peu du politique : l'unité que créait la croyance en l'influence de la première sur le second est remise en question. Les catégories se multiplient alors, avec parmi elles le jazz-rock, le soft-rock, l'art-rock, etc. Garofalo (2002, 248) explique le lien entre ce nouveau foisonnement de styles et sous-genres et le fonctionnement de l'industrie du disque :

By the early 1970s, the established music industry had consolidated its hold over the rock and soul styles that grew out of the 1960s. In the fragmentation of popular music that ensued, audiences that might have overlapped in an earlier time were treated as discrete entities. This trend reached its zenith in the late 1970s in the emergence of punk and disco, whose audiences were viewed as mutually exclusive. Punk and disco were thus positioned as the two poles of pop

that would define the extremes of a decade in which rock began to lose its status as outsider art.

Avant même que les pôles du disco et du punk ne viennent momentanément occuper la majeure partie de l'espace médiatique consacré aux musiques populaires, Moore observe que ces dernières suivent deux tendances. La première consiste en une simplification stylistique, qui s'observe par exemple dans la perpétuation plus discrète des revivals folk, entre autres avec les enregistrements de Peggy Seeger et Ewan MacColl, ou même chez des groupes de folk-rock comme Fairport Convention, qui recentrent encore davantage leurs compositions vers l'héritage folklorique. Dans une autre esthétique, le punk rejoint également ce mouvement de simplification. À l'opposé, un mouvement de sophistication croissant lancé par le *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles, entraîne les complexifications formelles et harmoniques du rock progressif mais aussi les sophistications de timbre du glam rock, avec David Bowie ou même Queen. Ces sophistications, parfois perçues comme de l'intellectualisme, sont rejetées avec l'arrivée du punk — dont l'opposition avec le rock progressif a cependant été surévaluée par les critiques rock de *Rolling Stone* ou du *New Musical Express*<sup>17</sup> (Keister et Smith 2008).

Pour Garofalo, plusieurs changements caractérisent la fin des années 1970 dans l'industrie musicale. D'une part, les profits de cette dernière reculent, car le marché est plus saturé. D'autre part, une forme de « tournant visuel » s'y produit, avec l'industrie du clip qui devient un enjeu clé des stratégies promotionnelles et une partie intégrante de la production musicale. Ce dernier aspect concerne toutefois davantage le versant pop de la nouvelle opposition entre pop et rock, dont Moore commente la légère reconfiguration : la pop est alors représentée par les héritiers de la disco, tels que Michael Jackson, tandis que les nouveaux porte-étendards du rock, sur l'ensemble des années 1980, sont les groupes de heavy metal, tels que Scorpions ou Metallica. Le punk, lui, est passé dans un milieu plus underground après l'annulation du contrat des Sex Pistols par EMI, qui s'estime incapable de promouvoir le groupe et son attitude subversive à l'extrême. Malgré ce nouvel équilibre, la fragmentation des styles qui a

---

<sup>17</sup> Keister et Smith expliquent le rejet du rock progressif par une partie de la critique rock par les emprunts du rock progressif à une forme de culture savante, perçus comme une tentative de légitimer le rock en l'embourgeoisant, à une époque où la critique cherchait au contraire à associer la valeur du rock à sa représentation d'une population jeune et populaire.

marqué les années 1970 se traduit par une véritable profusion dans les années 1980, bien que tous les styles n'occupent pas une place équivalente dans le paysage médiatique musical. La saturation vient du fait que chaque nouveauté des années 1970 a muté et elle-même créé de nouveaux styles. Le rock progressif, combiné avec un certain hard rock, laisse place au rock de stade de groupes comme Foreigner, tandis que quelques-uns des groupes originaux, comme Yes et Genesis, continuent d'exister en se dirigeant vers un rock plus accessible voire une esthétique pop assumée. D'autres, comme Tangerine Dream, portent une nouvelle vague de musique axée sur une utilisation pionnière des synthétiseurs les plus récents. Les héritiers du punk, de leur côté, s'identifient dans les nouvelles catégories de rock indépendant, de rock alternatif, voire dans de nouvelles hybridations telles que le post-punk de The Cure. Dans le même temps, les musiques folk, dont les premiers avatars issus des revivals sont marginalisés, trouvent d'autres formes d'expression, en s'hybridant elles aussi avec d'autres styles : ainsi trouve-t-on des rencontres entre énergie punk et instrumentation irlandaise traditionnelle chez les Pogues, tandis que de nouveaux berceaux de musiques folk apparaissent — Moore prend l'exemple de Manau en Bretagne. L'influence des musiques folk issues des revivals britannique et américain tend cependant à être supplantée par une autre forme de musiques folkloriques, celles que l'on appelle les « musiques du monde », davantage exploitée dans les milieux pop et rock, par exemple dans les carrières soli de Peter Gabriel ou de Paul Simon — qui, justement, s'était fait connaître dans une sphère directement affiliée au folk du revival américain. La plupart des artistes rendus célèbres pendant ou au crépuscule de ce revival diversifient en effet leur répertoire dans les années 1970, avec des mutations stylistiques encore plus marquées dans les années 1980 : gospel chez Bob Dylan, jazz chez Joni Mitchell, rock électronique chez Neil Young, etc. Les grands noms du rock ne sont d'ailleurs pas exempts de cette franche reconfiguration du paysage stylistique, comme peut en témoigner le single des Rolling Stones intitulé « Emotional Rescue », paru en 1980, truffé d'emprunts au style musical de la disco.

Reebee Garofalo constate que les années 1980, inlassablement, se concluent elles aussi par une nouvelle fragmentation, qui concerne cette fois le milieu du heavy metal, jusque-là relativement unifié ; à la suite des évolutions stylistiques de Metallica, d'Iron Maiden, ou de Venom dans une variante plus extrême, apparaissent les catégories de new wave of british

heavy metal, de thrash metal, de speed metal et même de black metal. Garofalo (2002, 364) conclut enfin son récit des années 1980 en identifiant la nouvelle dichotomie musicale qui s'y est affirmée, dans un énième avatar de la division du marché du disque entre rock et musiques plus récemment issues de la culture afro-américaine :

Against the odds, metal had risen from the embers of a dying 1970s subculture. Rap emerged from one of the most dispossessed communities in the country. By the late 1980s, they had become the primary musical expressions of youth culture. Working from the bottom up, these styles seemed to thrive of the indifference, even hostility, of the music industry. They engendered fanatical devotion among their fans and a ferocious backlash among their detractors. In this sense these styles were decidedly political, whether they intended to make an overt political statement or not.

## **1.2 Populaire et folklorique : deux catégories distinctes ?**

Bien que l'on puisse faire l'histoire des musiques folk dans le même temps que celle des musiques populaires, comme le font en partie Moore et Garofalo, le rapprochement entre ces deux catégories ne va cependant pas de soi. Brocken (2005) et Cohen (2002), travaillant respectivement sur les revivals britannique et américain, concluent tous les deux que l'issue de ces mouvements a bel et bien conduit à une rencontre voire à une assimilation des musiques folk dans les musiques populaires, quitte à marginaliser à l'extrême la frange des mouvements qui a refusé cette fusion. Cette dernière peut parfois être masquée dans les discours académiques sur la musique, qui se sont beaucoup appuyés sur une tripartition entre musiques savantes (ou « art music »), musiques populaires et musiques traditionnelles. Comme le montre Matthew Gelbart (2007), la distinction entre musiques savantes et musiques traditionnelles remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que la troisième catégorie des musiques populaires vient s'insérer en dehors de ces deux premières au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette dernière catégorie est directement associée à l'apparition d'une nouvelle provenance de la création musicale, à savoir l'industrie musicale. Cet accent sur le contexte de production rapproche en retour les musiques savantes et folkloriques : « “Folk music” and “art music” had become the unequal but symbiotic realms of organic genius, and both were now separated from the commercial world of “popular music.” This completed a century-long transformation of musical categorization » (Gelbart 2007, 260). Reebee Garofalo (2002, 2)

approche la question d'une manière semblable, quoiqu'en soulignant davantage les interactions entre les trois pôles du point de vue des musiques populaires : « Popular culture insinuated itself between folk culture and high culture as third cultural category, a hybrid that was distinguishable from both but borrowed freely from each as needed ». Denis Constant-Martin (1996) reprend lui aussi cette distinction en définissant précisément les « musiques populaires modernes de diffusion commerciale » comme « des musiques contemporaines ou récentes, ne nécessitant pas un apprentissage savant, ayant une large audience dans une population déterminée, circulant dans des réseaux d'échanges marchands, en grande partie grâce aux techniques électro-acoustiques de production, d'enregistrement et de diffusion du son » (1996, 18).

Après avoir ainsi distingué les musiques populaires de la culture dite savante, Constant-Martin exclut ensuite le folklore et les musiques traditionnelles de cette définition. Bien que la question de l'apprentissage soit entièrement sujette à débat (l'écoute de la musique occidentale classique ou romantique nécessite-t-elle un apprentissage ? la pratique des musiques populaires ne nécessite-t-elle aucune forme d'apprentissage ?), mon approche repose sur une définition similaire à celle formulée ci-dessus, avec un accent tout particulier sur la question de la dépendance envers les techniques d'enregistrement : les musiques populaires m'intéressent en tant que musiques *enregistrées*, dont le format phonographique est essentiel pour comprendre la nature, l'ontologie de cet objet d'étude — comme devraient le montrer les analyses menées au cours de cette recherche. Comment y intégrer, alors, les musiques folk, qui sont censées être définies par la présence d'une culture orale, seule véritable témoin d'une continuité traditionnelle au sein d'une sphère géographique ? Richard Middleton (1990) résout cette contradiction en mettant justement en lumière le processus idéologique qui conduit à cette apparente traditionalisation, processus qui fonctionne toujours *a posteriori* de la composition et découverte d'une chanson. En voulant privilégier une tradition vérifiable qualitativement, de nombreux folkloristes ont ouvert la question du degré d'appartenance à une tradition, du degré de représentation d'un peuple, et ainsi laissé apparente l'impossibilité de tracer avec certitude l'origine d'une chanson traditionnelle dans une culture orale ; ces critères dépendant également de la manière de définir le peuple, à l'origine conçu comme une communauté culturelle, mais qu'il est aujourd'hui difficile de

distinguer de la « masse » populaire concernée par la culture de masse. Face à cette instabilité de ce qui devait faire la définition des musiques folk, Middleton explique donc qu'un rapprochement entre folklorique et populaire est inévitable d'un point de vue musicologique : « By dissolving the 'folk', then, we can bring popular musics of all sorts within the scope of an approach which analyses the cultural networks of musical production in their universality and their historical variety » (1990, 135). Cette conclusion est finalement proche de celle de Michael Brocken (2005), pour qui l'histoire du revival britannique est celle d'une réunion justifiée avec les musiques populaires d'une part, et d'une isolation des traditionalistes radicaux d'autre part ; Ronald D. Cohen, pour sa part, interrompt finalement son histoire du revival américain à la fin des années 1960, lorsqu'il estime que les principaux représentants du mouvement se sont fondus dans ce qui est aujourd'hui considéré comme l'ensemble des musiques populaires, et dans l'industrie du disque qui l'accompagne. Ces musiques folk issues des revivals, en tant que composantes des musiques populaires bel et bien enregistrées, constituent mon objet d'étude. Le rock a pu jouer comme repoussoir ou comme impulsion positive dans ce rapprochement entre folk et populaire, mais il représente en tout cas sans doute le genre avec lequel les musiques folk ont eu le plus d'interactions sur les trois décennies étudiées. Cela ne revient certainement pas à dire que leur évolution ne s'est faite que de manière commune, comme l'a de toute façon montré le bref aperçu historique ci-dessus. Il faut aussi garder en tête que rock et folk ont parfois été utilisés comme deux pôles opposés des musiques populaires, par exemple dans l'approche écomusicologique de Mark Pedelty (2012), qui porte sur les liens qu'entretiennent les musiques avec leurs espaces et l'environnement dans leurs écosystèmes. Dans ce cas d'étude, les musiques rock et folk représentent, au moins *a priori*, deux attitudes antagonistes : les premières sont souvent des musiques mondialisées, qui ont parfois su briller par leur démesure notamment énergétique en tournée, tandis que les musiques folk continuent d'incarner la parangon du genre ancré dans un écosystème plus local et raisonné. En dépit de cette opposition, qui mérite évidemment maintes nuances (bien présentées par Pedelty), le point de départ de cette étude reste ce vaste ensemble de recouvrements qui ont marqué l'histoire des musiques rock et folk.



### 1.3 Enjeux génériques et politiques des musiques rock et folk

La proximité entre les musiques rock et folk n'est pas qu'historique. En plus d'avoir été simultanément populaires dans les années 1960, avec le pic des revivals folk et de la British invasion, elles ont toutes deux été traditionnellement perçues comme des émanations directes du peuple, comme des expressions authentiques venant du bas, contrairement peut-être au reste des musiques populaires qui serait imposé de haut en bas par l'intermédiaire de l'industrie culturelle (Adorno et Horkheimer 1974). Cette idée reçue explique l'angle sous lequel ont souvent été étudiées ces deux familles génériques, à savoir leurs enjeux sociétaux et politiques.

La singularité de la place du rock dans le paysage des musiques populaires est affirmée très tôt dans les discours académiques, parfois à travers le prisme d'une opposition entre pop et rock qui présume du caractère fondamentalement commercial de la première et d'une authenticité des émotions et de l'expérience d'écoute<sup>18</sup> dans le cas du second, une opposition qui repose en grande partie sur des mythes d'après Simon Frith (2007). Dès la fin des années 1960, le rock est rétrospectivement perçu comme un symptôme de l'arrivée de minorités dans les palmarès, ce qui élargit considérablement le champ des thèmes abordés dans les titres parvenant aux oreilles du grand public : il ne s'agit plus de promouvoir une vision naïve, optimiste et idéalisée de la vie des classes moyennes blanches, mais d'exprimer les angoisses des individus et de pointer du doigt ce qui ne va pas dans la société (Hamm 1971). Même après les années 1960, le rock reste un prolongement de la contre-culture hippie (Bennett 2009), et affiche un caractère à la fois sérieux et subversif, ce qui lui permet d'acquérir une véritable valeur sociale, grâce à une campagne de légitimation culturelle menée depuis les années 1960 par les critiques (Regev 1994) et cultivée encore aujourd'hui par le biais d'expositions telles que *Pink Floyd: Their Mortal Remains* (à l'origine exposée à Londres en 2017). Ce discours de légitimation s'appuie généralement, comme je souhaite le faire, sur une définition étroite du rock, en tant que macro-genre distinct de certaines musiques pop, par opposition à la définition plus large du rock qui pourrait inclure des artistes soul ou même

---

<sup>18</sup> Je reviendrai sur cette question de l'authenticité et des jugements qui lui sont associés dans la section suivante, en 1.4.

disco (DeClercq et Temperley 2011, 4). Ainsi, cette valeur sociale est constitutive de l'image du rock, ce qui explique par exemple la profusion de débats sur le statut politique d'un genre hybride comme le rock progressif. Ce dernier est d'un côté jugé conservateur à cause de son supposé élitisme et intellectualisme (Street 1986, 191), notamment par la presse musicale qui tend plutôt à valoriser une expression qui paraît libre de toute médiation (Anderton 2018), et de l'autre réhabilité par la gravité des sujets abordés dans ses paroles et par le caractère subversif de ses références au passé (Keister et Smith 2008). L'inclusion ou exclusion de la mouvance progressive dans le canon du rock repose en tout cas sur des critères éminemment politiques<sup>19</sup>, ce qui ne laisse planer aucun doute sur l'importance de ce critère dans la perception et définition usuelle de ce genre.

En conséquence de ce type de débat, les paroles des musiques rock sont rarement ignorées par les commentateurs, quoique certaines approches sociologiques aient eu tendance à les écarter de l'analyse : Susan Fast (1999, 266) affirme par exemple que le « sens lexical [d'une partie des paroles de Led Zeppelin] n'est pas vraiment pertinent », et que seule « leur mise en voix compte<sup>20</sup> ». Cette relégation des paroles au second plan de l'analyse reste toutefois plutôt rare ; l'étude des paroles a justement participé des processus de légitimation du rock, par exemple en se prêtant à des analyses sur les liens entre rock et littérature, à travers les textes de Patti Smith, du Velvet Underground ou de Pink Floyd (Panza 2016). Le rock progressif, aussi volubile dans les paroles chantées que dans les développements instrumentaux, a aussi fait l'objet d'analyses détaillées accordant une grande place aux paroles, permettant par exemple d'identifier des croisements entre rock et traditions fictionnelles et mythologiques. Le rock progressif aurait ainsi permis d'introduire la fiction dans la chanson rock (Moore 1993), sans doute grâce à son recours à des modèles utopiques issus de la littérature ou de la mythologie afin d'appuyer sa critique sociale et son hédonisme issu de la culture hippie (Macan 1997 ; Pirenne 2005). Dans un même ordre d'idées, John Covach (1997) montre à travers l'exemple de « Close to the Edge » (1972) de Yes que le rock

---

<sup>19</sup> Inversement, l'inclusion ou exclusion de groupes dans le canon du rock progressif a parfois pu se faire selon des critères de ton ou d'idéologie extrêmement précis, comme le montre la discussion de Bill Martin (1998) sur le cas de Frank Zappa, dont la posture serait trop cynique et satirique pour pouvoir être catégorisé dans le même sous-genre que Yes ou King Crimson. L'esprit des genres affiliés au rock tend donc souvent à prendre le dessus sur les sons dans les critères de classification générique.

<sup>20</sup> « Their lexical meaning is hardly relevant; it is his delivery that matters. »

progressif se donne les moyens d'illustrer des trajectoires empruntées à la littérature (ici celle de *Siddhartha* de Hermann Hesse) aussi bien par ses textes métaphoriques que par sa construction musicale, qui appuie dans ce cas par des paramètres harmoniques, mélodiques, rythmiques, formels et texturaux la sensation de condensation temporelle permettant à Siddhartha de rejoindre une existence spirituelle plutôt que matérielle.

Les études plus récentes sur le rock sont également nombreuses à se concentrer sur la place de ce genre en tant qu'acteur d'une culture globalisée, qui se fait le réceptacle de problématiques sociétales multiples, à l'intersection des nouvelles réflexions sur des catégories d'identité comme le genre, la sexualité, le racialisme, mais aussi sur des enjeux liés à la mondialisation (les avatars du rock hors de l'occident anglophone, le rock mondialisé comme musique postcoloniale, etc.). Tous ces thèmes font l'objet de chapitres dans la dernière compilation d'études sur les musiques rock, le *Bloomsbury Handbook of Rock Music Research* (2020) édité par Allan Moore et Paul Carr. Ces questions, abordées par Lori Burns, Jon Stratton, Motti Regev ou encore Jeremy Wallach, apparaissent certes dans ce livre aux côtés de problématiques plus théoriques ou focalisées sur l'utilisation des paramètres harmoniques et formels dans l'analyse. L'introduction à ce recueil, proposée par Paul Carr et Allan Moore, confirme cependant la centralité perpétuelle des critères définitionnels et politiques dans l'étude du rock et dans son historiographie. Les discours sur le rock sont en effet marqués par une proclamation sans cesse renouvelée de la mort de ce genre. L'une des explications peut être que la question des acteurs ou des ressorts industriels du rock participent de l'évolution de sa définition. Paul Carr se réjouit justement de la diversification de ces acteurs et actrices :

Returning to the “death of rock”, if we were to accept the narrow essentialist definition of the genre as comprised of young, marginal, rebellious long-haired Western white males, playing electric guitars, composing their own material, which record companies gleefully develop and release, then the death of rock music would arguably be welcomed. However, the reality is far more complex.

La recherche sur le rock est parvenue à dépasser cette définition effectivement étroite du rock, justement grâce à l'évolution du genre et aux hybridations qui lui permettent de survivre et de se renouveler (Fornäs 1995). Dans une certaine mesure, ma propre étude porte malgré

tout sur une époque où cette définition étroite continue de prévaloir — ce qui n’empêchera pas de remettre en question le caractère marginal et/ou rebelle incontournable dans l’image du genre, mais aux incarnations plus nuancées dans les chansons.

Si les développements textuels rencontrés dans le rock brouillent souvent les pistes politiques plus qu’ils ne les éclairent, force est de constater que le lien entre paroles et positionnement politique est généralement plus direct dans les musiques folk, si bien que les approches historiques, sociales et politiques des musiques folk sont majoritaires dans la bibliographie du genre. Faire l’histoire des musiques folk occidentales, qu’elles soient britanniques ou américaines, tout particulièrement après la Seconde Guerre Mondiale, c’est faire l’histoire des dynamiques de leurs scènes et de leurs liens avec les partis communistes, organisations socialistes locales, ou avec les mouvements pour les droits civiques (Brocken 2005 ; Cohen 2002). Aujourd’hui, l’étude des musiques folk revient davantage à l’ethnomusicologie (Bonnemason 2020) ou encore à la géographie (Montagnat 2020 ; Pendax 2013), qui privilégient les études de scènes locales folkloriques. Les revivals folk anglo-saxons, notamment à travers la figure de Pete Seeger, apparaissent bien comme des vecteurs d’impulsion de ces mouvements locaux, mais ne constituent pourtant pas un objet d’étude privilégié de ces disciplines. L’issue des revivals folk, représentée par Bob Dylan, Joan Baez ou Joni Mitchell, ainsi que leur perte de visibilité à la fin des années 1960, font que leur étude est surtout prise en charge dans une perspective qui analyse leurs interactions avec les musiques populaires (Brocken 2005 ; Cohen 2002 ; Murail-Zimmerman 2020). Lorsque les chansons folk des mouvements revival ont commencé à être analysées depuis l’étude des musiques populaires plutôt que depuis l’ethnomusicologie, c’était presque exclusivement sous l’angle de leurs paroles, et de l’efficacité politique de ces dernières (Rodnitzky 1976). Il faut ici noter le cas à part de Bob Dylan, qui concentre une bibliographie plus large que toute celle qui se penche sur les folk revivals de manière générale. Cette disproportion permet toutefois une ouverture des centres d’intérêt de la recherche : le travail historique de Sean Wilentz (2010) met non seulement en lumière l’histoire de la réception politique et sociale de Bob Dylan, mais aussi l’évolution de ses approches musicales, ainsi que ses liens avec le mouvement poétique beat.

La simplicité musicale des musiques folk et traditionnelles laisse en effet une grande place à l'étude de leurs paroles. Études génétiques de la composition des paroles dans un contexte de culture orale (Barnie 1978) ou bilans sur l'influence des topoï poétiques blakiens et miltoniens dans le début de la carrière solo de Van Morrison (Mills 1994) ont par conséquent la part belle. Cependant, sur ce point encore, il faut se tourner vers la bibliographie sur Bob Dylan pour pouvoir réellement multiplier les lectures sur les corrélations entre paroles et traditions littéraires et poétiques (Corcoran 2017 ; Heylin 2009 et 2010 ; Hinchey 2002 ; Day 1988 ; etc.), dans une approche séparant parfois le texte de la musique qui a fait l'objet de nombreuses critiques, dont celle de Simon Frith (1996). Les analyses les plus éclairantes sont finalement celles qui, comme l'article de Timothy Hampton (2013) sur *Blood On the Tracks* (1975), parviennent à retracer l'héritage poétique et littéraire d'un album, la génétique de sa création, les paramètres narratifs de sa mise en musique, mais aussi sa place dans la carrière de l'artiste et les clés de compréhension historico-politique de Dylan qu'elle offre donc dans le même temps.

La centralité du cas de Bob Dylan ne le rend pas moins problématique dans sa représentation du revival folk. S'il en est bien à l'origine la plus grande icône américaine, il s'est également approprié le langage rock dès 1965, et se tient bien souvent à la frontière entre les deux genres, ce qui fait de lui un candidat idéal pour interroger cette frontière. La place de cette dernière peut grandement varier selon les milieux. En effet, comme l'explique Franco Fabbri (1999), la reconnaissance des genres musicaux, comme tout processus de catégorisation, s'appuie sur des facteurs cognitifs qui peuvent être hiérarchisés différemment selon les auditeurs : une frontière peut ainsi être déplacée selon que l'on s'appuie sur des critères instrumentaux, relevant du timbre, des paroles, de l'attitude lors de la performance, etc. Comme expliqué précédemment, la complexité de la frontière entre rock et folk vient plus spécifiquement de l'ambiguïté des musiques folk vis-à-vis de la méta-catégorie des musiques populaires, souvent jugée automatiquement commerciale (Holt 2007, 23) malgré les échanges stylistiques constants entre les sphères folk et les sphères rock.

Le développement du folk-rock est un témoin évident de ces échanges. Si cette hybridation repose, à l'origine, sur une simple réinterprétation de titres folk avec une instrumentation

électrique (Laing 2001 ; Mather 2013), il donne par la suite naissance à des titres réunissant les enjeux des deux sphères génériques, comme le montre Bruce Springsteen lorsqu'il aborde les nouvelles problématiques de la classe populaire dans des espaces urbains en reconfiguration (Mollet 2017). Le folk-rock ouvre une interdépendance de valeurs entre folk et rock (Brocken 2005, 93-94) : bien que le rock reste davantage tourné vers l'individu, il emprunte à la musique folk un culte de l'innocence qui lui permet de renouveler son esthétique, en accord avec les idéaux de la culture hippie. Tout en étant déjà l'un des genres qui cherche à se définir par son authenticité par rapport à la pop, le rock a donc pu puiser dans la tradition folk pour y gagner un surplus de spontanéité.

#### **1.4 Le problème de l'authenticité**

L'un des grands points communs entre les musiques rock et folk est en effet d'avoir été les objets de délimitations reposant sur des critères excluants liés au critère de l'authenticité. Cette dernière est le nom d'un esprit originel de ces genres musicaux, envers lesquels les artistes doivent rester fidèles sous peine d'être perçus comme extérieurs à la tradition générique. Le rôle de cette notion d'authenticité dans diverses communautés musicales a été étudié par plusieurs auteurs, et peut en outre être éclairé par des analyses plus larges sur ce concept qui n'opère pas seulement dans le domaine musical. Richard A. Peterson (2005) liste les principales catégories de l'authenticité, tous contextes confondus, et qui relèvent toutes de la construction sociale : l'identité ethnique et culturelle et la capacité à représenter le groupe concerné, la singularité et le caractère iconoclaste d'une personne, l'authenticité d'une expérience que l'on veut reproduire, l'authenticité par médiation technologique dans le cas d'un investissement dans une sociabilité en ligne, et enfin la fidélité à soi-même et à un personnage que l'on s'est construit. Peterson souligne que dans l'industrie musicale en particulier, les éventuels efforts d'un artiste pour être perçu comme authentique ne suffisent pas forcément, car plusieurs acteurs de la chaîne de décision, de production, distribution et réception ont la capacité d'influencer sur son image finale. Peterson estime que l'influence la plus importante reste celle des fans, qui n'est pas la même que celle des critiques, folkloristes, acteurs de la scène, etc. Le public juge en effet de l'équilibre entre authenticité

et originalité, de la combinaison entre respect d'une tradition et fait d'être reconnaissable en tant qu'auteur, compositeur ou interprète. Cet équilibre n'est pas forcément le même entre musiques rock et folk : la frange la plus traditionnelle des secondes tend à attendre une plus grande part d'authenticité en tant que représentation d'un héritage culturel, et une part plus mince de l'authenticité en tant que fidélité envers sa propre originalité. Cette proportion peut rapidement évoluer avec les nuances stylistiques d'un groupe : une comparaison entre la version de 1970 et celle de 1971 de la chanson « The Blacksmith » de Steeleye Span peut ainsi témoigner d'une définition progressive d'un son propre au groupe, sur la base d'une chanson traditionnelle, mais qui passe d'une présentation rythmée au caractère éminemment folklorique à une instrumentation ne comprenant qu'une guitare et une basse électrique, pour un ton presque flottant, plus grave et dramatique, qui accentue le mimétisme avec l'état d'esprit d'un personnage abandonné. Comme Allan Moore (2002) le rappelle cependant, l'authenticité ne présente aucun lien avec les caractéristiques sonores d'un morceau : il s'agit bien d'un jugement, qui dépend d'une interprétation, d'une prise de position historicisée.

In rock discourse, the term has frequently been used to define a *style* of writing or performing, particularly anything associated with the practices of the singer/songwriter, where attributes of intimacy (just Joni Mitchell and her zither) and immediacy (in the sense of unmediated forms of sound production) tend to connote authenticity.

Moore trace ici un lien important dans l'échange des problématiques d'authenticité entre musiques rock et folk : la référence aux secondes peut jouer comme facteur favorable dans la reconnaissance de l'authenticité des premières, parce qu'on peut y lire une démarche perçue comme innocente, directe, sans médiation entre artiste et auditeur implicite. Moore distingue toutefois lui aussi plusieurs fonctionnements possibles de cette authenticité dans la communication de la chanson rock ou folk. Dans le rock, l'authenticité reste associée au fait de ne pas avoir cédé aux intérêts purement commerciaux — le fameux « sellout » — et témoigne d'une certaine « pureté de la pratique » (Bohlman 1988, 11), qu'il s'agit souvent de mettre en scène phonographiquement. Ainsi, là où l'utilisation d'instruments rock ne pose aucun problème dans le cas de Bruce Springsteen, le passage de Dylan à l'électrique choque car il est perçu comme l'ajout d'une médiation sonore et technique qui nuit à la pureté de sa pratique. Le même son, joué par deux artistes venant de contextes génériques différents, est

par conséquent jugé de manière différente, authentique dans un cas, inauthentique dans l'autre. Là où ce type de jugement relève plutôt de l'authenticité « à la première personne », qui concerne parfois aussi la musique folk puisqu'il s'agit d'une fidélité au personnage musical original d'un artiste, Moore (2002, 220) note également l'existence d'une authenticité à la deuxième personne : « We have what I identify as “second person” authenticity, or *authenticity of experience*, which occurs when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that that listener's experience of life is being validated, that the music is “telling it like it is” for them ». L'exemple de Springsteen fonctionne justement bien dans ce cas : une partie de son authenticité perçue vient de sa capacité à parler de la vie quotidienne de la classe prolétaire américaine d'une façon reçue comme non déformante. Le rôle du genre est essentiel dans le jugement d'authenticité : si ce dernier constitue une plus-value dans le cas de Springsteen, il est même un critère générique à part entière dans un genre comme la country :

An artist must perform authenticity somehow, which means they must perform the values that make for an authentic performance of the genre. These values may vary by genre, but in the case of country music, white, Southern American working-class values are enregistered as authentically country. As a result, an artist's performance must index these values in order to be authentic and thus commercially viable. (Duncan 2017, 41)

Comme le remarque néanmoins Esteban Buch (2014), la valeur accordée à l'authenticité par les publics évolue. Bien que le concept n'ait pas disparu des discours critiques dans la presse, on trouve aisément, aux côtés des plus « puristes », des auditeurs plus relativistes, qui reconnaissent le caractère profondément subjectif du jugement d'authenticité, et qui tendent à remplacer ce dernier par un simple jugement sur la sincérité artistique ; ce dernier, tout en s'interrogeant sur la fidélité de l'artiste à son identité créative, accorde moins de crédit au lien avec une tradition et avec le mode de vie supposément associé à cette tradition.

Un dernier facteur parfois lié à l'authenticité tend toutefois à complexifier l'équation entre démarche artistique et jugement à la réception : celui de la politisation. Le premier type d'authenticité identifié par Peterson (2005) est en effet celui de la capacité à représenter un groupe de personnes via une identité culturelle partagée. Or, cette idée de représentation a



souvent été abordée de manière plus politique que culturelle, notamment dans le cas des revivals folk. La définition même des objectifs des acteurs du folk revival britannique, par exemple, rend cette problématique très claire. Reynolds Seeger, cité par Michael Brocken (2005), parle ainsi en 1960 de sa volonté de créer un magazine sur le mouvement folk, qui deviendra la revue *Broadside* : « This would begin to round up, and make available all over the country, the songs that are arising out of the peace, labor, civil rights movements in different areas ». Cette conception suppose une certaine responsabilité politique du chanteur folk, qui doit montrer qu'il est authentique en ce qu'il est légitime à représenter le peuple, pensé moins sous le prisme de son anglicité que de son appartenance à la classe des travailleurs. Dans le même sens, le folk revival américain, à travers ses liens étroits avec le mouvement pour les droits civiques, a toujours été animé moins par une promotion de l'américanité que par une lutte pour l'égalité de tous dans l'état américain. Cette responsabilité politique se traduit par exemple de manière typique dans l'engagement communiste d'Ewan MacColl et Peggy Seeger, manifeste dans une chanson comme « Blast Against Blackguards » (1978). Les deux artistes y tiennent un discours qui explicite une certaine compréhension du fonctionnement du monde du travail et de l'industrie, par des paroles énoncées à travers le point de vue des dirigeants et propriétaires des usines, incarnés avec sarcasme. Ils racontent leur version des événements récurrents que sont les grèves et licenciements, en s'adressant à un ouvrier type :

When the day arrives that you become redundant  
Don't get angry with the boss and call him names  
You must try to be objective, get the matter in perspective  
See yourself as a component, just a cog that is defective  
And with fortitude accept the situation  
That the junkheap is your natural location.

Un grand mépris est placé dans la bouche de ceux qui sont sans ambivalence présentés comme les ennemis du groupe politique représenté. Les auteurs reprennent la parole à la fin de la chanson, pour tirer une conclusion explicite : « So when some fat cat talks of Freedom on the telly / Don't imagine he means you — not on your nelly! ». Une morale amère exprimant manifestement le point de vue des artistes est donc bien énoncée, et confirme l'engagement politique personnel de ces derniers. Il s'agit précisément de ce type de récit

long et à charge qui fait dire à John Street (1986) ou Kenneth J. Bindas et Craig Houston (1989) que la tradition folk, avec sa charge politique, encourage les dichotomies claires et les certitudes, là où le discours du rock se situe sur un terrain plus individuel, plus incarné et moins tranché dans ses analyses politiques. Le cas d'étude sur lequel se concentrent Bindas et Houston est celui de la guerre du Vietnam et des chansons composées à son sujet pendant le conflit, et souligne effectivement que la sphère rock parvient mieux à exprimer les doutes de chacun face au fonctionnement politique du monde, au sens le plus large du terme. Ce contraste peut être lu de manière plus sévère, et servir d'explication au fait que le rock puisse être manipulé plus facilement par ses sociétés de production. Le corpus de Bindas et Houston, comprenant des titres rock parus entre les années 1965 et 1974 évoquant la guerre du Vietnam, montre justement que les paroles de ces morceaux ont suivi le principe de l'offre et de la demande. Les deux historiens concluent que le milieu du rock a attendu que l'opposition au maintien de l'armée américaine soit majoritaire dans la population avant d'évoquer ce sujet, dont le revival folk s'était très tôt emparé, en des termes bien plus explicites. Les musiques rock et folk ne parlent effectivement pas des mêmes aspects de la guerre, ni de la même manière : un morceau rock tel que « Sky Pilot » (1968) d'Eric Burdon et The Animals s'appuie sur une perspective de soldat pour raconter comment survient une perte de foi religieuse au niveau individuel, tandis que le récit que propose Phil Ochs dans « Talking Vietnam Blues » (1964) retrace l'ensemble de la stratégie militaire des États-Unis, dont la responsabilité et l'hypocrisie sont alors attaquées nommément. La focalisation choisie et même l'intrigue de ces histoires sont révélatrices de l'angle politique plus ou moins frontal des deux titres. L'étude des paramètres narratifs des chansons, couplée à l'analyse de leur composition musicale et de leurs propriétés sonores, peut ainsi constituer un point d'entrée fécond dans cette question de la compréhension des genres et de leurs réseaux de significations notamment politiques. Il s'agira bien pour moi, non pas de déterminer seule quel sens narratif et politique portent les chansons rock et folk, mais de croiser les résultats de mes analyses avec celles des auditeurs interrogés par mon questionnaire en ligne.

## **Chapitre 2 : La perception des récits rock et folk : résultats d'une enquête auprès d'auditeurs contemporains**

La démarche de cette thèse consiste, autant que possible, en un appui sur les pistes interprétatives qui émergent de mon enquête en ligne. Avant d'observer plus directement comment les discours récoltés peuvent s'articuler avec l'analyse musiconarratologique, il est nécessaire de comprendre de quel type de population et de quel type d'auditeur viennent les réponses exploitées au fil du texte. Après avoir rappelé de quelles communautés musicales viennent les différents groupes d'enquêtés, je présenterai leurs profils d'un point de vue socioculturel, afin de montrer en quoi ils représentent un public d'auditeurs investis et non « ordinaires » (Escoubet 2020). J'exposerai ensuite quelles tendances peuvent être observées dans leur rapport à la narrativité dans l'écoute, qui est tout à fait variable malgré un intérêt prononcé pour les chansons racontant des histoires. Enfin, je présenterai de quelle manière les réponses de ces enquêtés permettent d'aborder la question du genre musical dans la production des artistes dont ils sont amateurs, et comment elle s'articule d'ores et déjà avec le problème de la narrativité.

### **2.1. Profils des auditeurs enquêtés**

#### **2.1.1 Recrutement**

Les enquêtés atteints sont au nombre de 529. Cependant, parmi eux, seuls 217 ont répondu à l'intégralité des questions : il était en effet possible pour les internautes soit de quitter le questionnaire en cours de route, soit de ne pas répondre aux questions qu'ils souhaitaient passer. 312 enquêtés ont ainsi apporté des réponses incomplètes ; cette large proportion est cohérente avec les risques du recrutement en ligne (Frippiat, Marquis et Wiles-Portier 2010, 299-303), qui impliquent à la fois de faibles taux de conversion et une faible qualité de réponses, couplée à de forts taux de réponses incomplètes. Ces deux derniers problèmes sont

en partie confirmés par la comparaison entre les publics recrutés en ligne, largement majoritaires dans cette enquête, et le public de Roy Harper, le principal à avoir été recruté à l'entrée d'un concert : ces spectateurs ont fourni les réponses les plus complètes et détaillées. De nombreux questionnaires retournés par les internautes contiennent toutefois eux aussi des réponses développées, comme le montreront les citations venant des résultats de questions ouvertes au fil de cette thèse. Le tableau 1 répertorie ci-dessous le lieu, virtuel ou réel, de recrutement des enquêtés.

Les importants contrastes de nombre entre les divers publics viennent parfois du mode de recrutement : les publics ayant été recrutés à l'entrée ou sortie de concert ont été approchés en personne, avec une équipe de seulement deux personnes, ce qui a fortement limité l'échantillon à qui il était possible de demander de compléter le questionnaire. Certains publics recrutés en ligne sont cependant encore moins nombreux : il y a en effet de fortes différences de nombres d'inscrits entre les subreddits des artistes, mais aussi des différences de niveau d'activité. Le subreddit de Led Zeppelin, qui compte 53 000 membres, était de loin le plus fourni et le plus actif, tandis que celui des Rolling Stones ne compte que 9000 membres, avec une activité bien moins régulière. Le subreddit de Bruce Springsteen, qui compte seulement 11 000 membres, est par exemple bien plus actif, et a donc fourni des enquêtés plus nombreux. On constate de toute façon un taux de réponse extrêmement faible, qui ne dépasse jamais les 1,2% (taux de réponse du subreddit de Joni Mitchell, qui compte 1900 inscrits). Ce taux aurait pu être augmenté par la publication de relances et une durée de collecte de données plus importante, mais le nombre total de réponses a en réalité rapidement été suffisant puisque que j'étais seule pour traiter ces données. Le principal problème n'est donc pas tant le taux de réponses que les grandes différences de nombre absolu de réponses entre les publics — inévitables étant donné les contrastes de réactivité entre les communautés.

**Tableau 1 : Lieux et répartition du recrutement des enquêtés**

<i>Public recruté</i>	<i>Nombre de réponses</i>	<i>Part de l'échantillon</i>
Bob Dylan <a href="https://www.reddit.com/r/bobdylan/">https://www.reddit.com/r/bobdylan/</a>	53	10%
Bruce Springsteen <a href="https://www.reddit.com/r/BruceSpringsteen/">https://www.reddit.com/r/BruceSpringsteen/</a>	64	12%
Deep Purple <a href="https://www.reddit.com/r/DeepPurple/">https://www.reddit.com/r/DeepPurple/</a>	9	2%
Folk <a href="https://www.reddit.com/r/folk/">https://www.reddit.com/r/folk/</a>	3	1%
Folkrock <a href="https://www.reddit.com/r/folkrock/">https://www.reddit.com/r/folkrock/</a>	7	1%
Genesis <a href="https://www.reddit.com/r/Genesis/">https://www.reddit.com/r/Genesis/</a>	57	11%
Iron Maiden <a href="https://www.reddit.com/r/ironmaiden/">https://www.reddit.com/r/ironmaiden/</a>	38	7%
Jethro Tull <a href="https://www.reddit.com/r/jethrotull/">https://www.reddit.com/r/jethrotull/</a>	23	4%
Joni Mitchell <a href="https://www.reddit.com/r/JoniMitchell/">https://www.reddit.com/r/JoniMitchell/</a>	20	4%
Led Zeppelin <a href="https://www.reddit.com/r/ledzeppelin/">https://www.reddit.com/r/ledzeppelin/</a>	171	32%
Mike and the Mechanics Concert du 14 mars 2019 au G Live de Guilford, Royaume-Uni	7	1%
Neil Young <a href="https://www.reddit.com/r/neilyoung/">https://www.reddit.com/r/neilyoung/</a>	36	7%
Rolling Stones <a href="https://www.reddit.com/r/rollingstones/">https://www.reddit.com/r/rollingstones/</a>	5	1%
Roy Harper Concert du 16 mars 2019 au London Palladium de Londres, Royaume-Uni	24	5%
The Who <a href="https://www.reddit.com/r/TheWho/">https://www.reddit.com/r/TheWho/</a>	6	1%

### 2.1.2 Profils sociaux

Les enquêtés recrutés représentent plusieurs générations, mais on y retrouve surtout un public jeune : la moyenne d'année de naissance est 1990, et la médiane 1997. Ces chiffres changent grandement dans le cas d'un public comme celui de Roy Harper, recruté en concert, bien plus

proche de la génération de l'artiste (né en 1941), avec une moyenne d'année de naissance de 1966 et une médiane de 1963. Là encore, le recrutement en ligne est responsable de ces écarts entre générations des publics, puisqu'il ne permet pas une représentativité de la population générale, notamment en termes d'âge (Frippiat, Marquis et Wiles-Portier 2010, 290-294).

Le paramètre avec la plus grande inégalité parmi les enquêtés reste toutefois celui du genre : 84% d'entre eux s'identifient à un genre masculin, contre 15% d'enquêtées s'identifiant à un genre féminin, et 1% restant ayant coché l'option « Other ». Cette disproportion est encore courante dans certains équivalents actuels des milieux musicaux étudiés ici : le public du festival de metal Hellfest Open Air comptait par exemple 24% de femmes en 2015 (Guibert et Guibert 2016). Je reviendrai en section 4.2 sur les possibles conséquences et surtout explications de ce phénomène d'après mon point de vue narratologique (qui est évidemment loin d'être le seul à pouvoir expliquer ce grand écart). En raison de cette disproportion, j'utiliserai le masculin pluriel générique au fil de la rédaction pour parler de l'échantillon interrogé.

Une écrasante majorité d'enquêtés (80%) vit en Amérique du Nord, principalement aux États-Unis ; ceux qui ont été recrutés en concert, c'est-à-dire dans l'agglomération londonienne, sont tous anglais. Tous les autres continents sont représentés, souvent avec de très minces proportions, puisque l'Europe à elle seule occupe près de 20% des lieux de vie des enquêtés. Ces chiffres rendent peu surprenant le suivant, à savoir que l'anglais est la langue natale de 80% des enquêtés ; 65% de ceux dont ce n'est pas la langue natale affirment en outre le parler couramment. Comme expliqué en introduction, cette disproportion était recherchée, pour éviter l'énorme biais linguistique qui aurait teinté toutes les réponses portant sur les paroles de chansons si une grande partie des enquêtés avait rencontré des difficultés à comprendre la langue anglaise, qui est celle des artistes étudiés.

Le niveau d'étude des enquêtés est plutôt élevé : 47% d'entre eux sont titulaires d'un diplôme de niveau licence, ou supérieur. D'après l'enquête *Education at Glance* (OECD 2021), la moyenne mondiale est de 41%. La population enquêtée pour mon questionnaire est très jeune et comporte plus d'une centaine d'étudiants : ces derniers ont donc été exclus de ce calcul,

puisque leur plus haut diplôme obtenu n'est *a priori* pas le dernier de leur parcours éducatif. En les intégrant au calcul, je trouve que 49% des enquêtés sont au moins titulaires d'un diplôme de licence, ce qui est légèrement plus élevé que dans le reste de l'échantillon : cela confirme que leur niveau d'étude final sera plus élevé que celui de la génération d'auditeurs qui les précède. Le fait que les enquêtés appartiennent à une classe sociale légèrement supérieure à la moyenne est confirmé par les professions les plus retrouvées parmi leurs parents, à savoir ingénieur et enseignant. Ce niveau d'éducation indique une certaine persistance dans la représentation d'une classe sociale aisée dans le public de certains artistes étudiés ici. Les premiers musiciens et amateurs du rock progressif, dans ses débuts, venaient en effet d'un milieu social plutôt bourgeois, bien identifié dans une certaine périphérie urbaine anglaise où se développaient les écoles d'art (Pirenne 2005). Bien que l'on ne puisse réduire ce genre à un milieu purement bourgeois (Keister et Smith 2008), une certaine corrélation semble avoir été maintenue dans les nouvelles générations de son public.

### 2.1.3 Profils culturels

Les enquêtés ont également une consommation culturelle supérieure à la moyenne. J'ai comparé les résultats de mon questionnaire avec la dernière enquête de participation publique du National Endowment for the Arts (2009), dont les données datent de 2008, et portent sur les pratiques culturelles de la population américaine (qui compose les trois quarts de mes enquêtés). Certaines données qui auraient permis une comparaison directe avec mes questions étant absentes de cette enquête du National Endowment for the Arts, j'ai également utilisé la dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français (Donnat 2009) : ces dernières et celles des Américains tendent en effet à s'homogénéiser sur ces dernières décennies, comme l'ont montré Christin et Donnat (2014) dans une étude qui fournit d'ailleurs elle-même des statistiques mobilisées dans les paragraphes suivants.

Dans la population américaine, en 2008, 53% des adultes étaient allés au cinéma au moins une fois sur les 12 derniers mois : ce chiffre monte à 66% dans mon échantillon. Seuls 13% de mes enquêtés affirment ne lire jamais ou presque, tandis qu'en 2008, seulement 54% de la population générale américaine avait lu un livre dans la dernière année. Parallèlement,

seuls 11% d'entre eux ont lu 20 livres ou plus sur la dernière année, tandis que 37% de mes enquêtés affirment lire plusieurs fois par semaine (ce qui pourrait les faire entrer dans cette catégorie de la vingtaine de livres par an).

L'écart de chiffres est encore plus flagrant en ce qui concerne l'écoute de musique. Seuls 34% des Français affirment écouter de la musique tous les jours (hors radio), alors que 85% de mes enquêtés le font. Seuls 25% de ces derniers n'assistent jamais à des concerts, alors qu'aux États-Unis, 21% de la population générale seulement assiste à un spectacle vivant dans l'année (c'est-à-dire concert, théâtre, spectacle de danse, etc.). La consommation culturelle générale de la population enquêtée dans mon questionnaire est donc nettement supérieure à celle de la population générale américaine ou française.

Leurs préférences sont aussi sensiblement différentes. Les enquêtés ont été interrogés sur les genres littéraires ou cinématographiques qu'ils affectionnent le plus. Leur genre favori est le fantastique, suivi de la comédie et de la science-fiction, puis de l'horreur, du drame et des intrigues historiques. Les données américaines ne fournissent que les préférences de la population générale en termes de genres littéraires : les mystères arrivent en première position, suivis par les textes religieux et historiques. Seuls 17% des lecteurs déclarent être intéressés par le genre « Science-fiction/fantasy ». Les préférences de la population générale française en matière de films vont très majoritairement aux films comiques (44%) puis aux films d'action (31%) ; la science-fiction n'intéresse que 7% des personnes interrogées. Le goût de mon échantillon pour le fantastique et la science-fiction, formes exacerbées de récits fictionnels, est donc tout à fait remarquable. Notons que ces préférences varient encore selon les publics d'artistes interrogés dans mon enquête : la première réponse des fans de Bruce Springsteen est celle des récits historiques, tandis que le public de Jethro Tull préfère la science-fiction, et celui d'Iron Maiden le fantastique au même niveau que la science-fiction — des tendances qui ne sont pas sans correspondance avec certains récits racontés dans les morceaux de ces artistes.

Les enquêtés ont également été interrogés sur les autres activités culturelles qui les intéressaient. La réponse la plus courante mentionne les jeux vidéo, alors que dans la



population générale française, 65% des adultes n’y jouent jamais. Cette différence peut bien sûr venir de la génération la plus représentée dans mon questionnaire, c’est-à-dire celle née dans les années 1990. De manière justement contre-intuitive étant donné leur génération, mes enquêtés mentionnent cependant en deuxième position la fréquentation de musées ou de galeries, une activité que ne pratiquaient que 27% des adultes américains en 2008.

Une autre question demandait enfin aux enquêtés s’ils avaient une préférence pour les histoires réalistes ou surnaturelles (sans mention de médium spécifique). L’intérêt de cette question reviendra en section 4.3, et apparaît surtout dans la comparaison entre les différents publics. Les enquêtés étaient invités à placer un curseur entre 0 (pôle des histoires réalistes) et 100 (histoires surnaturelles) ; la question se présentait finalement comme une échelle sémantique différentielle avec un très large choix de degrés de détermination dans la réponse. Ci-dessous, le tableau 2 présente les résultats de leurs réponses, en ne prenant en compte que les publics représentés par au moins 10 enquêtés, et selon deux modes de lecture. Le premier sépare ceux qui ont placé le curseur entre 0 et 49, ceux qui l’ont placé à 50, et ceux qui l’ont placé entre 51 et 100 ; le second fonctionne par tiers, de 0 à 33, de 34 à 66, et de 67 à 100.

**Tableau 2 : Préférences des enquêtés entre histoires réalistes et histoires surnaturelles**

<b>Par moitiés</b>	<b>Par tiers</b>
<b>Ensemble de l’échantillon</b>	
43,5% réaliste 17,5% entre-deux 39% surnaturel	31,7% réaliste 46,4% entre-deux 21,9% surnaturel
<b>Bob Dylan</b>	
45% réaliste 13% entre-deux 42% surnaturel	37% réaliste 37% entre-deux 26% surnaturel
<b>Bruce Springsteen</b>	
59% réaliste 18% entre-deux 23% surnaturel	23% réaliste 71% entre-deux 6% surnaturel
<b>Genesis</b>	
32% réaliste	28% réaliste

8% entre-deux 60% surnaturel	20% entre-deux 52% surnaturel
<b>Iron Maiden</b>	
20% réaliste 20% entre-deux 60% surnaturel	10% réaliste 55% entre-deux 35% surnaturel
<b>Jethro Tull</b>	
23% réaliste 23% entre-deux 54% surnaturel	23% réaliste 54% entre-deux 23% surnaturel
<b>Joni Mitchell</b>	
43% réaliste 14% entre-deux 43% surnaturel	28% réaliste 44% entre-deux 28% surnaturel
<b>Led Zeppelin</b>	
41% réaliste 18% entre-deux 41% surnaturel	30% réaliste 51% entre-deux 19% surnaturel
<b>Neil Young</b>	
72% réaliste 14% entre-deux 14% surnaturel	57% réaliste 29% entre-deux 14% surnaturel
<b>Roy Harper</b>	
42% réaliste 20% entre-deux 38% surnaturel	42% réaliste 34% entre-deux 24% surnaturel

Le principal point d'intérêt des enquêtés reste évidemment la musique : 85,6% d'entre eux en écoutent chez eux tous les jours, et 12% plusieurs fois par semaine ; 59% d'entre eux assistent occasionnellement à des concerts, et 16% au moins une fois par mois.

Il faut également noter que deux tiers des enquêtés jouent d'un instrument de musique (contre seulement 13% dans la population générale américaine). La guitare est l'instrument le plus représenté, avec 155 réponses sur 230, suivie par le piano (50), la basse (45), la batterie (26) et enfin l'harmonica (18, dont plus de la moitié dans le subreddit de Bob Dylan). 81% des enquêtés ont appris cette pratique instrumentale de manière autodidacte. Ils avaient l'option

de cocher plusieurs modes de formation : 34% de l'échantillon ont suivi des leçons particulières, mais seuls 18 enquêtés (5,6%) ont suivi une formation classique dans une école de musique. Un tiers d'entre eux n'a jamais eu l'occasion de jouer en concert, un autre tiers l'a fait quelques fois, et le reste compte plus de 10 expériences de performance en concert. 20% des musiciens de l'échantillon ont une pratique amateur ou professionnelle poussée, avec plus de 50 voire plus de 100 concerts à leur actif. Ces profils d'instrumentistes ne peuvent que renforcer la sensibilité de ces enquêtés lors de l'écoute, notamment en ce qui concerne les parties instrumentales, un point sur lequel je reviendrai en section 2.3.

#### 2.1.4 Profils musicaux

L'ensemble des chiffres ci-dessus confirme le fait que ces enquêtés ne soient pas des auditeurs « ordinaires », mais bien des auditeurs *investis* dans l'ensemble de leur rapport à la musique, en termes de pratique comme d'écoute. Leurs goûts musicaux ne correspondent pas uniquement à une appréciation plus poussée, mais se traduisent aussi parfois par des préférences un peu différentes de celles de la population générale. Aux États-Unis, le genre favori de la population était en 2008 le « classic rock », apprécié à 48% par la population : dans mon échantillon, le rock a été le plus mentionné, par 63% des enquêtés, sachant que 7% supplémentaires ont justement précisé aimer le « classic rock ». De nombreux autres sous-genres du rock ont été cités par les enquêtés : ils sont par exemple 21% à avoir cité le rock progressif dans leurs genres musicaux préférés, ou encore 7% à mentionner le rock psychédélique. Sans surprise étant donné les artistes ciblés par mon enquête, le deuxième genre le plus cité est le folk, à 31%, alors qu'il n'est mentionné qu'à 15% dans la population générale américaine. Cette dernière exprime cependant sa préférence pour la country, à 36%, ou encore le blues à 27% et le gospel à 25% : ces chiffres descendent respectivement à 9% et 18% dans mon enquête, dans laquelle le gospel n'est cité par aucun enquêté. Une autre variable, qui a de grandes chances de jouer dans ce type de préférence culturelle, entre peut-être en compte ici : il s'agit de celle de l'ethnicité, donnée qui n'a pas été demandée aux enquêtés. Étant donné les publics habituels de genres très représentés ici (rock progressif à 21%, heavy metal à 20%), il semble possible de conjecturer qu'une population non seulement très masculine mais aussi majoritairement blanche compose mon échantillon.

Les multiples dénominations utilisées par les enquêtés sont parfois susceptibles de renvoyer au même type de musique : il est ainsi possible qu'un groupe comme Led Zeppelin soit désigné comme rock, classic rock, hard rock, voire heavy metal. L'appellation de « classic rock », utilisée par 7% des enquêtés, m'interpelle tout particulièrement, puisqu'elle renvoie désormais dans le langage courant des amateurs de musique non pas forcément à un style mais à une *époque* du rock, qui recouvre généralement la fin des années 1960 et les années 1970. Ce type de genre, avec une connotation passéiste (comme le folk et le blues), est très représenté dans les réponses, malgré une population plutôt jeune. Les genres contemporains les plus populaires sont bien moins présents : seuls 10 enquêtés mentionnent le rap, et 16 parlent de hip-hop. Certains enquêtés précisent même leurs préférences de manière historique :

Some modern songs are ok, but I generally don't listen to it.

Anything before 1995

Rock, folk, blues. I'd say it's more the era the artists come from. I really enjoy the music from the generation born in the 40's.

I have preferences, sure, but I got some experimental electronic stuff, a pinch of country, etc. I usually just say progressive rock as a way of just lumping a lot of stuff together. My limit is mostly age, I usually cut off by the 90s to the present, not in a "wrong generation" way, it just sounds weird afterwards to me. I think recording changed somewhat and it just doesn't fit well with my ears.

68-72 Hard Rock R&B, Soul, Funk.

Cette convergence vers des genres moins représentés dans la production musicale actuelle est couplée avec des préférences musicales communes pour des artistes, voire des chansons spécifiques. Plusieurs morceaux ont été cités par plus de dix enquêtés comme comptant parmi leurs chansons favorites. On y compte, en première position, « Stairway to Heaven » (1971) de Led Zeppelin (dont la communauté représente tout de même un tiers de l'échantillon), suivie de « Echoes » (1971) de Pink Floyd, de « Thunder Road » (1975) de Bruce Springsteen, ou encore de « A Day in the Life » (1967) des Beatles. Deux de ces quatre chansons appartiennent au répertoire d'artistes dont les publics n'ont pas été interrogés : la

forte présence de Pink Floyd et des Beatles dans les réponses des enquêtés, y compris hors de cette question sur leurs chansons préférées, confirme la présence d'un socle de références musicales communes à l'ensemble des publics interrogés. Les internautes du subreddit de Led Zeppelin ne sont d'ailleurs pas les seuls à avoir cité « Stairway to Heaven » comme comptant parmi leurs chansons préférées. Les nombreux recoupements entre les préférences des différents publics enquêtés limitent ainsi les biais d'enquête, forcément présents, qui découlent du choix des artistes dont les communautés ont été interrogées. La forte prégnance de chansons de Led Zeppelin ou Bob Dylan dans les réponses du questionnaire, tout en étant partiellement causée par la grande proportion de leurs fans dans l'échantillon, aurait ainsi été remarquable, quoique dans des proportions un peu plus faibles, si le choix des publics interrogés avait été différent.

Certaines de ces chansons sont aussi récurrentes dans les réponses à la question demandant aux enquêtés de citer des chansons dont les paroles les ont marqués : 92% des personnes interrogées affirment avoir déjà été marqués par des paroles de chansons. Là encore, « Stairway to Heaven » arrive en première position, suivie par « Time » (1973) de Pink Floyd. Les commentaires des enquêtés sur ces chansons dont le texte les a marqués donnent de premiers éléments sur leurs préférences :

Time by pink Floyd. Epitaph by king crimson. The end by the doors. These songs all have lyrics that are surreal and I can relate to them, or have very interesting storytelling elements.

[...] Another example would be "Time" by Pink Floyd. The lyrics in that song talk about time and how fleeting it is. The lyrics really hit home saying, "And then one day you find ten years have got behind you. No one told you when to run, you missed the starting gun." This song has effected the way that I live life, causing me to want to experience all that life has to offer and not waste my days doing nothing.

Plusieurs enquêtés abordent aussi la qualité narrative des chansons, qu'ils apprécient en tant que telle :

Sympathy for the devil lyrics are very intelligent, based in history and align perfectly with the rhythm of the song Tangled up in blue has incredible rhyming

and rhythm - and an outstanding story American idiot is one of the better examples of a linear story across multiple songs

Thunder Road, I had never heard lyrics like it . The River, beautiful story made me feel like I'd been through the same as the narrator

“Highwayman” by Jimmy Webb, typical of Webb I love his ability to condense a long story into a sub 3 minute song. “Another Day” by Roy Harper, the immense emotion conveyed, “Thunder Road” by Bruce Springsteen for it's cinematic quality.

Nearly all the traditional songs I love for the story they tell, from “I'd rather a kiss from dead Matty's lips” to “ death had put an end to his growing”

Encore plus précieuses ont cependant été les réponses des enquêtés déclarant avoir un type de paroles préféré, ce qui n'est le cas que pour 49% d'entre eux. Plusieurs mots clés reviennent souvent dans leurs réponses, tels que le mot « emotion » ou le verbe « relate ». La dimension empathique semble donc essentielle dans la relation aux paroles de chansons :

Any music that I can relate to and connect with my own life whether it be a relationship or an emotion that I am feeling at that time. An example of this is the Beatles song, “And I love her.” I can relate to this song because it sparks images in my head of somebody in my life that I feel the same way about. Relating to lyrics is a massive part of music for me and one of the things that can get me to like just about any song, regardless of the genre or sound.

Les enquêtés sont également nombreux à apprécier la dimension réflexive de certaines chansons :

I guess I like lyrics that make you think. Not that I'm some kind of snobby scholar, I can get down to “The Lemon Song” which repeatedly tell the listener to “squeeze my lemon” if you catch his drift. I just appreciate when an artist puts a lot of time and effort into lyrics that are thoughtful and make the listen think about “stuff.” Whether that “stuff” is mortality and life passing you by like in the Circle Game, or war in War Pigs by Black Sabbath.

Le mot significatif revenant le plus souvent dans les réponses est cependant « story ». Il apparaît dans 36 réponses sur les 120 enquêtés à avoir donné des précisions sur leur type de paroles préféré. Le terme « narrative » revient également à maintes reprises. Voici ce qu'en disent par exemple les auditeurs :

I enjoy lyrics that tug at your emotions and tell deep, complex stories.

I like the lyrics to tell a story rather than being about some abstract concept, it really heightens the dramatic effect of a song for me beyond the instrumental effect (For example Meatloaf's "Bat Out Of Hell" or Iron Maiden's "Hallowed Be Thy Name")

Examples: Rime of the Ancient Mariner by Iron Maiden, Dance of Death by Iron Maiden, Stargazer by Rainbow. My favorite type is epic and theatrical storytelling lyrics that tell a tale about an event, adventure, or something similar. Especially with a medieval theme, or just a historical setting in general, whether the tale itself is fictional or based on a real story. The closest term for this type of lyrics would be power metal lyrics.

Ce dernier enquêté articule déjà ses préférences narratives avec l'un des genres musicaux qui lui sont chers. Tous ne sont pas aussi précis dans l'énonciation de leurs goûts en termes de paroles, mais ces réponses n'en sont pas moins essentielles : à ce stade du questionnaire, la question du récit et de la narrativité n'a encore jamais été mentionnée, et les enquêtés l'abordent donc de leur propre chef. S'ils sont loin de tous la mentionner, le nombre de réponses évoquant d'une façon ou d'une autre des paroles reçues comme narratives donne une certaine pertinence au fait d'avoir concentré la suite des questions sur ce phénomène et sa place dans leurs écoutes.

## 2.2 La place du récit dans l'écoute musicale

En dépit de ses grandes variations entre les auditeurs, cette place dépend, elle aussi, d'un socle commun de références musicales et narratives. Les recoupements entre les réponses des différents publics sont également importants dans la question de l'enquête demandant aux internautes s'ils peuvent citer quelques chansons ou albums racontant une histoire : 99% d'entre eux sont parvenus à en nommer. Le récit musical le plus cité est celui de *The Wall* (1979) de Pink Floyd (23 réponses), suivi de *Hurricane* (1976) de Bob Dylan (16 réponses), de « *Stairway to Heaven* » (1971) de Led Zeppelin et de « *Tangled Up in Blue* » (1975) de Bob Dylan (12 réponses chacun), puis de « *2112* » (1976) de Rush (10 réponses). Cette culture commune des récits rock et folk garantit, dans une certaine mesure — car tous n'ont

tout de même pas cité les mêmes histoires en premier —, l'existence d'histoires connues par ce type de communauté. Leurs goûts se concentrent vers une période « classique » en quelque sorte vue comme un âge d'or de leurs genres favoris, et permet la subsistance des récits qui ont construit cette époque classique.

En plus de savoir quels récits sont retenus comme tels parmi le corpus d'écoutes de ces publics, un des objectifs de mon questionnaire était de comprendre dans quel contexte ces récits sont reconnus, compris, et comment ils sont réellement appréhendés. J'ai pour cela intégré deux questions portant sur ces contextes d'écoutes, très ouvertes, afin d'encourager les auditeurs à parler d'expériences d'écoute qui ont pu être significatives dans la narrativisation de chansons rock et folk. La première leur demandait s'ils avaient le souvenir d'une expérience d'écoute collective qui leur a permis de gagner une nouvelle compréhension d'une chanson racontant une histoire, et la seconde leur demandait la même chose dans le cas d'une expérience d'écoute solitaire. Quantitativement et qualitativement, leurs réponses ont montré que les écoutes solitaires étaient les plus fructueuses et aptes à leur permettre de créer du sens lors du contact avec la chanson. Ce constat n'est toutefois pas à généraliser intégralement : 42% des enquêtés ont répondu positivement à la première question sur les écoutes collectives, et 65% « seulement » pour les écoutes solitaires. Commençons par examiner en quoi ces écoutes solitaires permettent une réception plus approfondie des récits musicaux. Une des pratiques souvent décrite est la lecture attentive des paroles, en ligne ou dans le livret/les jaquettes accompagnant les disques — ce qui pourrait s'approcher de ce que Kimberley Jane Anderson appelle « l'écoute contemplative », liée à la méditation, à la solitude lors des écoutes, ou encore à une sensibilité au paratexte des musiques (Anderson 2021).

Looking up lyrics and reading them as opposed to listening to them. Something about reading a lyric can change how I look at certain songs

I think listening to songs while reading the lyrics is incredibly important, especially in songs that tell stories. Reading the words allows you to process them in a different way, either as a story or as poetry.



Outre leur simple lecture, plusieurs auditeurs effectuent des recherches sur ces paroles, notamment grâce au contenu disponible en ligne à propos des chansons :

More often than not, it is independent research or analysis that leads me to understand the narratives behind the songs. For example, “Here Comes the Flood” by Peter Gabriel. The song itself has a bit of magical realism (a flood of honest thought washes over the earth), and I didn't understand what Peter was driving at until I looked up the lyrics and his motivation for writing the song.

The first time I listened to Genesis “Selling England by the Pound” and really dig into the lyrics. I enjoy reading about songs as I listen to them and it further grew my love for the music.

I listen to most of music alone so any discoveries I make I do by myself, maybe a little help from my father or step-grandfather since they also like the music, but normally not. For most songs, I look up the lyrics and see what people say about them, which is how I get most of the historical context. But, by myself, I've discovered that the Abbey Road album tells the story of the Beatles. It starts with “Come Together” which could be interpreted as John talking about each Beatle in one of the stanzas, and it's literally them “coming together” and then on the last song “The End” being about the end of the Beatles. Each Beatle has their own solo, representing their four solo careers after the Beatles and ends with “The love you take is equal to the love you make” which is what the Beatles were about.

Au-delà de ces réflexions autour des paroles aidées par des lectures et recherches, l'écoute solitaire permet tout simplement à ces auditeurs d'avoir une meilleure concentration, et donc de mieux comprendre les paroles.

This happens all the time really. I like to sometimes just sit and listen to music. No drugs or other stimuli really, just listen. Really lets the mind wander. That combined with a deep love of lyrics leads to all kinds of inspection into meaning.

Headphones and concentration with no distractions. Deciphering lyrics better to grasp possible other/multiple meanings.

Dans le même esprit, un autre enquêteur insiste spécifiquement sur le fait de n'avoir aucune activité pendant l'écoute, surtout dans le cas de chansons exigeantes en termes de concentration, en raison de leur densité ou de leur longueur.

Rush - 2112 Being a 20-minute-long piece, it's hard to listen to casually. But it really shines when you listen to it by itself. Joni Mitchell - Woodstock So moving, it's hard not to pay attention. Often find myself focus on it more than whatever else I'm doing while listening to it.

Il faut enfin noter l'importance capitale de cette concentration active sur les paroles dans les cas d'auditeurs non anglophones de naissance, qui ne sont certes pas au cœur de mon étude, mais qui s'insèrent pour des raisons linguistiques dans cette dynamique de lecture détaillée des paroles.

Sometimes I listen to music without knowing the lyrics and, not being a native English speaker, often I have to look them up and finally understand the songs I have already listened to. When I do, most times I appreciate them more because I get what the artist was trying to express.

Il est intéressant de remarquer que plusieurs internautes décrivant des situations d'écoute collective mentionnent des phénomènes proches de ceux évoqués dans les réponses ci-dessus. Un certain nombre d'entre eux parlent ainsi des contenus en ligne et tout simplement des contributions des autres internautes, parfois de manière interactive dans des discussions sur les réseaux sociaux, et de leur rôle dans la compréhension d'une chanson.

YouTube and reddit

I recently revisited some narrative bob dylan songs (like hurricane) through a video I saw on YouTube explaining some of the concepts behind his lyrics

La barrière de la langue revient là aussi, sous une forme légèrement différente :

Having to translate some lyrics to friends who don't speak English and explaining the meaning has made me understand them better.

D'autres insistent davantage sur un aspect collectif non virtuel dans l'échange autour des paroles. L'un dit se pencher sur l'histoire d'une chanson lorsqu'il cherche à la présenter à d'autres personnes ; il s'agit d'une réponse à la question demandant aux internautes s'il leur arrive d'écouter une chanson spécifiquement pour son histoire.

More when showing other people, but one that comes to mind personally is  
Fairport Convention-Ballad of Matty Groves

Une autre situation montre l'influence que peut avoir l'avis d'une autre personne, pendant l'écoute, sur la narrativisation d'un morceau :

Once, I was listening to "Close to the Edge" by Yes when my dad walked in and said, "Have you ever noticed that Yes lyrics make no sense?" This answer may be subversive, but I honestly thought some storytelling was going on behind the music. I was 13.

Malgré le caractère indéniablement ésotérique des paroles de Yes, le fait qu'elles ne transmettent ni narrativité ni sens est fortement discutable, comme le montre justement John Covach (1997) dans le cas de « Close to the Edge » (1972) ; le contexte d'écoute dont cet enquêté a fait l'expérience, marqué par le commentaire de son père, a manifestement eu un rôle déterminant dans sa conception de la chanson, de laquelle toute narrativisation a été évacuée.

Les deux derniers types de réponses les plus significatifs concernent enfin l'importance du sentiment de communauté lors d'une écoute, qui exacerbe la signification des chansons :

The collective emotional aspect of listening with other people. For me, the collective part heightens the feeling expressed in the song and makes them seem deeper

Mais aussi l'expérience du concert, qui donne un autre éclairage aux chansons, de sorte à faire ressortir leurs histoires et leurs personnages :

Concert - In 2016 I went to the River Tour for Bruce Springsteen, and realized how much story telling was in the whole album of the River, but more important was the song the Price you Pay, which is an angry song, a young man's rage about society.

En somme, plusieurs contextes peuvent créer un environnement propice à la narrativisation pour les auditeurs ; le plus mentionné et reconnu par les internautes reste cependant celui de l'écoute solitaire, concentrée, accompagnée de la lecture des paroles, voire d'une recherche

active du sens de ces dernières. Ce phénomène, amplifié par le foisonnement de contenus en ligne autour des chansons, implique un processus de narrativisation engageant effectivement de multiples acteurs, malgré la solitude physique de la plupart des auditeurs lors de l'écoute.

Cet effort de lecture et de compréhension semble tout d'abord confirmer une chose : de nombreux enquêtés s'intéressent grandement aux paroles des chansons, notamment lorsqu'ils y perçoivent un récit. Plusieurs d'entre eux expriment effectivement une préférence marquée, voire une exigence, dans le fait d'entendre une histoire dans les chansons qu'ils écoutent. Ces réponses viennent, là encore, de la question demandant s'ils écoutent parfois des chansons spécifiquement pour leur histoire :

For me every song has to have story; but I can't stand songs where women cry about hopeless love on and on

When I listen to music, I like to use it as an escape from reality, and any song that has a story does a really good job of that. This includes songs like 2112 and Supper's Ready

D'autres, dans les remarques libres finales du questionnaire, ont insisté sur leur appréciation des chansons racontant une histoire, pour des raisons parfois quelque peu différentes :

I love narrative songs, they are my favorite.

Poetry and music go together. Telling stories through song is one of the oldest ways we communicate and share knowledge.

Narrative songs should still be made as much as in the earlier years of music, mainly because a detailed story of the lyrics adds an extra touch to the song and it also challenges the songwriter to capture a long story to two verses and a chorus.

Plusieurs enquêtés ont une position bien différente sur ce dernier point. Le fait qu'une chanson soit un medium adapté pour raconter une histoire ne fait pas l'unanimité, comme le montrent ces réponses négatives à la question demandant s'ils écoutent parfois une chanson pour son histoire.

Even the very best story-songs are necessarily fragmentary and evocative, rather than cohesive and concrete, and when I want narrative, I prefer coherent, consistent storylines with concrete detail.

I like a lot of detail in stories which I don't think music has.

Le fait de chercher une histoire dans une chanson semble même avoir peu de sens pour une partie des enquêtés :

I'd rather spend time on a story by watching a movie or reading a book.

I don't listen to music specifically for lyrics - a lot of the music I listen to such as death metal or screamo often has unintelligible lyrics - I listen to music because I love to hear the way instruments can come together to create a narrative without words, and the lyrics are simply icing on top of the cake. If I am seeking out a story-like experience, I will read a book, watching a movie, or play a video game.

D'autres, sans forcément nier la possibilité qu'une histoire soit racontée en chanson, précisent qu'il ne s'agit jamais d'un critère dans leurs choix d'écoute :

I just listen to what I listen to, and narrative songs I'm rather indifferent to.

Most of the time I actively choose songs fitting my mood rather than whether or not I want to hear a story.

Un autre argument contre la recherche positive d'histoires dans les chansons vient peut-être de la grande proportion d'instrumentistes dans l'échantillon enquêté, qui pourrait jouer un rôle dans leur sensibilité aux parties musicales et instrumentales des chansons, dans une certaine mesure au détriment des paroles :

I've been touching on this, but the way I see it, lyrics should only be there to augment the music. Interesting melodies also help give weight to it all. Vocals are an instrument, and should be treated as such. That's why it's important to me that the music comes first. If you want to tell a story, write a book.

Because I am a musician, I naturally focus more on the instruments rather than the lyrics, though I don't completely neglect the lyrics by any means.

Un dernier exemple de réponse a ici son importance :

For me, music doesn't need to have a plot, but to keep the listener's interest, it will "take you somewhere". In that sense, there is no difference between listening to music with no lyric and being told a story.

Le discours de cet internaute s'approche des postulats entretenus dans la narratomusicologie classique, assimilant le déroulement d'une musique à celui d'un récit, sans recours à un quelconque texte. Cette réponse est donc un pas de côté par rapport au corpus de musiques qui m'intéresse ici, mais témoigne d'une certaine réalité des compréhensions de la musique comme métaphore narrative parmi les auditeurs.

Chez la plupart de ces auditeurs, la présence d'un récit dans les chansons, sans être une préférence absolue ni une absurdité, constitue en réalité une plus-value appréciée bien que dispensable, et qui ne correspond pas forcément à toutes les envies ou à tous les contextes d'écoute.

I've listened to "A Day in the Life", "Stairway to Heaven", and "Money for Nothing", and "Norwegian Wood" when I wanted to listen to a story. I like these songs more than I like some other songs, so I'll play them more often anyway, but I do think I've selected them specifically for their story value. It's also important to note that I've skipped these songs because of their story. If I'm not in the mood for a story, I just wanted to get energized and get a quick "hit" of a song, I'll skip these songs in favour of something with a bigger punch and that is shorter.

I actively choose all of my music because it interests me. I'm not usually a fan of the "shuffle" button. If it is a story album or song, I do want to listen to the story, but the music itself is more important.

It's possible for a song to be good with meaningless lyrics ("As the waiter brought a tray<sup>21</sup>"?), it's possible to have great lyrics tell a story with very little music - Is Alice's Restaurant a song or a stand-up routine? But the very best merge the two to tell a compelling song with a sublime tune.

I like to think that the narrative in a song is important, but second to that of the actual music. However, I still very much appreciate a good narrative.

---

<sup>21</sup> Vers de « A Whiter Shade of Pale » (1967) de Procol Harum.

Un dernier internaute identifie de manière plus prosaïque mais néanmoins très parlante la place de la narrativité dans ses habitudes et préférences d'écoute :

Narrative lyrics are like the barbeque sauce for the chicken nuggets of music. They usually make the song more interesting, but I don't need them to like the song. Take Yes, for example. Their songs almost always have little to no discernable meaning in them, and yet they are one of my favorite bands.

## **2.3 Genres musicaux, narrativité et attentes d'écoute**

### **2.3.1 Le genre musical par le prisme des publics**

Comme indiqué en introduction de cette thèse (0.4.2), mon approche du genre musical ne vise en aucun cas à délimiter fermement les contours des musiques rock et folk. Le fait de donner la parole aux publics actuels de ceux qui sont aujourd'hui considérés comme les grands représentants de ces genres implique cependant une certaine rigidification de ces catégories, en raison du confort discursif d'une catégorisation qui s'est stabilisée sur plusieurs décennies (Brackett 2016). Les publics de Jethro Tull ou Genesis n'ont ainsi aucun problème à se revendiquer comme des amateurs de rock progressif, alors qu'à peu près aucun groupe n'assumait cette étiquette au début des années 1970, étiquette qui n'était d'ailleurs pas courante non plus dans la presse (Anderton 2018) : les catégorisations génériques utilisées au fil de ce travail sont donc en partie rétrospectives. Malgré la part d'anachronisme qu'elles portent inévitablement, je les ai jugées pertinentes justement parce qu'elles sont passées dans le langage courant des publics, et que ce type de dénomination désigne bien un ensemble de musiques identifiable par un grand nombre d'auditeurs. L'idée n'est pas particulièrement de valider la légitimité des découpages génériques qui ont été tracés, mais de partir de ces découpages afin de pouvoir épouser le point de vue des enquêtés, et à partir de là, d'interroger leur perception de ces genres ainsi que les attentes que ces derniers suscitent. En d'autres termes, il s'agit d'enquêter sur les effets actuels de ces catégorisations, plutôt que de les retravailler ou redéfinir en tant que telles.

Cela étant rappelé, un point théorique sur la manière dont je parlerai des caractéristiques des genres rock et folk au fil de cette thèse n'est toutefois pas inutile. Au même titre que l'approche narratologique cognitive qui anime ce travail, l'étude du genre musical se concentrera sur la perception qu'en ont les auditeurs, et notamment sur ce qui peut les aider à identifier tel ou tel genre musical. Tout en cherchant quels incitants narratifs (Marion 1997) encouragent la narrativisation des chansons, je m'appuierai fréquemment sur des marqueurs de style (Moore 2012) et surtout sur les indicateurs génériques de Philip Tagg (2012, 523-28), qui pourront relever du type de récit mobilisé dans la chanson mais aussi, tout simplement, de l'instrumentation — une formation acoustique ayant davantage tendance à connoter le folk qu'un groupe comportant deux guitares électriques au son saturé. Tagg identifie, parmi les « drapeaux stylistiques » (« style flags »), les indicateurs de styles et les synecdoques de genre. Les premiers signalent, sans que l'information ne soit forcément univoque, la présence d'un genre principal, auquel correspond une majorité de signes sonores dans la chanson ; les seconds sont au contraire des références à un genre extérieur au genre principal mobilisé dans la chanson. Cette première distinction permet d'en expliquer une seconde, mobilisée par Tagg, qui concerne le style et le genre musical : là où le premier concerne un langage sonore, le genre englobe un ensemble culturel développé autour de ce langage sonore, comprenant par exemple les publics, leur rapport à ce style, leur manière de formuler et de matérialiser leur appartenance à une communauté fondée sur ce langage, etc. C'est d'ailleurs pourquoi la question du récit et de son contenu gagne à être abordée sous le prisme du genre et non du style : le récit se faisant souvent le réceptacle de regards politiques ou de tendances sociétales de manière plus générale, appréhender ces ensembles que sont les musiques rock et folk comme des phénomènes culturels est plus adapté que de les comprendre comme des objets exclusivement sonores. J'aurai ainsi plutôt tendance à parler d'indicateurs de *genre* plutôt que de style, afin de suivre et de tenter d'explicitier les catégorisations proposées par les enquêtés.

Ces dernières sont justement centrales pour traiter les artistes étudiés. Une question de l'enquête en ligne demandait ainsi aux internautes de citer trois artistes typiques du rock, trois artistes typiques du folk, et trois qui leur sembleraient à mi-chemin entre ces deux genres. Leurs réponses les plus récurrentes ont permis d'établir la classification présentée ci-



dessous dans le tableau 3. Les résultats complets de cette question sont détaillés en annexe D.

**Tableau 3 : Artistes typiques des genres étudiés d'après les enquêtés**

<b>Genres et artistes</b>	<b>Nombre de mentions dans les réponses</b>
<b>Rock</b>	
Led Zeppelin	81
AC/DC	45
The Rolling Stones	42
The Who	18
The Beatles	18
Guns N' Roses	18
Deep Purple	14
Pink Floyd	14
Black Sabbath	14
Queen	14
Jimi Hendrix	12
<b>Folk</b>	
Bob Dylan	77
Joan Baez	32
Woody Guthrie	30
Joni Mitchell	28
Simon & Garfunkel	21
Pete Seeger	17
Neil Young	13
James Taylor	10
John Prine	9
Gordon Lightfoot	8
Leonard Cohen	8

<b>Entre rock et folk</b>	
Bob Dylan	36
Neil Young	24
Led Zeppelin	22
Crosby, Stills, Nash (& Young)	12
Simon & Garfunkel	12
Jethro Tull	11
Creedence Clearwater Revival	9
Bruce Springsteen	9
The Band	9
Roy Harper	8
Grateful Dead	7

Cette répartition appelle plusieurs remarques. Notons tout d'abord que la concentration de mon étude sur les musiques des années 1960 à 1980 explique l'absence, dans les analyses à venir, de certains artistes pourtant majeurs de cette répartition : par exemple, les Guns N' Roses, à l'arrivée un peu tardive sur la période pour être vraiment significatifs, ou Woody Guthrie, trop ancien. Ensuite, la porosité entre les genres rock et folk apparaît ici au premier coup d'œil, puisque plusieurs artistes y figurent dans plus d'une catégorie : Bob Dylan et Led Zeppelin, qui sont respectivement cités comme figures les plus représentatives du folk et du rock, sont aussi mentionnés parmi les trois artistes les plus typiques d'une rencontre entre rock et folk. Neil Young ou Simon & Garfunkel apparaissent aussi dans le folk comme dans l'entre-deux entre folk et rock. Bruce Springsteen est également cité comme rencontre entre folk et rock mais aussi, avec quelques voix, comme représentant du rock (bien que cela n'apparaisse pas sur ce tableau), par le même nombre d'enquêtés, sans toutefois être jamais mentionné dans la catégorie folk, ce qui indique tout de même que la balance penche généralement d'un des deux côtés dans son hybridation générique.

Bien que ce classement soit en partie influencé par les communautés interrogées et par la proportion avec laquelle chacune est représentée, le nombre de réponses pour chaque groupe

est loin de reproduire exactement la répartition entre les lieux virtuels de recrutement des internautes. Bien que la communauté de Led Zeppelin soit la plus représentée dans l'échantillon, 44 mentions sur les 81 les plaçant comme représentants du rock viennent d'enquêtés inscrits dans d'autres subreddits. Le même phénomène apparaît pour Bob Dylan. Notons d'ailleurs que dans les deux cas, les publics inscrits dans les communautés en ligne de ces deux artistes ont été proportionnellement plus enclins à les classer dans la catégorie entre folk et rock que dans le rock pour Led Zeppelin ou le folk pour Bob Dylan : un plus grand investissement dans leur musique semble ainsi favoriser une vision générique plus nuancée, mieux informée par une connaissance de l'ensemble de leur carrière.

En parallèle de ces artistes fortement représentés dans les réponses, y compris dans celles des enquêtés non inscrits sur leurs subreddits, notons que la communauté d'AC/DC n'a pas été interrogée<sup>22</sup>, et le groupe arrive pourtant en deuxième position parmi les groupes de rock les plus cités. Dans une même logique, malgré la très faible représentation du subreddit des Rolling Stones dans l'échantillon, le groupe est le troisième le plus cité dans la catégorie rock. Le biais de sélection qu'imposaient forcément mes propres choix initiaux sur le corpus musical a donc été limité par au moins deux phénomènes. Le premier, intentionnel, qui a consisté en la réalisation d'une enquête en trois collectes séparées, ce qui permettait de choisir les dernières communautés interrogées en fonction des artistes les plus cités dans cette question. Le second vient justement d'une culture commune rock et folk dans laquelle certains consensus apparaissent bel et bien en dépit des différences de représentation de chaque communauté dans l'échantillon interrogé : que les auditeurs en soient fans ou non, ils sont tous capables de dire que quand on pense à un groupe de rock, on visualise AC/DC ou les Rolling Stones, et que quand on pense aux musiques folk, les images de Bob Dylan et Joan Baez viennent immédiatement en tête. Ces choix semblent relever d'un imaginaire collectif qui, on peut en faire l'hypothèse, se vérifierait au moins partiellement si la même question était posée à un échantillon plus représentatif de la population générale.

---

<sup>22</sup> Comme expliqué plus tôt, cette absence est simplement la conséquence de choix liés à un manque de moyens et de temps pour l'analyse des données, ce qui m'a encouragée à donner la priorité à des groupes plus actifs sur l'ensemble de la période étudiée.

Une réponse moins intuitive est cependant ressortie de la question qui suivait celle-ci. Après leur avoir demandé de proposer cette classification, j’ai demandé aux enquêtés s’ils auraient pu répartir les artistes cités de la sorte en s’appuyant sur leurs paroles et les histoires qu’elles racontent. Le tableau 4 présente les réponses qui leur étaient proposées, et les résultats obtenus :

<b>Tableau 4 : Rôle des paroles et récits dans la répartition des artistes rock et folk</b>	
Oui	21%
Oui, mais cela n’aurait pas été suffisant pour expliquer leurs principales différences	41%
Non	23%
Je n’avais pas proposé de vraie classification	15%

Plus de 60% des enquêtés estiment donc que les paroles et récits de chansons jouent bel et bien un rôle dans les catégorisations génériques, bien qu’elles ne puissent pas forcément être le principal facteur de différenciation entre les musiques rock et folk. Ces réponses montrent tout de même une grande proximité entre l’une des hypothèses au fondement de cette recherche et les impressions d’une majorité des enquêtés ayant répondu à cette question. Cette tendance confirme un intérêt marqué, sans doute bien plus que dans la population générale, pour le détail des récits racontés dans les chansons rock et folk.

### 2.3.2 Les classifications génériques en débat

Ce point de vue investi des enquêtés se manifeste en outre dans leurs réponses aux questions spécifiques qui leur étaient adressées en tant que public d’un artiste en particulier. Ces questions étaient généralement formulées de sorte à faire réagir les internautes, afin de les encourager à développer leur propre hypothèse sur un sujet lié à l’artiste concerné — quitte à avancer moi-même une théorie légèrement rigide dans la question afin d’obtenir une réaction de leur part. Cette stratégie a bien fonctionné avec le public de Roy Harper, interrogé sur la classification générique de ce dernier. La question était la suivante :

Roy Harper has composed many long songs that could be said to have a narrative form, from a musical point of view, meaning that they overstep the verse/chorus structure. Do you think it challenges Harper's usual classification as a folk songwriter?

L'association entre récit, forme et genre suggérée ici, qui suppose une compréhension très textuelle du concept de genre, en a interpellé plus d'un :

Yes, in a way. The musical structure of traditional folk songs tends not to change as the narrative progresses (which means that the narrative has to carry the burden of forward development). That's why the story is so important and has to be engaging, because otherwise the music would start to feel rather repetitive after a while. Still, I think you could write a folk song that oversteps those traditional musical boundaries, as long as it's in keeping with the musical character of a typical folk song (and has a folklike narrative). In principle what that character is may be hard to define---maybe how you turn a musical phrase and using typical folk rhythms---but I suspect you know it when you hear it.

This is a difficult one to answer. Roy Harper is far from just a folk singer and has incorporated many elements of rock in his music, as well as progressive and jazz elements. But it's surely the music much more than the lyrics that defines Harper as more than just a folk artist. Not all traditional folk music has a verse-chorus structure (for example, Bruton Town, as performed by Sandy Denny, has verses but no chorus), and much rock music uses a similar verse-chorus structure to much folk music: there is a definite overlap of folk tradition into rock, as alluded to in answers to previous questions. Certainly long narratives are commonplace in the progressive genre, and perhaps for that reason in addition to other melodic and constructional factors Harper has also been classified as progressive. So the answer to the question is partly yes and partly no, but the survey form doesn't allow for such a choice. In the end classifying music into genres is a very subjective and vague undertaking. The fact that genres have morphed and progressed is one of the major factors that makes music so vibrant, experimental and relevant. Certainly folk is at the root of it all, and Harper, amongst many others, has taken it and developed it to suit his own devices, but the narrative form is very much a folk tradition, so in my opinion it's the music rather than the lyrics that defines Harper as more than a folk songwriter.

Ces deux spectateurs du concert de Roy Harper spéculent sur les éléments de sa musique qui agissent comme des indicateurs génériques folk et ceux qui, au contraire, s'éloignent de cette tradition, tout en réfléchissant aux critères permettant de décider de l'appartenance générique finale d'une chanson. Bien qu'ils parviennent à des conclusions sensiblement différentes, les

enquêtés s'accordent toutefois sur l'importance des écarts à la tradition folk dans la musique de Roy Harper, et sur l'existence d'échanges avec d'autres genres musicaux<sup>23</sup>, notamment dans les formes musicales et leurs effets narratifs. Notons cependant que la mobilisation de ces paramètres comme critères de classification générique n'a pas été approuvée par tous les enquêtés. D'autres amateurs de Roy Harper ont réagi de la sorte :

tl;dr folk doesn't imply a certain structure and roy harper has a folk sound. technically, the original sense of the word 'folk' (traditional) wouldn't allow classifying roy harper as such in the first place. but in my understanding of the shifting meaning, 'folk' describes the sound; not the lyrics or the structure (difficult to scientifically classify the sound, though). accordingly, a blues doesn't need to follow the blues schema to be called 'blues', imho. it's a statistical argument, as far as i'm concerned. 'the preference of blue over pink is a dominant feature in males' doesn't imply 'roy harper prefers blue over pink'. 'McGoohan's Blues' still sounds 'folk' regardless of what other 'folk' music might be structured like. but there are traditional pieces with all kinds of structures.. And if the poor man writes one rock song by accident, can he no longer be a folk songwriter? i'd say he's essentially a folk artist as much as he is a young aspiring musician. I don't think the length of song or narrative style typifies the genre.

Structure in poetry means very little as far as I'm concerned. We know poetic structure differs from a story because poems are written in lines and stanzas as opposed to paragraphs, however taking into account Muhammad Ali's poem in which he only spoke 'Me, We.' we can find lots of power within the poem despite it's unusual structure. Most poetic experts agree Ali's poem is one of, if not, the shortest every composed, and simply because it's structure is extremely short is no reason to de-classify it as a poem. I think the same case can be made for Roy Harper. He can still mostly be classified as Folk/rock/folk baroque

Le rôle de la structure dans la définition d'un genre est pour ainsi dire nul d'après ces auditeurs, qui privilégient d'autres paramètres tels que le son. En un sens, ces questions ont permis de mettre en évidence l'attachement des publics aux idiomes, aux styles des artistes, qui les distinguent justement des genres auxquels on pourrait les associer, et qui leur confèrent ainsi une valeur d'individualité souvent mise en avant par les fans. Certains écrivent ainsi :

---

<sup>23</sup> Cette vision renverrait plutôt aux modèles de compréhension générique mis en avant par Mark Spicer (2010) ou Myers et Osborn (2020) : le premier montre qu'un style se construit au sein d'une constellation d'autres styles dont il se nourrit constamment, tandis que les seconds notent l'intérêt d'une approche « rhizomatique », fondée sur le partage de caractéristiques entre genres voisins.

He isn't just a "folk singer". Most people have a problem trying to classify him. He is just a one off. Many people classed him as a protest singer but he goes much further than that. Many of his songs are love songs, some relaying the hurt he has felt after a breakup etc. A few of his songs are just silly - e.g. Grownups are just silly children, Watford Gap etc. He is very much an all rounder and wonderful.

Roy obviously writes his songs from the heart and his views on things, if they do not fit into a nice little verse and chorus song I do not really think it matters

His songs are much more complex than traditional folk songs. Although his roots are in folk clubs he has performed with rock bands and other musical groups.

Les fans de Bob Dylan ont justement été interrogés sur la manière dont ce dernier mobilise une habitude stylistique de certaines musiques folk, à savoir le solo d'harmonica. La question était la suivante :

There are many examples of Bob Dylan songs finishing with a harmonica solo, and this is particularly true of narrative ones (Hurricane, The Lonesome Death of Hattie Carroll, 4<sup>th</sup> Time Around, Rollin' Gamblin' Willie, etc). Do you think this habit brings something particular to the stories?

Je reviendrai plus en détails sur les réponses à cette question (positives à 83%) en section 3.3.1, mais remarquons d'ores et déjà que cette pratique est interprétée par les internautes comme ayant un sens spécifique dans les chansons de Dylan :

Bob's habit on ending with a punchline makes it a little strange to just play the tonic chord right after he says it and end the song (what if Positively Fourth Street ended at a single chord before the short vamp?). It gives you a little time to consider the lyrics before the song goes on to the next one. [...]

I've wondered sometimes why he does this a lot of the time (I used to find it jolting and annoying) but I've grown to enjoy it as part of his style. I guess the harmonica is so distinctive and its sound can often be almost derisive that it's a good metaphor for Dylan himself. There's a certain resistance to the sound, a refusal to fade away and go quietly. It can be beautiful but usually isn't - it's a bit of a reality check, things can't be too idyllic. It's quite a versatile instrument. I guess the repeated use by Dylan brings a certain cohesion to his body of work - each recalls or is a continuation of the next in the context of his work - something like that anyway.

Bob Dylan often the uses harmonica solos at points where they compliment the story. They give the listener time to think about what they've heard (Hattie Carroll, Baby Blue), they can represent the journey of the protagonist (Tangled Up In Blue, Gambling Willie) or just be a climax (Desolation Row).

Les internautes attribuent des significations possibles à ces soli grâce au répertoire de Dylan et à son fonctionnement, plutôt que comme une référence à une pratique générique. Les commentaires de fans de Jethro Tull permettent eux aussi de relever la tendance des auditeurs à souligner le caractère unique des artistes qu'ils aiment. Interrogés sur un éventuel type de récit qu'ils associent le plus au groupe, ces internautes sont ainsi plus prompts à mettre en avant la personnalité d'Ian Anderson en tant qu'auteur et compositeur. Voici la question et quelques-unes des réponses négatives auxquelles elle a donné lieu :

Jethro Tull has told many kinds of stories in its career: the lives of outcasts (homeless people, farmers whose property has been expropriated), struggles against dominant institutions such as the Church of England, romantic and sexual encounters, then Cold War stories in the 80, etc. Do you personally associate Jethro Tull more closely with one of these (or other) "story-types" you heard in their music? Do you think that one of them specifically fits what you perceive to be the band's spirit?

I associate individual albums very strongly with the story-types that dominate them- outcasts and anticlerical sentiment on Aqualung, coming of age and becoming an adult with Thick as a Brick, pastoralism and an earthy sexuality with Songs from the Wood. But I don't think there's a particular "true" or dominant underlying story-type to the band's output; rather, I think the spirit of the band's work (and Ian Anderson's lyrics) is humanism and an empathy for others- institutions or society as a whole are often portrayed as unjust, but individuals are almost always treated with sympathy.

I don't really associate them with one or another story-type. I find Ian Anderson to be a good story teller generally, and I notice that most of the JT albums (as well as his solo albums) have themes or are concept albums, but I am a fan of the entire catalogue and don't associate them with any particular type of story.

No, I think that when Ian write music he write about story's that interesting to him and by that interesting to everyone. What's the spirit of jethro tull is not the story's but the music behind it

Bien que cette réponse ait également engendré plusieurs réponses positives (détaillées en section 5.4), les auditeurs sont enclins à dégager une caractéristique générale permettant



d'identifier un style propre à l'ensemble des musiques de Jethro Tull, que ce style concerne la musique, les paroles en général, ou le type de récit raconté dans ces dernières.

Quoique le problème du genre n'ait pas été mentionné frontalement dans cette question, ces dernières réponses confirment cette facilité des auditeurs à parler de ce qui rend l'artiste commenté unique en son genre, dans tous les sens du terme. Bien qu'une bonne partie de l'échantillon enquêté ait reconnu que leur artiste de prédilection constituait une figure type d'un genre musical (le public de Led Zeppelin pour le rock par exemple), on observe parfois une certaine résistance au concept de genre, particulièrement manifeste chez certains fans de Roy Harper ("There shouldn't be any rules in music at all"). La dualité entre ces approches du genre traduit une ambivalence bien résumée par Philip Auslander (2021, 7-8) :

There is no question but that genre labeling is inevitably frustrating, messy, inaccurate, and open to dispute, but I argue that for all of its inadequacies, it remains a vital component of our experience of music. [...] My point is that whatever its failings, the language of genre enables us to identify music and, therefore, to talk about it.

Chez certains enquêtés, la frustration liée aux classifications génériques prend le dessus ; chez d'autres, qui semblent tout de même majoritaires dans mon échantillon, la fécondité du concept de genre pour parler de leurs expériences d'écoute semble être admise.

### 2.3.3 Genres et attentes narratives

En conséquence, une majorité des enquêtés (les trois quarts d'entre eux) affirme ne pas aborder tous les genres musicaux avec les mêmes attentes en termes de narrativité. Interrogés sur d'éventuels artistes ou genres qui les feraient s'attendre à trouver des histoires dans les chansons, les enquêtés ont principalement parlé de deux genres ou sous-genres<sup>24</sup> : le folk (45% des réponses) et le rock progressif (21%). Venaient ensuite la musique country (16%) et le rock, sans spécification de sous-genre (9%). Les artistes les plus cités étaient Bob Dylan (par 13% des enquêtés), Bruce Springsteen, Genesis et Pink Floyd, ce qui confirme que leur

---

<sup>24</sup> Les résultats plus complets de cette question sont présentés en annexe C.

pensée allait vers des artistes associés au folk et dans une certaine mesure au rock avec Bob Dylan et Bruce Springsteen, et au rock progressif pour Genesis et Pink Floyd. Les justifications concernant les réponses sont plus ou moins détaillées : dans le cas du folk, elles incluent justement parfois des comparaisons avec d'autres genres ou sous-genres, ou précisent dans quelle mesure la présence d'une histoire constitue un indicateur générique.

Well, folk generally has a very literary narrative style & history.

I think folk music has a lot to do with stories, generally. I lot of Lumineers songs, even, are story-driven.

I would expect that from folk songs. I prefer songs with narratives but I don't fully expect that out of rock or other music.

Traditional folk, to some extent. I expect to hear more story based songs in traditional folk music, but not telling a story doesn't preclude a song from the genre.

Folk is a genre that is often narrative, but then of course there are also instrumental jigs. Folk is also, as with other genres, a loose-fitting label that often morphs into other genres such as rock and progressive. Roy Harper and Joni Mitchell are two good examples of this. Folk, whether in narrative form or not, is perhaps the oldest musical tradition, and it has found its way into most other genres as an influencing factor, especially in rock and progressive music, but also in blues, world, and classical genres, and perhaps others.

La seconde grande catégorie de réponses concernait le rock progressif — qui, d'après la citation ci-dessus, hérite peut-être en partie son habitude narrative d'une influence des musiques folk. Cette hypothèse semble en tout cas être partagée par Michael Brocken (2005, 95-96) :

The attraction of a folk music sound divorced from the social mores of the folk scene was, for a pop and/or rock musician, very appealing. One could develop a music that explored the complex changing milieu of British society without being locked into a framework of musical intolerance. For bands such as Jethro Tull, Barclay James Harvest, Gentle Giant and Genesis, this was an intoxicating prospect. Released from the somewhat dry explanations emanating from within the revival, folk music served a different purpose, symbolising something of the enchanted, heroic and organic.

Au-delà du climat qui a pu régner dans les sphères folk dans les années 1960 et 1970, Brocken suggère que le goût pour les récits fantastiques et merveilleux, effectivement courants dans le rock progressif, a pu venir de l'impact qu'a eu une certaine incarnation du mouvement folk revival anglais sur les musiciens de cette génération. Quel que soit le lien exact de parenté entre ces deux traditions, les enquêtés sont nombreux à penser au rock progressif et à ses album concepts :

Progressive rock, concept albums, 70s rock in general

Prog rock often tends towards story-songs, or towards concept albums or rock operas which have heavy narrative content; The Who, Genesis, and Paul McCartney are artists who I tend to think of when I think of narrative songs.

Prog obviously but any decent rock band will tell little tales or big ones too [...].

Every genre calling itself "progressive" tends to have a narrative feel to it. That goes for rock, jazz, and even trance-techno.

Very common in progressive rock and progressive metal. Also just about any musical theater. Artists that always do concept/story albums: Avantasia Ayreon. Artists that sometimes do concept albums: Pink Floyd The Who Genesis Rush Savatage Dream Theater Tenacious D

Un dernier enquêté, rassemblant les principales pistes proposées par l'échantillon, donne ce tableau résumant quelques tendances narratives du corpus musical concentrant l'intérêt de la population enquêtée :

Progressive rock - long compositions allowing for longer story telling. Folk rock - more personal story telling. Bruce Springsteen - writes about characters in American life. Roger Waters - draws upon his own life to make the personal universal

La finalité des chapitres suivants sera de tirer les fils suggérés dans ces réponses : en quoi les traditions du folk, du rock progressif, du rock plus généraliste, du folk-rock d'un Springsteen, peuvent-elles être distinguées les unes des autres ? Quels échanges et évolutions leur ont permis d'être aujourd'hui identifiables comme des traditions ou *a minima* des pratiques liées à certains genres musicaux ? Comment entretiennent-elles ces attentes narratives du public à l'échelle de chaque chanson ? Il s'agira pour moi de dresser une liste aussi complète que

possible des stratégies narratives mobilisées dans ce corpus, tant dans son texte musical, sa mise en scène phonographique ou son paratexte que dans ses paroles et les points de vue politiques qui y sont mobilisés.

# **Chapitre 3 : Stratégies musiconarratives comparées : les affordances narratives des musiques rock et folk**

Dans ce chapitre, mon objectif sera de proposer un tour d'horizon des affordances narratives relevées dans le corpus musical rock et folk des années 1960 à 1980 par l'échantillon d'enquêtés interrogé : quelles sont les caractéristiques des récits reconnus et retenus comme tels dans l'histoire des musiques rock et folk ? Qu'est-ce qui fait repérer la présence d'un récit dans une chanson populaire, dont les unités signifiantes se situent souvent à une petite échelle, et dont les formes sont marquées par des retours pouvant freiner l'avancée d'un récit ? Il s'agira ici d'envisager où peuvent s'ancrer les stratégies narratives mobilisées dans les musiques rock et folk, sur la base des éléments jugés marquants par leurs auditeurs les plus investis. Les analyses seront ici réalisées prioritairement à partir des chansons les plus citées dans les réponses des enquêtés, tout particulièrement dans la question leur demandant des exemples de morceaux racontant une histoire (liste complète en annexe B).

Afin de proposer une avancée aussi exhaustive et claire que possible, je me concentrerai tour à tour sur trois composantes des chansons populaires enregistrées : structure et forme, voix et persona, et strates non vocales.

## **3.1 Structure et forme**

Parmi les réponses d'enquêtés expliquant pourquoi l'histoire d'une chanson n'a jamais représenté un intérêt spécifique pour eux, un argument revient à plusieurs reprises : le fait que la chanson ne soit pas un médium adapté pour raconter un récit, essentiellement à cause de sa forme courte. Leur point de vue est le suivant :

Even the very best story-songs are necessarily fragmentary and evocative, rather than cohesive and concrete, and when I want narrative, I prefer coherent, consistent storylines with concrete detail.

The strength of music really isn't in telling a narrative, the form is really too short. Also from what I know of poetry, is it hasn't been too common to tell a story with poetry (besides epic poetry of course, but that is really longer than what we generally think of when we think of poetry). Song lyrics obviously aren't poetry but they are similar in that the best song lyrics explore a feeling or single situation or two, like the poetry I know does.

Dans une certaine mesure, cette limitation « quantitative » de la chanson semble être reconnue par une part importante des enquêtés. En effet, un bon nombre d'entre eux retiennent surtout les histoires racontées dans des pistes plus longues que la moyenne. Interrogés sur les éventuels genres ou artistes qui les font s'attendre à entendre des histoires, voici certaines de leurs réponses :

Prog rock and metal are very big on writing long songs with stories

Anything prog rock or otherwise epic - if there's a 6-part one-hour-long song then you know what you're getting into.

Progressive rock - long compositions allowing for longer story telling [...].

I enjoy narrative driven songs such as perennial quest by death, empire of the clouds by Iron maiden, and keeper of the seven keys by Helloween. All of these songs are progressive in nature and have a 7' run time full of storyline.

À l'image de la poésie épique, citée plus haut par l'enquêté comparant les paroles de chanson à de la poésie, un genre comme le rock progressif qui mobilise de nombreuses références à l'épopée est perçu comme un vecteur narratif plus convaincant que d'autres. Ce type de piste renforce le besoin, déjà évoqué dans la section 2.2, d'écoutes solitaires ou tout du moins concentrées. Parmi les éléments compositionnels que certains enquêtés disent ne pouvoir pleinement saisir qu'avec une telle écoute figure, sans surprise, la forme des chansons. Comme le souligne Jerrold Levinson (1997) avec la thèse principale de son ouvrage *Music in the moment*, la saisie d'une forme musicale longue lors des premières écoutes est extrêmement difficile et va même à l'encontre du fonctionnement de notre perception auditive, qui ne peut se concentrer que sur le passé proche et le futur immédiat de l'instant présent musical. L'attrait pour les récits musicaux les plus développés, c'est-à-dire ceux qui se donnent les moyens d'entrer davantage dans les détails et jouent sur une narrativité plus épique et romanesque, demande presque fatalement de se pencher sur des pistes plus longues

et plus exigeantes formellement : en d'autres termes, il est logique que les chansons qui vont au-delà du format court habituel des musiques populaires enregistrées intéressent le type d'auditeur interrogé dans mon enquête, s'agissant d'auditeurs spécifiquement investis dans leurs écoutes. Cette longueur supérieure à la moyenne (plus de six minutes, d'après la seconde réponse ci-dessous) en vient même à fonctionner comme un incitant narratif, mentionné à plusieurs reprises par les enquêtés (je souligne) :

[à propos d'Iron Maiden] The lyrics are always easy to follow thanks to Bruce Dickinson's incredible diction. Also the instrumental parts represent the emotions felt by the storyteller at the time and add extra meaning to the song. The artwork and aura they've built up is cool and *the songs are always long enough to tell a full story.*

Generally, I think songs that are longer are more likely to be stories since the song can change and evolve with the extra time it has. Led Zeppelin has a lot of long songs that are like stories, like "When the Levee Breaks," "Kashmir," and "Babe I'm Going to Leave You."

Deux arguments pour expliquer ce critère sont sans doute à privilégier. Le premier, déjà présenté ci-dessus, est qu'une chanson est généralement trop courte pour bien raconter une histoire<sup>25</sup>, ce qui ferait de la musique populaire enregistrée un art narratif mineur par rapport à la littérature ou au cinéma : dans cette perspective, chaque minute gagnée est susceptible d'augmenter le potentiel narratif du morceau. Les deux réponses citées ci-dessus donnent cependant une piste supplémentaire : avec la durée d'une chanson augmentent non seulement la quantité possible de texte et donc de détails narratifs verbaux, mais aussi la complexité de la forme. Cette corrélation varie certes selon les genres musicaux : s'il est tout à fait possible pour une chanson folk de s'étendre par une longue répétition de couplets au-delà des 6 minutes (comme « Desolation Row » de Bob Dylan, qui en dure 11), ce cas de figure est en revanche plus rare dans le rock. Le rock progressif, exemple *a fortiori* de l'inventivité formelle (Macan 1997 ; Pirenne 2005 ; Halliwell et Hegarty 2011), est le deuxième genre le plus cité par les enquêtés dans la question sur les genres qui les font s'attendre à des histoires,

---

<sup>25</sup> De nombreux contre-exemples à ce point de vue peuvent être trouvés dans la littérature musiconarratologique, de « Wuthering Heights » de Kate Bush analysée par David Nicholls (2007) à « Front Row » d'Alanis Morissette par Serge Lacasse (2002), toutes deux des chansons de moins de cinq minutes.

ce qui confirme l'existence d'une association entre récit, longueur de chanson et complexité formelle.

### 3.1.1 Formes évolutives

Cette association peut cependant prendre plusieurs formes : si les résultats de l'enquête ne permettent pas d'identifier une unique forme narrative par excellence, les réponses permettent toutefois d'envisager plusieurs types formels que les auditeurs trouvent adaptés à la transmission d'un récit. Ainsi, pour le fan de Led Zeppelin cité plus haut, la longueur est liée à la notion de contraste, puisqu'elle donne aux chansons le temps de « *changer* et d'évoluer » (je souligne). Un autre enquêté, membre du public de Roy Harper, va même plus loin :

Narrative songs are highly engaging, with little or no verse repetition their lyrics and arrangement become easier to remember and the sense of movement and progression is highly engaging.

Les formes les plus courantes des musiques populaires fonctionnent souvent autour de l'idée de répétition, tant dans le texte que dans la musique. Plus un titre s'éloigne de cette formule de base, plus un sentiment de progression peut s'en dégager, d'après ce témoignage. La forme au changement perpétuel, c'est-à-dire la forme continue, reste toutefois rare dans les musiques populaires enregistrées. On peut certes en identifier en retenant une définition de la forme continue autorisant la répétition de matériel musical au sein d'une même section, sans que cette section ne puisse réapparaître plus tard dans le morceau une fois close ; Brad Osborn (2011) obtient ainsi une liste conséquente d'exemples récents empruntés à quelques sous-genres du rock et du metal. Il n'est cependant pas certain que cet idéal de la forme continue soit considéré comme le meilleur indice de narrativité par la population enquêtée, puisqu'à peu près aucun exemple strict de forme continue ne figure dans les chansons narratives citées par les auditeurs dans la question leur demandant de citer des exemples de chansons racontant une histoire. Certains s'en rapprochent néanmoins, par exemple du point de vue des paroles. Aucun texte n'est ainsi répété dans « Thunder Road » (1975) de Bruce Springsteen : une impression de directionnalité, de mouvement, ressort ainsi de cette piste



dont l'histoire est justement celle d'un personnage qui s'apprête à quitter sa ville d'origine, dans laquelle il se sent bloqué, en essayant de convaincre une partenaire de partir avec lui. Si l'espoir véhiculé par cette chanson est porté par l'avancée constante d'un texte effectivement tourné vers le futur, la grille harmonique comprend de nombreuses répétitions, malgré des variations d'arrangement permettant de soutenir l'enthousiasme croissant des paroles.

Les chansons célèbres citées par les auditeurs qui se rapprochent le plus d'un idéal de forme continue seraient plutôt « Stairway to Heaven » (1971) de Led Zeppelin ou « Bohemian Rhapsody » (1975) de Queen. Les deux présentent une forme comprenant plusieurs sections avec des mélodies, des instrumentations, voire des styles distincts, la seconde présentant même plusieurs nets changements de tonalité. Dans les deux cas cependant, les dernières secondes de la chanson viennent rappeler des mots et mélodies venant de sections précédentes : « and she's buying a stairway to heaven » est une reprise du refrain épistrophique de la première section chantée du morceau, tandis que « anyway the wind blows » est un vers des couplets de la section strophique de « Bohemian Rhapsody ». Bien que ces deux exemples ne soient invalidés que par quelques secondes, ces retours finaux d'une mélodie ou d'un thème déjà connu sont révélateurs d'une habitude profondément ancrée, notamment dans le rock ou le metal progressifs, abondamment cités plus haut par les enquêtés. Il est justement capital que ces exemples ne soient pas des formes continues : les retours finaux arrivent, lors de la première écoute, comme une surprise pour l'auditeur qui était jusque-là porté par une dynamique de contraste et de changement. Dans « Stairway to Heaven », l'avancée d'un style pastoral vers un langage pointant sans ambiguïté vers le hard rock s'accompagne d'une décroissance de l'intelligibilité des paroles, qui finissent par être chantées en cri, avec un débit de plus en plus dense. Le rappel du titre de la chanson, avec le retour de son personnage principal en fin de chanson (le « she »), est en ce sens une coda hautement signifiante dans la forme du morceau : la piste est ramenée à son objet principal après l'élan plus désordonné de sa dernière strophe, marquée par des paroles plus hermétiques tant sémantiquement que sur le plan sonore. La conclusion d'un texte narratif joue justement un rôle déterminant dans la compréhension de l'ensemble du récit qui l'a précédé (Ricœur 1984 ; Kermode 1967) : ainsi, faire de « Stairway to Heaven » un morceau

avec une forme continue et s'achevant donc sur une note tumultueuse aurait considérablement changé son profil narratif.

### 3.1.2 Formes à retours

Un internaute mentionnait, en forçant légèrement le trait, les morceaux progressifs durant une heure et divisés en six parties, qui annoncent généralement une couleur épique s'accompagnant d'affordances narratives. L'un des prototypes de cette catégorie de pièces pourrait être « Supper's Ready » (1972) de Genesis. Bien qu'il s'agisse effectivement d'un morceau de 23 minutes divisé en sept parties, épique à bien des égards, et reposant sur de forts contrastes entre les différentes sections, un refrain y reste identifiable : la strophe « And it's, "Hello babe / With your guardian eyes so blue / Hey my baby, don't you know our love is true?" », refrain explicite de la première section du morceau, est reprise dans la sixième section, dans un retour triomphant amené par des sons de cloches, qui en fait indubitablement un point clé de la piste.

Ces formes cadrées par des répétitions à grande échelle aident à donner un sentiment d'unité aux pièces, voire aux albums pensés comme albums concepts. Ainsi un fan d'Iron Maiden parle-t-il de l'album *Seventh Son of a Seventh Son* (1988) :

Although it leaves a lot to the imagination, it uses similar themes, even musically, for most of its run, that makes it sound consistent.

Outre le récit verbal elliptique mais cohérent de l'album, l'unité de l'album réside aussi dans sa construction musicale d'après cet auditeur. Le retour de thème le plus évident de l'album est l'identité presque exacte entre son introduction, sur « Moonchild », et sur sa coda, dans les dernières secondes de « Only the Good Die Young ». En outre, d'autres motifs se répondent au sein de l'album : l'introduction de « Only the Good Die Young » fait écho à celle du morceau éponyme, dans un tempo et à une hauteur différents (fig. 2 et 3), mais avec un profil mélodique suffisamment proche pour être repéré et signifier que « Only the Good Die Young » vient bel et bien apporter une conclusion à l'histoire du « Seventh Son of a

Seventh Son ». La tierce montante de « Seventh Son of a Seventh Son » est ainsi reprise plus haut et harmonisée à la tierce, constituant la base du développement mélodique de l'introduction de « Only the Good Die Young ».



Figure 2 : Quatre premières mesures de « Seventh Son of a Seventh Son » d'Iron Maiden<sup>26</sup>



Figure 3 : Quatre premières mesure de « Only the Good Die Young » d'Iron Maiden

Couplés à l'unité stylistique et sonore de l'album, elle aussi louée par les fans, ces quelques rappels musicaux peuvent ainsi être perçus comme des pièces d'un même puzzle, qui aident à la reconstruction mentale d'une grande forme avec une certaine cohérence.

Le fan de Led Zeppelin qui citait des exemples de chansons longues « qui sont comme des histoires » insistait sur la possibilité de changement et d'évolution de ces pistes plus étendues que la moyenne. « Achilles Last Stand » (1976), l'une des chansons les plus longues du groupe avec une durée de 10:31, en est un bel exemple : entre ses six couplets non ponctués d'un quelconque refrain, le morceau installe son caractère épique et guerrier par des interludes instrumentaux, d'abord plutôt animés par des soli de guitare, qui conduisent peu à peu à des mises en avant d'une guitare plus rythmique ainsi que de la basse et de la batterie, sur des motifs qui paraissent reproduire des tambours militaires. L'unisson rythmique y est de plus en plus marqué à chaque nouvelle occurrence, affirmant l'élan épique d'une chanson truffée de références à la chute de Troie mais aussi aux travaux d'Hercule et à la légende

<sup>26</sup> Toutes les transcriptions ont été réalisées avec le logiciel MuseScore.

arthurienne. Cette progression reste cependant rythmée par le retour régulier des couplets, agrémentés de traits de guitare toujours plus nombreux, comme portés par l'énergie que leur confèrent les développements instrumentaux au fil du morceau : comme l'exprimait ce fan, la longueur de la piste est bien ici l'occasion d'enrichir et de faire évoluer l'élan d'un morceau dont la répétitivité se fait presque oublier par la vitalité des soli et l'évolution des arrangements instrumentaux des couplets.

Ces deux premiers types de formes avec un potentiel narratif identifié par les auditeurs, à savoir la forme évolutive et la vaste catégorie des formes à retour, rappellent certaines des analyses plus structuralistes des premières approches narratologues. Liant narrativité et forme musicale, Eero Tarasti (2016) parle ainsi de « narrativité conventionnelle » lorsque le récit prend la forme d'événements musicaux suivant un programme formel, tandis que Martá Grabócz (2007 : 239-252) a proposé des catégories permettant de distinguer les principales stratégies formelles des musiques instrumentales, reposant sur l'une ou l'autre des dimensions du récit, à savoir l'agencement séquentiel ou configurationnel<sup>27</sup> de l'histoire. L'archétype de la forme séquentielle serait la forme continue, qui propose continuellement un matériau musical neuf pour matérialiser l'avancée du temps et de l'action, tandis que le récit configurant se retrouve davantage dans une forme sonate, soulignant le rapport d'identité et de transformation entre le thème initial et son état final. Ces deux stratégies permettent de suggérer une modification d'état, une transformation, une avancée temporelle : la première par une dynamique de changement perpétuel, la deuxième par de plus minces changements, mais qui s'opèrent sur un matériau musical déjà connu. Le principe narratif de cette forme repose sur la reconnaissance de ce matériau, qui signifie l'unité du sujet porté par ce que l'on perçoit alors comme un récit sonore, et qui permet d'en repérer plus rapidement le changement d'état. Les comptes rendus d'écoute des enquêtés ne permettent pas de trancher sur une hiérarchie d'efficacité entre ces deux stratégies narratives ; il reste toutefois possible d'avancer quelques hypothèses sur le type d'affordance fourni par chacune d'entre elles.

---

<sup>27</sup> La fonction « configurante » du récit est celle qui a été la plus retenue de *Temps et récit* de Ricœur, y compris dans ce texte de Grabócz. Raphaël Baroni (2010) met cependant en garde contre toute fétichisation de ce terme, qui effacerait la dimension de l'intrigue du récit, également centrale dans la théorie de Ricœur.

Fred Maus (1997), proposant une analyse fondée sur les possibles rapprochements entre musique et récit mais aussi entre musique et théâtre, met en évidence la tentation d'associer un thème musical à un personnage : les formes dont la perception repose sur des retours de thème pourraient ainsi placer l'accent sur l'identité continue du sujet faisant l'expérience d'événements qui peuvent l'affecter en cours de route. Ce mode de narrativisation fonctionne bien dans le cas de *Seventh Son of a Seventh Son*, et du thème repris entre le titre éponyme et « Only the Good Die Young » : ce profil mélodique faisant son apparition lors du morceau qui dresse le plus clairement le portrait du personnage principal, sa reprise peut aisément évoquer une reprise du fil rouge du récit. Les formes continues, ou formes évolutives s'en approchant, contournent au contraire autant que possible le principe de répétition souvent au cœur de la composition des musiques populaires. L'accent est alors moins placé sur la présence continue d'un même protagoniste que sur le passage du temps, l'enchaînement des péripéties et la transformation de la situation, donnant « une impression de mouvement et de progression » (« the sense of movement and progression »), comme le formulait l'un des internautes.

### 3.1.3 Formes climaciques

D'autres enquêtés soulèvent des éléments de structurations plus précis dans les morceaux, tels que les points culminants de ces derniers.

I generally like concept albums for not only the music but also the story. My favourites would be Queensryche's Operation: Mindcrime and Iron Maiden's Seventh Son of a Seventh Son. The story adds more depth to the music. The musical changes during climactic scenes in the story adds that change in emotion. For example in Iron Maiden's Dance of Death, the sudden change of tempo after "they had ascended from hell" adds that atmosphere making the story much more powerful.

Cet auditeur continue d'affiner l'identification de traits formels présentant un potentiel narratif, en précisant quels contrastes rythmiques ou « émotionnels » peuvent soutenir un récit verbal, mais aussi en évoquant la correspondance entre climax narratif et moment musical clé. Les analogies entre structure narrative et structure musicale comprenant un

climax ne sont pas nouvelles : Barney Childs (1977) observait déjà la proximité des courbes narratives avec les formes musicales allant d'une affirmation ou situation initiale à une conclusion, en passant par un développement et un climax permettant de résoudre les tensions apportées par le développement. Cette association est également discutée par Raphaël Baroni (2011), qui cherche dans quelle mesure la notion d'intrigue peut être transposée à la musique instrumentale : cette rencontre est fructueuse malgré l'abstraction d'un éventuel récit musical, car les détours proposés par la musique avant l'arrivée du dénouement y sont essentiels au plaisir de la réception, tout comme dans la lecture d'un roman ou le visionnage d'un film. Ce dénouement ayant généralement fait l'objet de diverses stratégies de retardement (Baroni 2007), l'instant où les fils musicaux et narratifs sont enfin renoués constitue bien un *climax*, c'est-à-dire un point où les tensions atteignent leur apogée avant de se dénouer. Le climax musical, cependant, n'est pas forcément qu'un point bref et unique, et peut s'accommoder de diverses temporalités, prenant en charge plusieurs formes de dynamiques et de désirs<sup>28</sup> (Buch 2019). Certains genres reposent ainsi sur des modèles climaciques qui prennent la forme de sections complètes, et qui reposent sur la répétition de motifs plutôt que sur des points culminants amenés de manière purement téléologique (Brachet 2021c).

« A Day in the Life » (1967) des Beatles, citée à plusieurs reprises par les internautes comme exemple de chanson racontant une histoire, contient justement un couple de climax étonnant bien que désormais célébrissime, composé de deux immenses crescendos chromatiques instrumentaux. La forme de la chanson est présentée ci-dessous en figure 4.

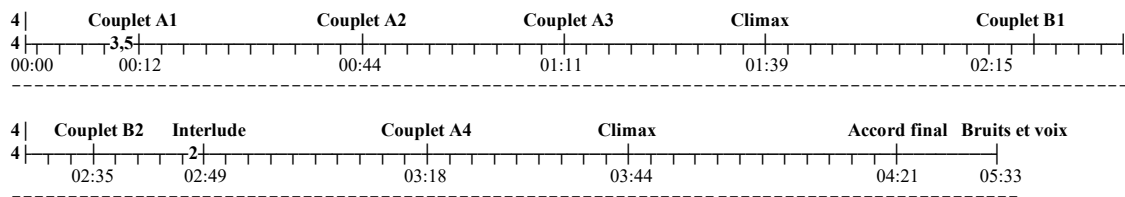


Figure 4 : Forme de « A Day in the Life » des Beatles

<sup>28</sup> Il s'agit là de désirs plus ou moins métaphoriques : Esteban Buch travaille sur l'exemple de « L'Isle joyeuse » de Claude Debussy, qu'il lie pour des raisons notamment biographiques à une rencontre érotique bien réelle. Il précise néanmoins que les diverses formes de climax musicaux, parfois propres à des genres, suggèrent différentes formes de désirs incarnées dans l'écoute, par les dynamiques de manque, d'anticipation, de tension et de résolution créées par la composition.

Les climaxes jouent ici un rôle inhabituel. Brad Osborn (2011 et 2013) rappelle qu'habituellement, dans les musiques populaires, le refrain, répété à de nombreuses reprises et récapitulé en fin de morceau, constitue le segment le plus marquant de la chanson — bien qu'il puisse aussi s'agir d'un pont ou d'un solo instrumental. Osborn identifie cependant un type de forme qui évite ce paradigme, à savoir un avatar de forme continue se terminant par un climax non récapitulatif, c'est-à-dire ne reposant pas sur un matériau musical déjà présenté plus tôt dans le morceau. Dans ce cas, le climax final remplace alors le refrain en tant que segment le plus mémorable du morceau. Bien qu'il vienne alors renforcer l'effet de progression et de directionnalité associé aux formes continues, Marta Grabócz (2007) estime cependant que ces dernières ne sont pas les plus efficaces pour transmettre une impression de récit, puisque les fonctions récapitulatives souligneraient mieux les changements entre une situation initiale et une situation finale.

En un sens, « A Day in the Life » combine certains aspects de ces deux stratégies : tout en ayant recours à un climax final qui oriente (rétrospectivement) tout ce qui l'a précédé dans le morceau, la composition se termine par un climax qui est déjà apparu plus tôt dans la piste. Le climax final reprend donc un rôle de récapitulation, ordinairement réservé au refrain répété en fin de morceau. « A Day in the Life » pourrait ainsi être découpée en deux moitiés, chacune menant à un climax chaotique. Malgré l'évident rôle structurant de ces climaxes, leur correspondance avec les éventuels climaxes narratifs des paroles est entièrement sujet à interprétation, « A Day in the Life » présentant des bribes de récit entre divers éléments ne comportant pas de connexion explicite. Une lecture possible pourrait se concentrer moins sur le double climax que sur ce qui oriente peut-être encore plus la piste, à savoir l'écrasant accord de *mi* majeur, joué sur de nombreux claviers ; cette conclusion, qui aurait pu dénouer les tensions grâce à cet accord parfait faisant suite à une progression dissonante, est pourtant marquée par une attaque tranchante puis par une longue résonance, comme une explosion dont l'onde de choc peine à s'évanouir tout à fait. Le premier couplet racontant un accident de voiture, cet événement sonore final peut être entendu comme cette collision qui déclenche la mosaïque de faits divers enchâssés dans la chanson. Quelle que soit la manière dont l'auditeur l'interprète, ce qui pourrait n'avoir été qu'un accord final gagne presque le statut de nouveau matériau musical, qui ne résout qu'à moitié les tensions du climax le précédant,

dans une déflagration menaçante qui résume la fragilité de chaque vie humaine dont la chanson nous a fait apercevoir la trajectoire. En ce sens, chaque climax orchestral, bien qu'à peu près identique, enclenche une courbe d'intensité différente. Les deux sont amorcés par le vers « I'd love to turn you on », relevant soit du domaine sensuel, soit de celui des drogues ; il s'accompagne en tout cas d'un effet onirique désorientant, qui peut d'ailleurs s'accommoder de chacune des deux interprétations sémantiques de la phrase. Le déplacement de la voix jusque dans l'extrême droite de l'espace stéréophonique ainsi que son écho sont couplés avec le départ de la montée chromatique de l'orchestre, dans le canal stéréo gauche. La première occurrence de ce vers suivi du climax, après le récit de l'accident de voiture mortel et d'une foule se détournant de la victoire de l'armée britannique, peut être entendu comme un désir d'échappatoire, résultant sur un sursis : un nouveau narrateur, cette fois incarné par Paul McCartney et non plus par John Lennon, apparaît avec un nouveau type de couplet, et nous entraîne dans sa routine matinale, qui l'emmène d'ailleurs également sur les routes londoniennes. Le climax entraîne donc un renouvellement de la forme ainsi qu'un changement de dynamique. La seconde occurrence du climax, en revanche, conduit bien à un point unique qui représente l'apogée de la chanson en termes de niveau sonore et d'intensité — que l'on peut cependant entendre comme une force ou un impact venant annihiler les quelques personnages suivis au fil de la chanson.

Comme le suggérait déjà Austin Patty (2009) dans le contexte pourtant différent des musiques romantiques, ce qui précède et suit les climax est essentiel pour saisir leur dynamique et leur rôle dans une forme musicale, et par extension, dans les affordances narratives d'un morceau. S'il peut s'agir d'un pont, d'un solo instrumental, ou d'une section à part entière comme dans « A Day in the Life », ces moments concentrant le plus d'intensité sont centraux dans la narrativisation des chansons, en ce qu'ils orientent considérablement ce que nous percevons comme événement structurant, tant sur le plan sonore que narratif.

### 3.1.4 Formes strophiques

Pour qu'une forme comporte une section ou un instant suffisamment contrastant pouvant être perçu comme un climax, il faut cependant que sa structure soit suffisamment diversifiée : les



formes strophiques simples n'en contiennent donc pas toujours, et fournissent peut-être moins d'affordances narratives sur le plan formel. Des chansons comme celles de Grateful Dead sur *American Beauty* (1970) présentent ainsi des formes qui ne comportent généralement pas de section très contrastante, ou de climax remarquable : « Operator » est par exemple purement strophique et ne contient que des couplets, sur un arrangement peu évolutif. Ce modèle formel, sans refrain, est exempt de répétition verbale, ce qui a l'avantage de ne jamais ralentir le fil de l'histoire racontée — ici, celle d'un homme qui cherche à contacter une femme dont il n'a en fait pas les coordonnées, et que l'opérateur téléphonique refuse d'aider pour d'évidentes raisons de confidentialité. « Ripples », pour sa part, a bien un refrain (et un pré-refrain) en plus de ses couplets, mais pas de section contrastant avec ces éléments qui sont tous répétés à plusieurs reprises. Cette forme à répétitions (ABCABCA) ne trahit d'ailleurs pas les paroles de « Ripples », peu évolutives dans la mesure où leurs éventuels indices narratifs viennent davantage d'une situation interpersonnelle commentée par une conscience humaine (d'une narrativité expérientielle dans le sens de Fludernik dans *Towards a "Natural" Narratology*, en somme), que d'événements réellement organisés temporellement par le discours.

L'ancrage folk de *American Beauty* explique en grande partie cette sobriété des formes musicales. Comme l'analyse un enquêteur :

The musical structure of traditional folk songs tends not to change as the narrative progresses (which means that the narrative has to carry the burden of forward development). That's why the story is so important and has to be engaging, because otherwise the music would start to feel rather repetitive after a while.

Fan de Roy Harper, cet auditeur peut savoir de quoi il parle : bien que Harper (pas plus que le Grateful Dead) ne puisse vraiment être qualifié de « traditionnel », certaines des pistes de ses premiers disques exploitent amplement la tradition strophique répétitive des formes folk. Dans « McGoohan's Blues » (1969), l'enchaînement du couplet et du refrain dure ainsi pendant douze minutes, avant de céder la place à un interlude ouvrant presque la voie à une autre chanson, avec son propre couplet et son propre refrain, qui s'étend jusqu'à la 18<sup>e</sup> minute de l'enregistrement. Pendant la première section de la chanson, le cœur de la progression repose ainsi sur les paroles qui proposent un tour d'horizon des hypocrisies, tromperies et

mesquineries de la société moderne capitaliste et médiatique, avant que le narrateur ne s'apaise et se retourne avec espoir vers ses quelques sources de sérénité, ce qui se traduit entre autres par une instrumentation enrichie, une tonalité devenue majeure, ou encore une section rythmique stable qui supprime le caractère erratique de la première partie de la chanson. Malgré la répétitivité des huit premiers couplets et refrains, « McGoohan's Blues » conduit finalement à un dénouement dans lequel la forme soutient on ne peut plus clairement l'évolution des paroles. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où Roy Harper est également affilié, de près ou de loin, à la mouvance du rock progressif, en raison de ce type de pratique compositionnelle mais aussi de ses diverses collaborations. Un autre fan discute cette influence et la manière dont elle peut éloigner Harper de la musique folk traditionnelle<sup>29</sup> :

Certainly long narratives are commonplace in the progressive genre, and perhaps for that reason in addition to other melodic and constructional factors Harper has also been classified as progressive. [...] Certainly folk is at the root of it all, and Harper, amongst many others, has taken it and developed it to suit his own devices, but the narrative form is very much a folk tradition, so in my opinion it's the music rather than the lyrics that defines Harper as more than a folk songwriter.

La formulation de cette réponse peut prêter à confusion dans ce contexte, car cet auditeur semble utiliser l'expression « narrative form » pour parler des paroles de Roy Harper, jugées traditionnelles dans l'héritage folk par opposition à la musique et à l'innovation formelle de l'artiste, qui vont, elles, plus loin que les formes habituelles de la musique folk. En un mot, pour cet auditeur, les récits sont à la fois caractéristiques du rock progressif et des musiques folk, mais ont plus tendance à être soutenus par de longues formes complexes dans le premier. Roy Harper illustre effectivement cette intersection en conservant des textes qui répondent à plusieurs traditions folk : critique sociale dans le cas de « McGoohan's Blues », mais aussi exploration de l'anglicité, de ses mythes et de son quotidien dans « One of those Days in England (Parts 2-10) ». Cette dernière représente l'archétype de la rencontre entre folk et rock progressif, en faisant autant la part belle aux instruments acoustiques pastoraux qu'à un groupe rock complet aux grandes variations stylistiques (psychédélique, rock'n'roll, culture

---

<sup>29</sup> La question exacte était la suivante : « Roy Harper has composed many long songs that could be said to have a narrative form, from a musical point of view, meaning that they overstep the verse/chorus structure. Do you think it challenges Harper's usual classification as a folk songwriter? ».

des contrastes typique du rock progressif, etc.). Elle vient ainsi illustrer l'exemple caricatural d'un enquêté, qui disait s'attendre à un contenu narratif dans le cas d'une « chanson d'une heure en six parties », « One of those Days in England (Parts 2-10) » comprenant elle-même neuf parties et s'étendant sur plus de 19 minutes.

Cette série d'exemple, en plus de signaler un artiste parmi tant d'autres qui a aussi bien recours à des sections répétitives et strophiques qu'à des formes évolutives complexes, permet surtout de rappeler que l'association à un univers générique reste insuffisante pour présumer des formes musicales rencontrées et des stratégies narratives qui leur sont associées<sup>30</sup>. Si des habitudes et traditions existent, notamment dans la sphère folk, leur évolution en parallèle d'autres genres tels que le rock et ses nombreux sous-genres rend plus rare leur conservation telles quelles. Si l'on pourrait considérer les formes des musiques rock comme plus promptes à agir comme incitantes narratives et celles des musiques folk comme plus inertes de ce point de vue, le détail de chaque mobilisation d'éléments génériques et de chaque interaction entre forme et paroles prévaut toujours et laisse inévitablement apercevoir des échanges et hybridations entre formes évolutives et formes strophiques, et entre sphères rock et folk — une conclusion qui s'étend à bien d'autres facteurs d'analyse autres que celui de la forme.

## **3.2 Voix, persona et costume vocal**

### **3.2.1 Les avatars de la persona**

En réponse à une question demandant aux enquêtés s'ils avaient déjà été dérangés par une histoire entendue dans une chanson, un internaute a apporté la réponse suivante :

The Dubliners: "The Sun is Burning" It starts idyllic, but then an atom bomb destroys everything, and still the music and the narrator don't change, a kind of subtle understatement that makes the message even more shattering.

---

<sup>30</sup> Pour un fan de Roy Harper, ces corrélations sont mêmes inexistantes : « I don't think the length of song or narrative style typifies the genre ».

Tout en confirmant le rôle central de la forme et de son (in)adéquation avec l'histoire dans la réception de cette dernière, l'exemple de cet enquêté met en évidence un autre facteur incontournable, celui de la voix qui porte l'histoire. Une autre réponse insiste justement sur la posture qu'occupe généralement cette voix :

I consider the singer to be a narrator. Songs do not necessarily represent the perspective of the artist and aren't necessarily meant to represent a moral figure (like many rolling stones songs)

Si dans le cadre du questionnaire, cette réponse vient justifier le fait que cet auditeur n'ait pas le souvenir d'avoir déjà été choqué par l'histoire d'une chanson, elle souligne surtout le statut d'un narrateur certes incarné par la voix d'un artiste, mais dissocié de ce dernier. Cette analyse rejoint celle, assez unanime, du milieu académique des musiques populaires, qui a pris pour habitude de désigner le sujet chantant comme une *persona*. Bien que ce terme n'y soit pas mobilisé, Simon Frith insistait déjà, dans *Performing Rites*, sur l'aspect théâtral de la chanson populaire, dans la mesure où l'interprète propose toujours une *performance*, qui vient considérablement affecter le texte chanté : « The point is that, as speakers we create meaning through stress; music creates stress; therefore music creates meaning » (Frith 1996, 181). Frith prend l'exemple de Bowie reprenant Brel, racontant et jouant les histoires d'une toute autre manière. Pour Frith, au-delà de ces cas de chanteurs à la personnalité aussi marquée (notamment sur scène), toute chanson est un « récit implicite » (p. 169-172) dans lequel le chanteur vient se positionner, que ce soit en tant que narrateur ou protagoniste, fictionnel ou non.

Philip Auslander (2021), tout en travaillant exclusivement sur la *persona* en tant que performance en concert et non sur disque, fournit de nombreuses pistes pour aborder cette notion. Il pose tout d'abord une distinction entre *persona*, à savoir l'identité exprimée de manière continue par un artiste dans ses performances, et *personnage*, qui est l'identité exprimée spécifiquement dans un texte (2021, 13). Du point de vue des musiques enregistrées, la différence entre les deux peut être plus mince : là où la *persona* d'Auslander est autant caractérisée par des mouvements corporels ou des vêtements que par la voix,

l'élément visuel est forcément secondaire dans le cas d'un enregistrement studio. Bien que l'auditeur puisse avoir en tête la manière dont l'artiste se présente et se comporte sur scène lors de ses performances, la *persona vocale* peut, chez certains artistes, prendre le dessus ; le personnage fait alors oublier la persona, dont la stabilité entre les morceaux est d'ailleurs très fluctuante selon les chanteurs. Celle de Joni Mitchell, par exemple, conserve une certaine stabilité à travers les différents personnages ; celle de Peter Gabriel, au contraire, a pour caractéristique d'être modulée par différents accents, types de voix et même états d'esprit de ses personnages. Auslander semble envisager ce cas de figure, en notant que certaines personæ sont infiniment plus théâtrales que d'autres ; sans être forcément corrélée à la notion de fictionnalité, cette qualification suggère au moins que certaines personæ d'artistes sont plus sujettes que d'autres à des pratiques, manières et techniques relevant du jeu d'acteur — ce qui est effectivement une première manière possible de nommer ce qui distingue la persona de Peter Gabriel de celle de Joni Mitchell.

Le point de vue d'Auslander, plutôt tourné vers la sociologie et vers une théorie de l'identité en musique, fait de la persona de l'artiste l'information essentielle d'une performance, qui prévaut sur le contenu textuel musical de la performance. On comprendra que ce n'est pas l'approche que je retiens, ne travaillant sur les performances que dans la mesure où elles sont enregistrées pour être reconstituées sur disque ; je conserverai donc un usage plus souple de ce terme de persona, qui ne reste distinct de celui de personnage que dans la mesure où l'interaction entre les deux peut être ambiguë. Comme l'explique Keith Negus (2011), la persona musicale se situe en effet au croisement de multiples facteurs : auteur réel, auteur implicite, personnage, narrateur, et persona publique. Auslander commente :

While the real author is the actual person who composed the song, the implied author is the voice that person assumes for the purpose of writing the song. The narrator represents the perspective from which the song's narrative is recounted and, in the case of first-person narratives, may also be a character in it. An important aspect of Negus's formulation lies in his insistence that the performer's public image or "star persona" is also inevitably part of the mix.

La persona comprend donc certains facteurs stables, ou au moins indépendants de chaque chanson, tels que la persona publique de l'artiste, ou encore l'auteur réel, qui n'est parfois ni

la personne qui chante les paroles ni même un membre du groupe. Toutes les informations associées à ces statuts sont cependant modulées par le personnage et/ou narrateur de chaque chanson : je privilégie ainsi l'étude de la persona telle que l'on peut la percevoir dans le cas individuel de chaque enregistrement, quel que soit son rôle narratif, ce qui m'encouragera à parler de narrateur, de personnage, ou encore de costume vocal (Tagg (2012, 360-373) lorsque plusieurs identités sont adoptées tour à tour par une même persona. Chez certains artistes, toutes les catégories de Negus se recoupent ; chez d'autres, elles sont manifestement distinctes. Il s'agit pour moi, entre autres, d'évaluer à chaque fois quel type d'identité narrative porte le récit, et quel est le rôle de la voix dans ce dernier. Cette dernière est appréhendée en tant que composante sonore des chansons, et pas seulement comme composante textuelle. Il est donc essentiel d'aborder sa mise en scène autant que les paroles prononcées : Serge Lacasse (2002) insiste ainsi sur le rôle des paramètres et effets technologiques dans la mise en scène de cette voix, dont la fonction narrative est aussi construite par son traitement sonore global.

### 3.2.2 Personæ théâtrales et costumes vocaux

[...] any decent rock band will tell little tales or big ones too, and if I come to art pop and don't get good tales Peter Gabriel, well consider me disappointed.

Cette remarque humoristique d'un internaute, manifestement amateur de la période de Genesis menée par Peter Gabriel, confirme la réputation de ce dernier : celle d'un chanteur qui porte des histoires, parfois en tant que conteur, mais parfois presque en tant qu'acteur. Les costumes qu'il arborait en concert n'y sont pas pour rien. Ci-dessous, voici ceux qu'il lui est arrivé de porter sur scène pendant « Watcher of the Skies » (fig. 5) et « Supper's Ready » (fig. 6).



Figure 5 : Photographie de Peter Gabriel sur scène pendant « Watcher of the Skies »



Figure 6 : Photographie de Peter Gabriel sur scène pendant « Supper's Ready »

Ce qui m'intéresse ici est cependant moins la théâtralité évidente des concerts de Genesis que la manière dont cette théâtralité reste immanquable avec la seule écoute du disque. Sur un titre comme « The Battle of Epping Forest » (1973), Gabriel change à plusieurs reprises de costume vocal. La chanson est majoritairement racontée par un narrateur hétérodiégétique,

qui donne régulièrement la parole aux personnages de l'histoire dans de brefs passages en discours direct. L'histoire est celle de deux gangs qui viennent se battre pour régler un différend à propos des frontières de leurs territoires respectifs ; un effet comique y est entretenu grâce à la superposition de thèmes épiques, militaires et sportifs à la fois dans le vocabulaire du narrateur et dans certains motifs musicaux (Brachet 2018, 79-82), avec des situations parfaitement ridicules, pour un effet proprement burlesque. Le costume vocal utilisé pour incarner le narrateur présente donc déjà plusieurs variations. Ce narrateur est tout d'abord admiratif et enthousiaste dans le premier couplet : un chant rythmé et assertif vient ainsi accompagner les descriptions des belles voitures de sport des combattants. Le narrateur prend même des airs de commentateur sportif lorsqu'il présente les équipes (« One helluva noise, that's Billy's boys! ») ou d'annonceur publicitaire sur le refrain, où la répétition est utilisée pour appuyer l'effet slogan du titre de la chanson, sur un ton très ludique : « The battle of Epping Forest, the battle of Epping Forest, yes it's the battle of Epping Forest, right outside your door ». Cet enthousiasme initial du narrateur s'amenuise néanmoins avec les événements ridicules de la bataille, qui correspondent à des manques de professionnalisme ou actes de lâcheté de la part des combattants. La voix de Peter Gabriel se durcit en effet en notant que certains participants font une pause pour un pique-nique en plein milieu des affrontements ; la voix devient doublée, et s'inscrit dans un environnement sonore bien plus dysphorique. L'ensemble de l'atmosphère sonore semble alors correspondre au ton du narrateur, que l'on entend presque froncer les sourcils face à l'inconséquence des combattants.

Les plus grandes variations de costume vocal viennent cependant de l'incarnation des différents personnages de la bataille, aux timbres et même aux accents très marqués. Liquid Len, brièvement cité en discours direct lors de l'explication des fonds de commerce douteux des deux gangs, s'exprime ainsi avec une voix très gutturale et un fort accent cockney (accent populaire de l'est londonien) : « I'm breaking the legs of the bastard that got me framed ». Lors de la section centrale, qui s'apparente à un long récitatif, le personnage du Révérend prend la parole pour raconter comment il s'est retrouvé impliqué dans cette sorte de mafia. Lorsqu'il s'exprime en tant que narrateur, son costume vocal reste assez neutre. L'insertion de discours directs redevient cependant là aussi l'occasion d'imiter des personnages aux



timbres bien distincts : la prise de parole de Louise, une prostituée, s'accompagne ainsi d'une voix de tête bien plus haut perchée et presque caricaturale, plus criée que chantée. Le juge qui condamne le Révérend parle pour sa part avec un accent censé évoquer le vieil anglais, avec une prononciation des « r » en consone roulée alvéolaire voisée : « You are a robbing hood » (06:54). Le juge de « The Trial » (1979) de Pink Floyd adopte d'ailleurs aussi cette prononciation, qui semble évoquer un accent traditionnel, de classe supérieure, mais aussi des personnages menaçants. Par cette métamorphose vocale et toutes celles qui la précèdent, « The Battle of Epping Forest » constitue ainsi un exemple extrême de multiplication de costumes vocaux, où de nombreux paramètres sont modifiés selon l'identité du personnage représenté, mais aussi selon le ton du narrateur.

Ce dernier n'est d'ailleurs pas modulé que par la technique vocale du chanteur : dès les premiers albums de Genesis, les effets sonores d'origine technologique viennent soutenir les adaptations vocales de Peter Gabriel à chaque contexte narratif. Sur la piste « White Mountain » (1970), racontant une rivalité entre deux loups dans un récit parfaitement anthropomorphe, un effet d'origine technologique vient ainsi altérer la voix de Gabriel lors d'un discours direct : la meute de loups, menacée par un usurpateur menaçant de voler la couronne du loup souverain, y proclame la loi selon laquelle le traître doit mourir. Cette sentence est alors marquée, sur le mot « die » (fig. 7), par un écho rapide qui, combiné à une réverbération déjà présente sur les mots précédents, vient déshumaniser la voix, comme si cette dernière provenait de sources multiples, peut-être transcendantes ou venant de l'autorité des ancêtres de la meute, et dont l'écho sur la montagne environnante achève d'affirmer le caractère menaçant.

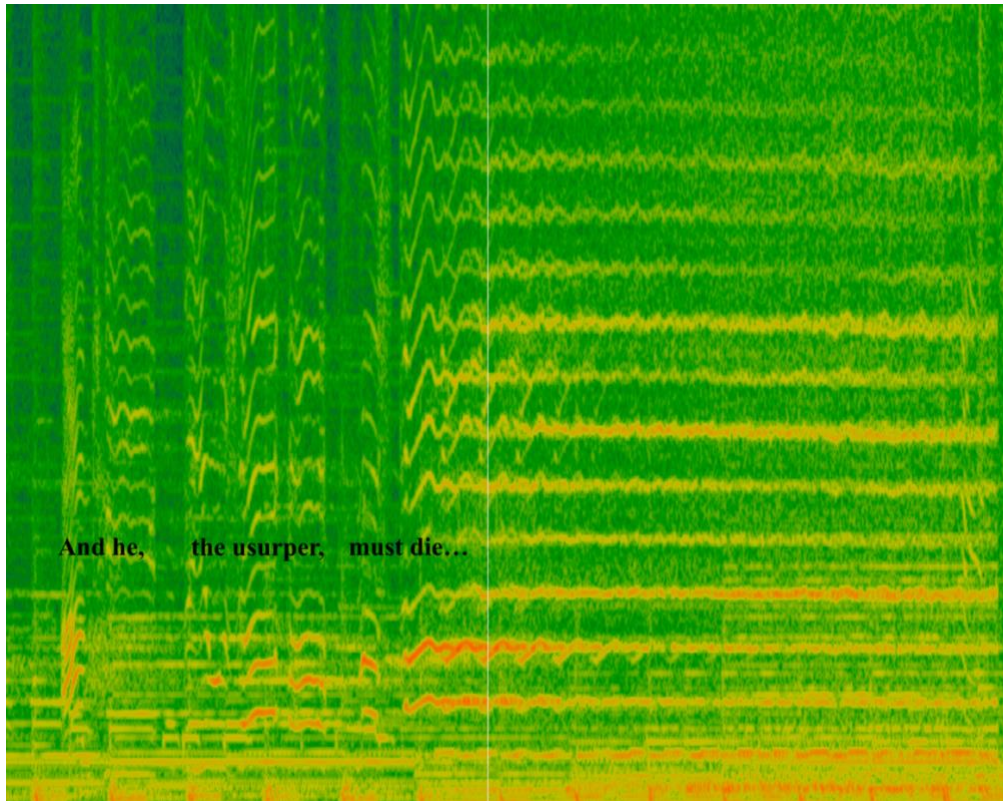


Figure 7 : Spectrogramme de « White Mountain » de Genesis, fréquences de 0Hz à 6500Hz, de 04:19 à 04:28<sup>31</sup>

Le spectrogramme montre bien, sur les premières secondes de la tenue du mot « die », sa rapide répétition à quatre reprises, de moins en moins fortes, et qui finissent par se fondre dans la longue réverbération, coupée nette à la toute fin de cette image pour laisser la place à la reprise de parole du narrateur, cette fois sans réverbération. Les effets sonores d'origine technologique viennent donc soutenir la logique des costumes vocaux de Gabriel ; je reviendrai plus précisément sur le potentiel narratif de ce type d'exploitation de la phonographie dans le chapitre 3. Il me paraissait cependant nécessaire de rappeler dès maintenant que toute affordance, notamment vocale, peut reposer sur de tels effets technologiques, qui empêchent d'envisager les données musicales de manière brute : il faut toujours les contextualiser sur le plan sonore.

<sup>31</sup> Tous les spectrogrammes ont été réalisés avec Sonic Visualiser.

Les nombreuses inflexions vocales de Peter Gabriel se retrouvent également dans des albums où les changements de personnages sont plus rares, voire inexistants. Dans *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974), l'intégralité de l'histoire est racontée par Raël, le personnage principal. L'album raconte l'histoire de ce jeune chef de gang new-yorkais et de son parcours initiatique souvent surréaliste, et *a minima* fantastique. Là aussi, la voix laisse transparaître de nombreux états d'esprit du personnage, traduits par de sensibles nuances de costume vocal. La voix de Peter Gabriel est par exemple dure et forcée sur « In the Cage », épisode pendant lequel Raël est enfermé dans une sorte de cocon qui s'est refermé sur lui et l'emprisonne. Sur « Carpet Crawlers », cherchant son chemin, Raël croise une nuée de « carpet crawlers », créatures qui rampent au sol et semblent toutes se diriger vers la même direction. Le personnage est fasciné par cette vision, et par l'espèce de mantra que répètent ces créatures lors du refrain. Sur ces mots, « we've got to get in to get out », les sonorités très rondes du morceau se confirment, et semblent envelopper Raël, qui est tenté de poursuivre son chemin dans la même direction que les « crawlers ». Un confort se dégage de cette vision : à l'ouverture du morceau, la voix se fait plus douce, grave, chaude et aérienne, frôlant parfois le chuchotement. Le refrain, donnant la parole à la foule de créatures, laisse la place à d'autres voix : une seule harmonie aiguë lors de la première occurrence, et un chœur croissant en nombre lors des itérations suivantes, comme si ces personnages encerclaient peu à peu Raël, dont la voix se fond avec les autres dans une légère réverbération. Une même impression de fascination et de chaleur se dégage de « The Lamia », titre dans lequel le personnage rencontre la lamia, créature à mi-chemin entre une hydre et une sirène. Cet être est librement inspiré de la mythologie grecque, dans laquelle une femme se transforme en monstre pour s'attaquer aux jeunes hommes, ainsi que de la nymphe du poème « Lamia » (1820) de John Keats (Holm-Hudson 2008, 86-87). La voix y est cependant enregistrée plus proche du micro que dans « Carpet Crawlers », et est placée à un plus fort niveau sonore. Dans ce titre, un sentiment d'intimité se dégage de la voix, reflet de l'attirance que ressent Raël pour la lamia, qui va bel et bien le dévorer. À travers le regard et surtout la voix du narrateur homodiégétique de *The Lamb Lies Down on Broadway*, l'auditeur peut voir défiler les décors surnaturels mais aussi la galerie de créatures rencontrées par le protagoniste au fil de son aventure, même si ces créatures prennent rarement la parole directement. Un

internaute apprécie particulièrement la composante surnaturelle de toutes ces créatures, essentielles à de nombreuses histoires du groupe :

I love religious and mythological, fantastical imagery because it is really powerful. Genesis masters the use of it in their early albums (pre 1980). With such imagery you can tell so much with very little use of words, which I love. It also rewards the listener for being cultured, and getting all these references, and maybe encourages them to research it.

Pour un autre fan, le pouvoir évocateur de ce type de personnage ajoute effectivement plusieurs couches de signification aux chansons :

The inclusion of mythological characters adds an entire dimension to the music. These characters already have entire stories built around them, so adding them in the song lets the author have rich characters with the simple mentions of their name. Also, the use of these characters almost makes the song a part of the mythology itself, adding to the repertoire of their stories.

Pour Marie-Laure Ryan (2009), la présence de personnalités et de réactions émotionnelles est justement une composante essentielle des récits. Les stratégies vocales de Peter Gabriel, couplées à un choix judicieux de personnages mythologiques déjà connus, permettent de renforcer à la fois la personnalité de Raël et les effets procurés par les créatures qu'il croise. Les indices semés par tous ces personnages, plus ou moins centraux dans l'histoire, sont en réalité doubles. Ils suggèrent d'une part l'existence d'un récit par la présence d'une conscience avec des réactions émotionnelles (ce qui correspond au critère définitionnel principal du récit d'après Monika Fludernik) ainsi que la présence de créatures ou personnages, antagonistes ou non, qui déclenchent des péripéties ; ils connotent aussi, d'autre part, le simple statut fictionnel du récit. Dans *The Lamb Lies Down on Broadway*, l'histoire en elle-même est complexe, pour ne pas dire confuse, et est difficile à suivre lors d'une simple écoute non accompagnée des textes additionnels présents sur le disque. En revanche, la simple identification de personnages marquant automatiquement la fictionnalité du discours permet déjà une première projection dans un monde narratif (Herman 2002 et 2009), quel que soit son niveau réel de développement événementiel. Bien que la fiction, qui peut être comprise comme un statut ontologique (Lavocat 2016) ou pragmatique (Caïra 2011), ne soit évidemment pas une condition du récit et ne dépende pas forcément d'un discours narratif

(Genette 2004a), elle peut toutefois servir d'indice de narrativité : récit et fiction sont si souvent combinés que la confusion pragmatique entre les deux est courante et que la présence de l'un fait généralement guetter celle de l'autre. Dans cette perspective, les costumes vocaux de Peter Gabriel sont instrumentaux dans l'encouragement à la narrativisation des chansons : ils suggèrent en effet des signes pouvant fonctionner comme indices de narrativité, indices de fictionnalité, ou parfois les deux — la présence d'une personnalité détaillée accompagnée d'un sentiment d'intériorité du personnage principal pouvant connoter l'une comme l'autre d'après Françoise Lavocat (2017). Ces costumes vocaux, dont la multiplicité et théâtralité sont des constantes, sont ce qui vient définir la persona vocale de Peter Gabriel lors de ses enregistrements avec Genesis, et qui a créé la forte attente rappelée par l'enquête citée en ouverture de cette sous-partie.

L'une des sections de mon questionnaire en ligne souligne d'ailleurs l'importance de la présence de personnages bien caractérisés dans la reconnaissance et la mémorisation des récits. J'y ai demandé aux internautes de résumer, s'ils connaissaient la chanson, l'histoire racontée dans « Eleanor Rigby » (1966) des Beatles, l'idée étant de voir par quoi ils commençaient leur réponse, et de comprendre ce qui les avait marqués dans ce récit. Ce dernier est raconté par un narrateur hétérodiégétique dont la personnalité n'est pas particulièrement cultivée par une forte modulation à partir de la persona vocale habituelle de Paul McCartney : ce caractère ordinaire du costume vocal laisse alors plus de place à l'accentuation du texte à courte échelle. Sans grande surprise, les deux mots qui reviennent le plus dans les réponses sont « die » et « lonely » : la chanson parle effectivement d'une femme très seule, de sa mort, et plus spécifiquement de son enterrement, auquel personne ne se rend. Le troisième mot le plus utilisé dans les réponses est « Father », c'est-à-dire Father McKenzie (tous ne citent pas son nom complet), le prêtre qui officie pour cette cérémonie à laquelle personne n'assistera. Les résumés proposés par les internautes sont plus ou moins détaillés et plus ou moins fidèles à la chanson, mais un bon nombre des auditeurs moins familiers avec la chanson et ne se souvenant pas de l'intégralité des paroles apportent des réponses de ce type :

Eleanor Rigby and Father McKenzie.

Eleanor Rigby died in a church and something to do with Father McKenzie.

Les deux fois où le narrateur prononce le nom de Father McKenzie, dans les deuxième et troisième couplets, ces deux mots sont accentués et placés en exergue en début de phrase. Cette intelligibilité toute particulière du nom du second personnage de l'histoire attire manifestement l'attention des auditeurs : même si leur mémoire leur fait défaut sur les grandes lignes de ce qui est raconté dans « Eleanor Rigby », ils sont capables de lister les personnages de l'histoire. Là encore, bien que l'indice vocal soit d'une toute autre nature (celle d'un narrateur typique d'une chanson des Beatles), l'identification de personnages concentre bel et bien la réception des paroles du morceau.

### 3.2.3 Personæ romanesques

Ce dernier exemple met en valeur l'importance de la vocalité des narrateurs dans les chansons, même quand leur persona n'est pas théâtralisée et n'évoque pas de personnage très caractérisé. Certains artistes (dont Paul McCartney n'est en réalité pas un bon exemple) cultivent en effet des personæ plus discrètes, plus neutres en termes de personnalité et de réaction émotionnelle. Ce type de persona n'est toutefois pas incompatible avec le fait de raconter une histoire en chanson. Un auditeur donne ainsi un exemple de chanson qu'il écoute spécifiquement pour son histoire :

The Wreck of the Edmund Fitzgerald - I was familiar with the structure of the story, but sometimes experiencing is more important than simply knowing.

Un autre internaute mentionne également cette chanson de Gordon Lightfoot, en réponse à la question demandant si une écoute solitaire avait déjà permis une nouvelle compréhension d'un morceau :

The Wreck of the Edmund Fitzgerald because I was familiar with the melody etc but hadn't really focused on the details of the story it tells. Its context makes the lamenting melody more poignant.

Ces témoignages mettent l'accent sur la manière dont la chanson permet de revivre l'histoire bien réelle racontée dans « The Wreck of the Edmund Fitzgerald » (1976), c'est-à-dire celle d'un vraquier des Grands Lacs, coulé avec l'intégralité de son équipage lors d'une tempête sur le Lac Supérieur en 1975. La deuxième réponse citée ci-dessus montre que la chanson rend intelligible la trame du récit, dont les détails peuvent tout à fait être saisis en une seule écoute, grâce à l'articulation nette de Gordon Lightfoot et à la clarté de la mélodie. Cette dernière reste stable pendant l'intégralité de la chanson et se découpe en deux phases, qui ne diffèrent que par leurs notes conclusives, séparées d'une octave. En voici une transcription en figure 8, au rythme légèrement simplifié, dans la mesure où il change sensiblement d'un couplet à l'autre selon le nombre de syllabes de chaque vers et l'intonation du chanteur.



Figure 8 : Phases 1 et 2 de la mélodie de « The Wreck of the Edmund Fitzgerald » de Gordon Lightfoot

L'absence d'évolution majeure dans cette trame mélodique ainsi que dans l'instrumentation permet effectivement de concentrer toute l'attention de l'auditeur sur les paroles, chantées sur ce profil mélodique peu démonstratif, mais animé par un effet question/réponse inversé (la dernière note descend d'abord, et monte ensuite). Cette mélodie est chantée par un Gordon Lightfoot dont les nuances vocales restent minces au fil de la chanson. On peut entendre un adoucissement de sa voix, par exemple, sur les vers « Does anyone know where the love of God goes / When the waves turn the minutes to hours? ». Le narrateur hétérodiégétique qu'incarne Lightfoot, que l'on peut imaginer être une personnalité peu éloignée de la persona publique de l'artiste, raconte l'histoire avec précision (l'heure exacte à laquelle la situation devient irréversible, le nom du port le plus proche, le nombre de marins morts dans le naufrage, etc.). Il se permet toutefois aussi ce type d'incursion qui fait malgré tout entendre une voix engagée dans son récit et profondément empathique ; le narrateur souligne ici la terrible expérience des nombreuses heures que l'équipage a vécues, bloqué sur son navire,

sachant pertinemment que sa mort devenait inévitable. Il prend en outre des traits de conteur plus traditionnel en énonçant une légende du Michigan, qui ressemble formellement à une morale de l'histoire et qui fonctionne en tout cas comme mise en garde pour les générations futures : « “Superior”, they said, “never gives up her dead / When the Gales of November come early<sup>32</sup>” ».

Dans « The Wreck of the Edmund Fitzgerald », les brefs passages écrits en discours direct ne donnent pas lieu à de grandes imitations théâtrales. Lightfoot prend un léger accent du Michigan lorsqu'il donne la parole au cuisinier du bateau (« Fellas, it's too rough t'feed ya »). Même cette nuance de costume vocal ne vient pas changer significativement le ton ou le timbre de la voix, dont on peut surtout retenir la pudeur. Placée au centre du mix, son niveau sonore ne couvre pas celui des instruments ; elle occupe une étendue sonore plutôt large, renforcée par une réverbération d'environ une seconde qui la fait se fondre dans son environnement sonore. À la fois surplombante et discrète, elle reproduit la position d'un narrateur hétérodiégétique omniscient dont la théâtralité n'empiète pas sur l'histoire, mais dont la personnalité est bien contaminée par celle du chanteur réel, tout en en restant distincte.

Cette position est sans doute adaptée au récit d'une histoire vraie aussi tragique, qui se suffit à elle-même. Elle s'explique également par l'ancrage de Gordon Lightfoot dans le genre du folk. Comme le montre William Echard en s'appuyant sur le cas de Neil Young (Echard 2018), la personnalité d'un genre musical dépend, entre autres, des artistes qui lui ont été associés par le passé et du type de persona qui y est généralement mobilisé : « The personality of any given style or genre comes in part from its prior associations with people, histories, places, institutions, and ideas » (2018, 177). Là où Young gravite dans un milieu rock mais en faisant référence à d'autres styles par sa musique et sa persona, Lightfoot s'inscrit ici très clairement dans l'une des personæ traditionnelles du folk, celle du conteur impliqué et qui témoigne d'une présence émotionnelle, mais peu intrusive. Dans cette lignée, on peut par exemple mentionner Phil Ochs, racontant lui aussi l'histoire vraie d'un naufrage dans « The Thresher » (1964) ; la persona de Gordon Lightfoot sur « The Wreck of the Edmund

---

<sup>32</sup> Cette légende est vraie : la basse température de l'eau du Lac Supérieur fait que les corps des noyés ne remontent pas à la surface.



Fitzgerald » ne fait toutefois référence à aucun morceau en particulier et mobilise plutôt une « intertextualité générale » (Gracyk 2001, 58-59) ou architextualité (Genette 1979), qui fonctionne sans évoquer de texte précis, mais en rappelant plutôt une habitude passée dans le langage courant d'un genre musical. Là où la théâtralité de Peter Gabriel est pour certains devenue un marqueur du rock progressif (par exemple retrouvé plus tard chez Marillion et ses deux chanteurs, Fish et Steve Hogarth), l'emploi d'une persona narrative plus proche de celle d'un conteur ou simplement d'un narrateur de roman du XIX<sup>e</sup> siècle valide encore davantage l'ancrage folk de Gordon Lightfoot, dont la persona s'efface juste assez pour mettre l'accent sur son histoire, ses détails, et ce qu'elle nous apprend sur la mémoire d'une région et de ses habitants. Ces deux stratégies, qui ne recouvrent bien sûr pas l'ensemble des postures possibles de personæ portant une histoire, font appel à des indices de narrativité bien distincts, l'un jouant davantage sur la présence de personnages remarquables, l'autre sur le format de discours le plus courant dans les références communes que constituent les récits romanesques. La seconde est peut-être la plus efficace et la plus rapidement reconnaissable en raison de son caractère traditionnel ; la première, en revanche, exploite davantage les ressources propres aux musiques populaires enregistrées.

### **3.3 Strates non vocales**

Si la forte caractérisation de certaines personæ vocales peut cristalliser le processus de narrativisation, elle ne peut bien sûr fonctionner indépendamment de son environnement sonore. Le rôle de l'instrumentation (Nicholls 2007) et plus généralement de la mise en scène sonore (Lacasse 2006 ; Burns 2016) dans la construction d'un récit musical a déjà été souligné, mais l'importance que lui accordent les auditeurs est moins évidente à évaluer. En continuant de poursuivre la méthode proposée par Stéphane Escoubet (2020), qui milite pour une analyse musicologique fondée sur les caractéristiques sonores qui marquent le plus les amateurs des titres étudiés, cette sous-partie a pour objectif de mieux identifier quelques phénomènes non vocaux aidant à la narrativisation des chansons. Ces phénomènes peuvent relever de toutes les strates du texte musical identifiées par Alan Moore : la strate rythmique, la strate des basses, la strate d'accompagnement, mais aussi la strate mélodique (Moore 2004), tant qu'elle est portée par un instrument et non une voix humaine. La priorité donnée

aux commentaires des enquêtés explique la relative imprécision des usages du vocabulaire musicologique employé ici : paramètres harmoniques, mélodiques, performanciers, ou tout élément relevant de l'instrumentation, de l'arrangement, du mixage, des timbres, etc., pourraient au même titre entrer dans le champ de ces lignes dans la mesure où ils ont une fonction sonore distincte du chant portant les paroles. Ils ne sont toutefois que rarement désignés avec précision par les enquêtés, qui parlent facilement de ce que jouent les instruments sans forcément indiquer si ce qui les interpelle est le timbre, l'harmonie, la performance, ou l'ensemble de tous ces éléments qui ne peuvent de toute façon pas forcément être appréhendés individuellement. Le champ d'application très large que constituent les « strates non vocales » des chansons est donc destiné à ne pas encadrer trop sévèrement les discours que les enquêtés proposent avec leurs propres mots. La sensibilité des enquêtés à ces affordances musicales non vocales est probablement renforcée par le fait que deux tiers d'entre eux jouent d'un instrument de musique. Cette compétence joue parfois même en défaveur des processus de narrativisation, car les paroles sont souvent très secondaires dans leurs écoutes. L'investissement narratif des enquêtés dans les chansons est à nuancer dans la mesure où leur attention se porte parfois exclusivement sur l'ensemble de ces strates non vocales qui sont l'objet de cette sous-partie :

A lot of times I listen to songs and won't fully pick up on the lyrics until I do so intentionally because I get caught up in the instrumentals.

I listen to music to hear the magic of the instruments and the lyrics and stories always take the backseat. I don't analyze the lyrics for deeper meaning, I take everything on a basic level. That's why I listen to Led Zeppelin and not Bob Dylan.

Malgré cette forte concentration sur les strates non vocales, le questionnaire a permis de mettre en évidence certains cas où les fonctions instrumentales sont reçues comme des éléments narratifs. Le type de contribution le plus consensuel parmi les auditeurs semble être celui des soli instrumentaux. Je me concentrerai donc en premier lieu sur ce cas, avant de mettre en évidence d'autres possibles facteurs de narrativisation, tels que les évolutions rythmiques et les choix d'instrumentation et de timbre.

### 3.3.1 Soli instrumentaux

Dans l'une de ses réponses, citée plus haut dans la sous-partie consacrée aux formes musicales, un fan d'Iron Maiden évoquait une correspondance entre parties instrumentales et émotions du narrateur, tandis qu'un fan de Led Zeppelin précisait que « la plupart des chansons avec un long solo de guitare permettent aussi de suivre une histoire ». De son côté, un autre internaute du subreddit d'Iron Maiden n'hésite pas à écrire, à propos du titre « Seventh Son of a Seventh Son », que « la deuxième moitié de la chanson n'a pas de paroles mais *la musique raconte une belle histoire*<sup>33</sup> ».

Les auditeurs sont nombreux à convoquer ce type de métaphore<sup>34</sup> conférant à la musique une agentivité narrative, ou *a minima* une forme d'autorité narratrice. Ces discours ne sont pas sans rappeler des concepts tels que celui de « persona virtuelle » proposé par Edward Cone (1974), qui aide notamment à penser l'équivalent musical du narrateur littéraire (Pawłowska 2016). Ce n'est toutefois pas la seule analyse avancée par les enquêtés : bien qu'une des difficultés dans l'association entre musiques instrumentales et récit soit l'impossibilité de lier un sujet à un prédicat et donc de coupler une action avec un personnage spécifique (Maus 1997), l'identification d'un protagoniste comme acteur d'un développement musical compte parmi les interprétations proposées par les enquêtés du subreddit de Bob Dylan. Comme déjà présenté dans la section 2.3.2, la question suivante leur était adressée :

There are many examples of Bob Dylan songs finishing with a harmonica solo, and this is particularly true of narrative ones (Hurricane, The Lonesome Death of Hattie Carroll, 4th Time Around, Rollin' Gambler, Willie, etc). Do you think this habit brings something particular to the stories?

Voici quelques-unes de leurs réponses :

---

<sup>33</sup> Je souligne. « The second half of the song has no words but the music tells a great story ».

<sup>34</sup> Ce type de discours a précisément été la source de nombreuses critiques envers les musiconarratologues, de la part de Jean-Jacques Nattiez (2011) ou encore Fred Maus (2001), pour qui l'emploi du vocabulaire narratologique en analyse musicale ne peut justement relever que de la métaphore. Les données du questionnaire à l'origine de cet article montrent, *a minima*, que ces métaphores représentent une certaine réalité cognitive de l'écoute.

Many of his songs are about journeys and I think that the harmonica in the end is the main character taking that journey<sup>35</sup>.

Bob Dylan often uses harmonica solos at points where they compliment the story. They give the listener time to think about what they've heard (Hattie Carroll, Baby Blue), they can represent the journey of the protagonist (Tangled Up In Blue, Gambling Willie) or just be a climax (Desolation Row).

Ou encore :

It adds musical depth to the story, as if it continues to develop the story without actually telling it.

Sometimes it completes the narrative like in Tangled Up In Blue, I think the harmonica solo is the sound of the future.

I think it represents the neverending, cyclical nature of stories that don't really have any resolution.

Les exemples cités ici sont fondamentalement différents de ceux mobilisés par la sémiologie musicale classique (Monelle 2000 ; Tarasti 2002), qui a longuement interrogé la question de la signification musicale en travaillant à partir de musiques instrumentales. Les chansons de Bob Dylan, bien qu'elles contiennent des soli instrumentaux, n'existent pas sans leurs paroles, forcément présentes dans l'esprit des auditeurs lors de l'écoute. Le sens attribué aux sons par les récepteurs est inévitablement nourri par ces textes, qui contribuent grandement au cadrage narratif (Wolf 2014) opéré par les auditeurs, et qui fournissent un contexte discursif essentiel à l'interprétation (Burns 2018). Preuve en est dans la première hypothèse proposée par les enquêtés, à savoir celle de l'incarnation du personnage principal par l'harmonica. Dans le cas de « Tangled Up in Blue », cité ici comme un exemple de morceau où l'harmonica représente le voyage du personnage principal, cette interprétation peut venir de la proximité entre la mélodie des couplets, dans lesquels le protagoniste est narrateur homodiégétique de son périple, et celle du solo final, joué sur la grille harmonique du couplet. Ce profil mélodique assez restreint, chanté à sept reprises durant la chanson, comporte plusieurs pôles bien identifiables et donc aisément reconnaissables lors de leur reprise à l'harmonica : une concentration sur l'intervalle de tierce (*do* dièse et *la*) lors du premier

---

<sup>35</sup> L'internaute a probablement oublié un mot : « I think that the harmonica [...] ».

balancier harmonique entre premier (*la* majeur) et quatrième degré (*ré* majeur), une montée vers le *fa* dièse lors du développement vers le sixième degré (*fa* dièse mineur), ainsi qu'un arrêt sur le *si* (sur cinquième degré, *mi* majeur) avant la cadence finale (en VII-IV-I). Cette identité conservée, à la fois harmonique et mélodique, peut en effet faire supposer l'identité perpétuée d'un personnage qui nous racontait à chaque couplet une étape de son voyage : le solo d'harmonica pourrait être ce nouveau segment de ses aventures, au loin, dont nous ne distinguons plus que la mélodie, sans les paroles. Dans cette perspective, cette interprétation rejoint aussi celle de l'auditeur qui entend cet harmonica comme le symbole d'une histoire cyclique qui ne se termine jamais, chaque nouvelle itération d'un couplet pouvant virtuellement en appeler une autre. La deuxième série d'hypothèses sur le rôle de ces soli d'harmonica leur attribue d'autres types de fonctions narratives, où le narrateur prend le pas sur le protagoniste, gagnant par exemple des capacités omniscientes (« le solo d'harmonica est le son du futur »).

Le titre « Hurricane » (1975), grand classique de la carrière de Dylan retraçant avec force critiques le procès pour meurtre du boxeur Rubin Carter, comprend également de nombreux développements instrumentaux entre ses multiples couplets. Joués au violon avec une exécution ponctuée de traits virtuoses rappelant le style des musiques tziganes, ils s'inscrivent dans la grille harmonique des couplets, fondée sur un balancier entre les triades de *la* mineur et *fa* majeur. À partir d'un premier thème récurrent, leurs profils mélodiques se diversifient, et soulignent après chaque refrain plusieurs émotions clés de l'histoire : ces soli vont de dynamiques profils en V (Tagg 2012, 319) révélant tout l'entrain de la croisade menée par un narrateur en quête de justice (fig. 9), à des motifs plus linéaires précédant des plongées vers les graves, rappelant la douleur de l'enfermement pour un homme attaché au grand air (fig. 10).

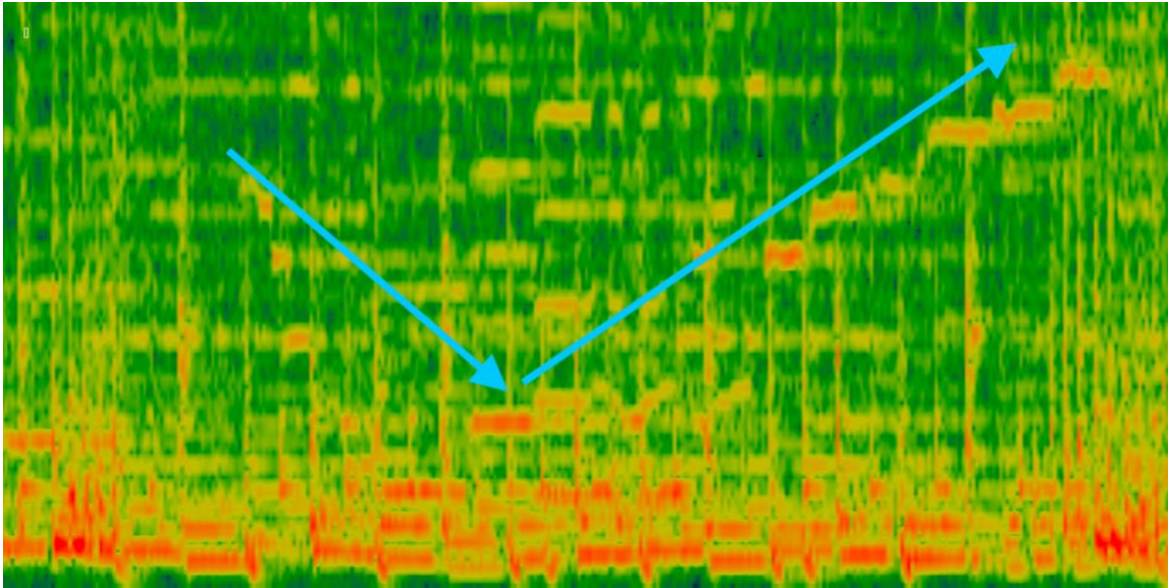


Figure 9 : Spectrogramme de « Hurricane » de Bob Dylan, fréquences de 0 à 1500Hz, de 01:33 à 01:40

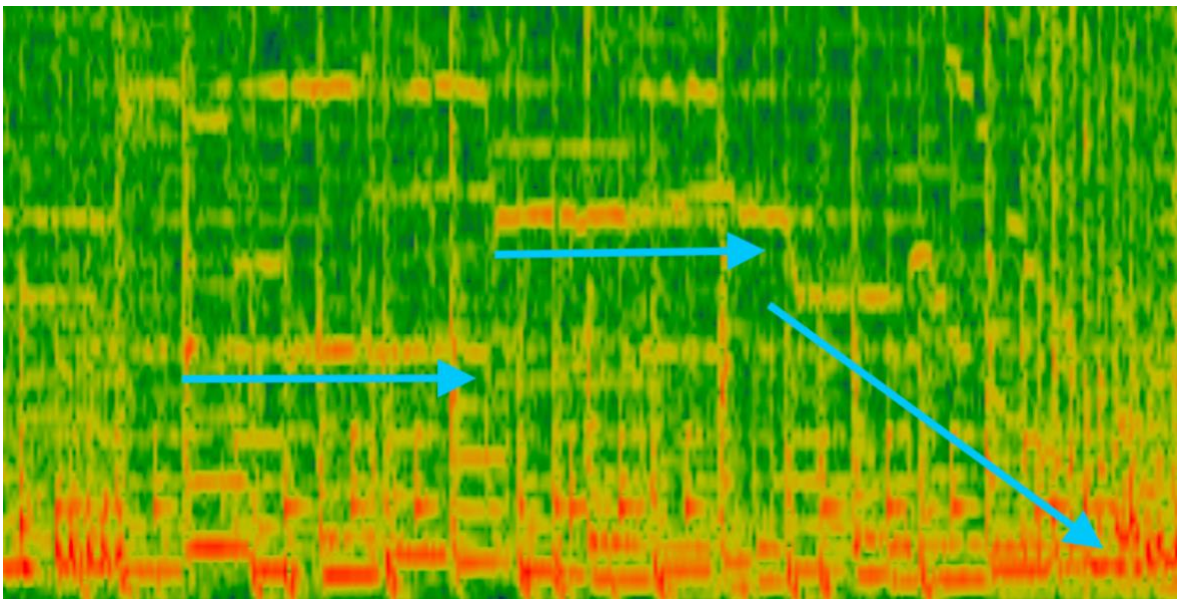


Figure 10 : Spectrogramme de « Hurricane » de Bob Dylan, fréquences de 0 à 1500Hz, de 05:39 à 05:46

La dernière intervention instrumentale du morceau, que l'on entend au loin jusqu'à la fin en fondu (fade-out), propose une ouverture un peu différente : outre le fait qu'elle soit jouée à l'harmonica en plus du violon, qui reste présent dans le canal gauche tandis que l'harmonica se situe à droite de l'espace stéréophonique, elle s'installe sur la progression harmonique du

refrain et non celle du couplet, comme c'était le cas précédemment. L'alternance entre les accords de *la* mineur et de *fa* majeur est remplacée par la grille harmonique<sup>36</sup> représentée ci-dessous en figure 11, dans laquelle une case correspond à une mesure de 4 temps.

C	F
C	F
Dm	C
Dm	C / Em
Am	F
C / G	-
Am	F
Am et F - ∞	-

Figure 11 : Grille harmonique de la fin de « Hurricane » de Bob Dylan

Grâce à l'utilisation de l'accord de *do* majeur, qui assume un rôle de dominante, ce parcours harmonique confère un caractère plus tonal au pôle de *fa* majeur qui structurait déjà la chanson. En insistant sur cette relation, cette progression harmonique plus affirmée et contrastée, bien adaptée à l'accompagnement du refrain, s'éloigne de la stabilité des couplets, plus propices à la description détaillée de tous les événements qui ont conduit au jugement et à l'emprisonnement de Rubin « Hurricane » Carter. Les paroles du refrain, qui changent tout au long de la chanson, s'attachent davantage à dresser le bilan de la situation, et à mettre en évidence la profonde injustice de cette dernière, sur un plan plus argumentatif que narratif.

Revenir à cette grille pour le dernier développement instrumental du morceau confirme ainsi la fonction de ce récit chez Dylan, à savoir une fonction militante, dont l'objectif bien réel est la réévaluation de la condamnation de Carter. Dans ce cas, considérer l'harmonica comme « le son du futur », comme le suggérait un internaute, n'est pas exactement la même chose que dans « Tangled Up in Blue », où le futur était plutôt intradiégétique : ici, après les poignantes envolées parfois virtuoses du violon, la conclusion par l'harmonica, instrument bien plus caractéristique des enregistrements de Dylan, sonne davantage comme un rappel à la réalité et à l'urgence d'une situation non résolue lors de la sortie de la chanson. En ce sens, on pourrait aussi reprendre l'analyse d'un autre internaute, qui suggérait par exemple que

<sup>36</sup> J'emploie ici la notation musicale anglophone pour désigner les triades et non les notes en elles-mêmes, conformément à un usage commun dans l'expression de grilles harmoniques de musiques populaires.

dans « The Lonesome Death of Hattie Carroll », le solo final d'harmonica laisse du temps à l'auditeur pour réfléchir à ce qu'il a entendu. Cette autre chanson étant elle aussi un plaidoyer pour la justice à partir d'une affaire bien réelle, le rôle de l'harmonica peut être reçu d'une manière similaire dans « Hurricane ».

### 3.3.2 Évolutions rythmiques

Ces deux exemples empruntés à Bob Dylan pourraient laisser penser que les interventions instrumentales, tout en faisant référence aux caractéristiques mélodiques et harmoniques des parties chantées, parviennent à convoquer des affordances pouvant être narrativisées grâce à leur indépendance vis-à-vis du chant ; en d'autres termes, ces interventions mobiliseraient une certaine narrativité *malgré* la répétitivité des nombreuses strophes de couplet et refrain. Ce serait ignorer de nombreux cas où les strates non vocales qui accompagnent le chant jouent un rôle dans la construction du récit. Parmi les exemples de chansons racontant une histoire citées par les internautes figure par exemple « American Pie » (1971) de Don McLean. Les cinq citations de cette piste retiennent particulièrement mon attention car il ne s'agit pas d'une chanson composée et interprétée par l'un des artistes dont la communauté de fans a été interrogée (ce qui est généralement le cas des chansons citées à plusieurs reprises par les enquêtés) : en d'autres termes, le biais qu'a inévitablement causé la composition de mon corpus ne peut être tenu pour responsable de la citation de « American Pie » par plusieurs internautes. Sa structure, plutôt simple, peut se résumer à une introduction, des couplets, un refrain, et un pont à peu près identique à l'introduction, le tout sans développement instrumental en solo. La chanson raconte l'accident d'avion qui causa la mort de Buddy Holly, Ritchie Valens et The Big Bopper en 1959, ou plutôt, la manière dont le narrateur se souvient de cet événement à la lumière de nombreux grands autres événements qui ont marqué les États-Unis au fil des années 1960. L'histoire de la chanson est ainsi celle du rock'n'roll, davantage que celle de l'événement évoqué dans la chanson en tant que « the day the music died ».

L'un des principaux éléments contrastants entre les différents segments de « American Pie » est l'évolution rythmique. Le morceau n'ayant manifestement pas été enregistré au



métronomie (en toute logique, étant donné son époque et son style), les micro-variations de tempo y sont fréquentes. On peut néanmoins découper le morceau en quatre grandes parties :

(00:00 — 01:27) Introduction et premier refrain : 60-70BPM

(01:27 - 06:36) Quatre couplets et refrains : 130-140BPM

(06:36 — 08:06) Pont et refrain : 60-70BPM

(08:06 — 08:36) Dernier refrain : accélération, de 85 à 100BPM.

Une hypothèse en accord avec les paroles de la chanson pourrait être de considérer que ce découpage rythmique reproduit les différents états d'esprit du narrateur en train de raconter sa vision très personnelle des années 1960, à la première personne, et passant toujours par ses propres expériences, racontées de manière très romancée et elliptique : on peut par exemple comprendre par les vers suivants que le narrateur nous parle de la brève présence de Janis Joplin sur le devant de la scène suivie de sa mort: « I met a girl who sang the blues / And I asked her for some happy news / But she just smiled and turned away ».

La première partie, sans section rythmique, est bien une analepse en 1959, lorsque le narrateur apprend la nouvelle de l'accident d'avion : « I can't remember if I cried / When I read about his widowed bride<sup>37</sup> / But something touched me deep inside / The day the music died ». Le calme profondément nostalgique de ce début de piste est rapidement conjuré par l'enrichissement de l'accompagnement et surtout par l'apparition d'une section rythmique qui vient marquer le temps à une cadence deux fois supérieure à celle qui ressortait des mesures précédentes. Le narrateur y parle de la jeunesse américaine qui a grandi sans ses idoles et qui a perdu ses illusions, tout en évoquant des scènes de joie collective (« I saw you dancin' in the gym / You both kicked off your shoes / Man, I dig those rhythm and blues »). Cette accélération du tempo semble aussi rappeler à quel point les années 1960 sont passées vite pour le narrateur (« Now, for ten years we've been on our own »), à la fois entraîné par la frénésie de l'époque et abandonné par ses rêves de jeunesse. Il est toutefois rattrapé par les tragédies qui ponctuent la décennie, et ralentit à nouveau lors du pont, qui pourrait

---

<sup>37</sup> Buddy Holly s'était marié peu avant sa mort.

notamment faire référence à l'assassinat d'étudiants à l'Université de Kent State (« And in the streets, the children screamed »). La chanson se termine cependant par une nouvelle accélération, progressive cette fois-ci, et seulement accompagnée d'une guitare acoustique, dont la fonction percussive, quoique réelle, reste bien plus discrète que celle de la batterie entendue précédemment. Le refrain y est repris une dernière fois en chœur par plusieurs personnes, ce qui achève de lui rendre son caractère collectif et festif (« Them good old boys were drinking whiskey and rye... »), permettant de projeter l'hommage à Buddy Holly dans un futur plus désirable (« ... singing 'This'll be the day that I die'<sup>38</sup> »). Si le rôle rythmique du piano ou celui de la guitare au fil de la chanson mériteraient également d'être détaillés, on constate ici que le seul critère du tempo peut être riche en affordances narratives et permettre de donner plusieurs éclairages aux paroles d'un même refrain, répété dans des contextes rythmiques contrastés.

Le manque de commentaires d'écoute détaillés sur cette chanson ne permet pas de vérifier de telles interprétations des strates d'accompagnement et de leur rôle narratif à l'échelle de la communauté interrogée. Malgré le nombre de réponses à ce propos, la nature exacte de la contribution narrative des soli instrumentaux chez Dylan ne faisait de toute façon pas consensus non plus chez les auditeurs ; leurs témoignages montrent tout de même que les auditeurs se saisissent vigoureusement de ce type d'affordance musicale, écouté et interprété à la lumière des paroles. Toutefois, ces formes d'essais à la sémantique musicale ne sont pas forcément le mode de commentaire le plus spontané dans l'ensemble de l'échantillon interrogé. Bien que l'inscription de sens en des passages précis des chansons soit un mode de narrativisation important, les approches unifiées des chansons en termes d'atmosphère, d'ambiance et d'humeur semblent plus répandues encore.

### 3.3.3 Instrumentation et atmosphère musicale

Maints enquêtés se sont en effet essayés à la description des émotions que leur inspiraient certaines chansons de manière diffuse, sans forcément faire référence à un segment

---

<sup>38</sup> Citation approximative de paroles de la chanson « That'll Be the Day » (1956) de Buddy Holly.

instrumental défini. Cette perception synthétique, première à l'écoute analytique et aux considérations formelles, est celle de l'atmosphère (Böhme 2018), cette forme de sentiment à mi-chemin entre l'objet et son récepteur, qui constitue la première prise esthétique du premier sur le second. Ces atmosphères semblent être en elles-mêmes des vecteurs narratifs puissants. Leur construction passe notamment par l'instrumentation et ses différents timbres, qui peuvent pour les auditeurs évoquer un type de lieu ou de personnage, une émotion, voire une motivation ou un état d'esprit. Ainsi les fans de Led Zeppelin parlent-ils de l'humeur que leur inspire « Going to California » (1971)<sup>39</sup> :

The music is soft and soulful, and the addition of the Mandolin provides an extra layer of softness. The song is about longing and yearning to be somewhere else and with somewhere else<sup>40</sup>. The music conveys that emotion.

The song talks about leaving his woman and town to travel to California to see this other woman. And he describes the lady in the song, in which the lady in California seems more peaceful than the lady that the man is already with. The music in the song is too peaceful with the guitar and mandolin (I do believe). To me the music for this song would be great music to listen to while traveling; especially if you hope to find something better.

Le sentiment de désir et d'espoir ainsi que le mouvement de voyage sont tous les trois présentés comme essentiels aux paroles de la chanson, mais aussi à son atmosphère musicale à la fois paisible et optimiste. La présence de la mandoline tout au long du titre est apparemment centrale dans la construction de cette émotion, sans que cet instrument ne soit nécessairement identifié comme l'unique responsable de la cohésion si étroite entre paroles et musique. Parmi les autres facteurs en jeu pourraient être suggérées la répétitivité de l'accompagnement de la guitare, qui produit un sentiment de confort tranquille, la réverbération modérée avec son effet « cocon » d'espace intime, ou encore la résolution parfois très basse de la voix de Robert Plant, qui donne, paradoxalement, une impression de distance et de plein air. On voit que certaines caractéristiques sonores potentiellement contradictoires peuvent fonctionner de manière jointe pour construire le monde spécifique à chaque histoire ; dans le même temps, une sonorité peut être interprétée différemment selon

---

<sup>39</sup> La question demandait aux enquêtés quelle était, selon eux, la chanson de *Led Zeppelin IV* dont les paroles allaient le mieux avec la musique.

<sup>40</sup> Là encore, on peut imaginer que l'internaute voulait plutôt écrire « [...] and with someone else ».

son contexte, comme le prouve la mandoline de « The Battle of Evermore » (1971), entendue par les mêmes fans comme un marqueur médiéval et folklorique — deux termes qui n'apparaissent jamais pour qualifier « Going to California ».

The Battle of Evermore: The mandolin really sets the mood of the medieval era. Sandy Denny's vocals along with the mandolin conveys a battle going on<sup>41</sup>.

“The Battle of Evermore” as a fantasy soundtrack epic - with very folksy and otherworldly melodies played over acoustic guitar and mandolin.

Un même instrument est ainsi interprété et narrativisé de manière complètement différente entre ces deux morceaux de Led Zeppelin, qui se trouvent pourtant sur le même album. Cela peut d'une part s'expliquer par le rôle des paroles de chaque chanson, qui racontent effectivement deux types d'histoire bien distincts, forcément projetés sur la perception des sons. Ces derniers sont également traités de manière spécifique dans chacune des deux pistes : son réverbéré, chaud et légèrement distant dans « Going to California », et bien plus rythmé, clair et métallique dans « The Battle of Evermore ». Si ces deux pistes se trouvent plutôt sur le versant folk de Led Zeppelin, par leurs instrumentations acoustiques et plus spécifiquement par l'utilisation de la mandoline, elles sont en réalité connectées à cette sphère de façon dissemblable. « Going to California » s'approche davantage de la scène folk revival contemporaine américaine, avec son utilisation croissante de la phonographie et ses thèmes récurrents de voyage (comme le suggéraient les fans de Dylan eux-mêmes). « The Battle of Evermore » mobilise des références au folklore, dans le sens le plus traditionnel qui soit, en couplant la mise en avant d'un instrument médiéval avec un tissu de références aux grandes épopées anglaises. Ses paroles puisent en effet ouvertement dans l'univers fictif du *Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien, l'action se déroulant de la tombée de la nuit au lever du jour, pendant une bataille située lors des événements de *The King's Return* (1955). L'appui sur la littérature anglaise du XX<sup>e</sup> siècle est augmenté d'un clin d'œil à la légende arthurienne, puisque le narrateur attend « les anges d'Avalon », île qui existe bien sous le nom d'Avallónë chez Tolkien, mais dont l'origine est transparente<sup>42</sup>. La participation de

---

<sup>41</sup> Même question sur la correspondance entre paroles et musique sur *Led Zeppelin IV*.

<sup>42</sup> Dans le cycle arthurien, l'île d'Avalon est le lieu où est conduit le roi Arthur après la bataille de Camlann, lors de laquelle il est mortellement blessé.

Sandy Denny, à l'époque chanteuse de Fairport Convention et icône de la scène folk traditionnelle londonienne, achève d'ancrer le récit dans un environnement pensé comme rural et enraciné dans l'héritage anglais. Si la forme de musique folk mobilisée dans « The Battle of Evermore » encourage les auditeurs à associer la chanson au genre narratif épique et à un certain passé médiéval mythologisé, on peut soupçonner de nombreux autres assemblages liant instrumentation, atmosphère, catégorie narrative et genre musical d'être à l'œuvre dans le répertoire rock et folk des années 1960 à 1980.

Sur un tout autre thème, Led Zeppelin, aux côtés de groupes comme Deep Purple, a par exemple contribué à la popularisation de l'archétype du récit hard rock fondé autour d'un désir sexuel et d'une recherche de partenaire d'un soir (voir 5.2). Cet archétype devient reconnaissable lors de sa réapparition chez d'autres groupes, dans des contextes génériques parfois sensiblement différents. Dans *The Wall* (1979) de Pink Floyd, l'épisode de « Young Lust » est ainsi le plus ancré dans un rock direct, au riff lisible et marqué par une franche saturation : c'est aussi celui dans lequel le protagoniste est explicitement en quête d'une partenaire éphémère. Cette association confirme encore une fois les possibles liens entre instrumentation, timbre et genre, qui en viennent à constituer des affordances narratives facilement interprétables en raison de leur histoire musicale.

Avant de conclure cette sous-partie, notons qu'il serait réducteur de limiter la narrativisation des sons à leur unique lien avec les paroles, malgré la place centrale de ces dernières dans le processus d'interprétation. L'importance de chaque atmosphère est en effet soulignée par le fait que les auditeurs la remarquent immédiatement lorsqu'elle ne correspond pas au texte chanté. Nombreux sont les exemples de récits jugés perturbants par les enquêtés en raison de l'ambiguïté du ton musical :

“Forbidden Fruit” by Roy Harper, on the surface a pretty lullaby but the lyrics betray an ugliness regarding child abuse.

“Getting Better All the Time” (Beatles). The music is uplifting as is the title, but the story is about a man who beats women. There's also a line ‘it couldn't get much worse’, so it's not really a positive song. But I didn't realize this until years after hearing it for the first time because it's a happy sounding song.

Les exemples extrêmes que sont ces récits de violences et d'abus rappellent que toute ambiance musicale n'est pas interprétée à la seule lumière des paroles qui lui sont associées, et qu'une signification ne peut pas forcément être attribuée à des sons par simple transposition depuis les signes verbaux à proximité. Ces derniers fournissent un cadre d'interprétation, et plus spécifiquement un cadrage narratif dans les cas cités ici, mais la strate musicale conserve son indépendance en termes de ton et d'humeur — ce qui peut manifestement créer des décalages troublants lors de l'écoute.

Les éléments non vocaux contribuant aux processus de narrativisation sont donc nombreux : l'aperçu donné dans cette sous-partie, concentré sur les soli instrumentaux, les évolutions rythmiques et les choix d'instrumentation et de timbre, montre déjà un éventail de facteurs non vocaux altérant de manière conséquente notre perception d'un récit musical. Les milieux rock et folk ne jouent pas forcément sur les mêmes facteurs. L'exemple prévalent des changements de tempo dans « American Pie », malgré son hommage au milieu du rock, manifeste également ses liens avec un style plus folk-rock : sa quasi-absence d'instruments électriques (à l'exception de la basse) et surtout sa correspondance parfaite entre forme musicale et forme du texte chanté l'éloigne des évolutions contemporaines du rock, dans lequel les développements instrumentaux deviennent incontournables — on pourrait même affirmer que le solo de guitare l'était déjà à l'époque de Buddy Holly, comme en témoigne justement « That'll Be the Day ». Les exemples cités précédemment en lien avec le rôle de la forme musicale dans la perception du récit musical montraient déjà que les compositions rock entretiennent de plus en plus de sections contrastantes, qu'elles soient instrumentales ou non, ce qui encourage des lectures narratives en quelque sorte mimétiques de l'avancée traditionnelle d'un récit. Dans le cas des morceaux de Dylan, qui comportent également des soli instrumentaux, le fonctionnement n'est pas exactement le même : les soli s'inscrivent presque toujours dans une grille harmonique déjà présentée à de multiples reprises pendant la chanson, leur interprétation semble se faire en lien plus direct avec les paroles qui les ont précédés, et non en tant que sections indépendantes dans la forme générale du morceau. Les développements instrumentaux du versant folk de Dylan sur « Hurricane » et du versant rock de Led Zeppelin sur « Achilles Last Stand », par exemple, peuvent tous deux être reçus comme des éléments avec un sens narratif, chacun selon leurs propres modalités, plutôt

représentatives de leurs genres respectifs : comme un écho direct du texte chanté dans un cas, et comme une contribution intégrale à l'atmosphère guerrière du titre dans le second.

### **3.4 Conclusion partielle : fonctions narratives et genres musicaux**

On comprend à ce stade la prudence à conserver lorsqu'il s'agit d'évaluer l'efficacité des différents incitants narratifs dans des genres musicaux distincts : la diversité des habitudes et pratiques constituant la grammaire des genres rend parfois difficile la comparaison entre diverses stratégies narratives dans des contextes génériques aux histoires dissemblables. Le seul axe de l'incitation narrative est ici insuffisant, en ce que chaque incitant n'aura pas forcément le même poids narratif en fonction de son contexte générique, mais aussi en fonction de la culture musicale de l'auditeur, plus ou moins sensible aux codes de chaque genre. Cette asymétrie entre type d'affordance et incitation narrative peut d'ailleurs faire s'interroger sur l'éventuelle existence, pour certains publics, d'anti-affordances, concept absent de la théorie gibsonienne : certains facteurs, couplés à certaines réceptions, peuvent-ils s'opposer à la narrativisation d'une chanson ? Bien que les réponses obtenues par mon questionnaire ne donnent que peu de contenu pour explorer une telle piste, il pourrait être fécond pour la théorie narratologique de mieux identifier ce qui freine la narrativisation afin de mieux connaître les conditions qui l'encouragent. Que ce principe d'anti-affordance entre quelque part en jeu ou non, il apparaît en tout cas qu'une meilleure compréhension des différentes stratégies narratives ne peut être acquise qu'à travers une combinaison de critères. Pour une approche plus nuancée, il est par exemple possible de comparer les résultats obtenus dans ce chapitre avec les deux versants de la narrativité identifiés par Raymond Monelle, qu'il commente dans le cas des musiques instrumentales. Monelle (2000, 115-46) distingue en effet genre et structure, c'est-à-dire volet descriptif et volet formel d'un récit. Le premier concerne les éléments de décor et de caractérisation de l'espace-temps dans lequel l'action se déroule ; le second est une affaire de contrastes à plus grande échelle, puisqu'il s'agit des péripéties et de l'avancée de l'action. Dans les musiques étudiées par Monelle, le genre dépend donc de la manière dont la musique pose son décor, tandis que sa structure est ce qui va prendre en charge la partie plus temporelle et événementielle du récit. Afin d'éviter toute

confusion avec d'autres utilisations du terme de genre, j'opposerai ici plutôt les fonctions descriptives (genre) aux fonctions temporelles (structure) de la narrativité musicale. Plutôt que de hiérarchiser entre les différentes stratégies et leurs efficacités respectives, cette base peut servir une catégorisation plus utile des affordances narratives traditionnellement proposées par les musiques rock ou folk : les formes complexes plus courantes dans le rock ont ainsi tendance à accentuer les fonctions temporelles du récit, tandis que les formes à répétition multiple incontournables dans le folk appellent plutôt à renforcer les fonctions descriptives par les variations entre chaque occurrence du contenu répété (ou échangé entre voix et instrument). Des facteurs sonores intergénériques tels que les choix d'instrumentation et de timbre contribuent plutôt aux fonctions descriptives d'un récit, en leur suggérant un espace-temps ; la comparaison entre les développements instrumentaux de « Achilles Last Stand » de Led Zeppelin et de « Hurricane » de Bob Dylan, proposée dans la page précédente, montre en revanche qu'un solo instrumental peut remplir des fonctions descriptives aussi bien que temporelles. Un autre pôle est cependant nécessaire pour mieux rendre compte des versants de la narrativité pris en charge par les musiques populaires : celui des fonctions expérientielles, accentuant la présence de consciences et de personnages dans le récit. Là où une persona vocale romanesque peut effectivement mettre l'accent sur les fonctions temporelles et descriptives du récit, les personae théâtrales jouent plutôt sur ces fonctions expérientielles. Toutes ces fonctions peuvent manifestement être reçues comme indices narratifs par les auditeurs. L'un d'entre eux, internaute du subreddit d'Iron Maiden, suggère même que les meilleurs morceaux narratifs sont ceux qui savent combiner tous ces éléments, dans une analyse qui semble rassembler les fonctions descriptives et expérientielles, en les opposant aux fonctions temporelles :

Narrative songs can be two particular types in my opinion - there's songs which have a strong narrative feel, generating an atmosphere that makes you feel part of the setting of the song, and there are songs which are narrative in the story they tell. To use Maiden examples - Paschendale is narrative in terms of atmosphere and how it makes you feel like you're in the trenches, but it has no really cohesive narrative other than "soldiers go over the top and die". Where The Wild Wind Blows isn't particularly thematic musically, but the narrative of the lyrics is extremely well-developed and strong throughout. Only a few songs combine the two to make the quintessential 'narrative' song - Rime [of the Ancient Mariner] is one, Empire of the Clouds is another, Gettysburg by Iced Earth and Thick As A Brick by Jethro Tull as well.



Cette proposition, plutôt convaincante, confirme une fois de plus que pour la population interrogée, les morceaux narratifs « par excellence » (« quintessential »), les plus complets, sont ceux affichant une durée inhabituelle. Même pour ceux-ci, qui s'extrait partiellement du format court de la chanson populaire enregistrée, une question pratique demeure : celle de l'éventuelle perte d'intérêt des fonctions temporelles, dans la mesure où les chansons subissent de plein fouet ce que Raphaël Baroni appelle l'effet du « retour » (Baroni 2007, 255), c'est-à-dire le contact renouvelé avec un récit déjà connu, dont le suspens devient forcément paradoxal. Un plaisir subsiste encore dans la réception de ces récits, malgré le fait que l'intrigue en soit déjà connue. Ce phénomène survient encore plus dans le cas des chansons que dans le cas de livres ou de films, dont les lectures ou visionnages multiples restent plus rares que dans le cas d'une chanson appréciée. Pour d'autres auditeurs, le signe d'un bon récit musical est ainsi le fait qu'il garde son intérêt malgré des écoutes répétées :

Lily Rosemary and the Jack of Hearts - it is a complex and interesting story that you can gain new information from every time you listen to it<sup>43</sup>.

The Wall - Pink Floyd, full album. Much like revisiting an old novel, it has a great story<sup>44</sup>.

I would just say that the best narrative songs are the ones that tell the story in such an interesting way that it doesn't grow old. Hearing the story again is not boring because of the artistry (musical and lyrical) used to tell it<sup>45</sup>.

La pertinence de cette problématique du retour est redoublée dans le cas des musiques populaires enregistrées par rapport à celle des musiques dont l'existence n'est pas ontologiquement phonographique : les chansons étudiées ici existent sous une forme intégralement fixée, consignée dans un enregistrement studio unique. En plus de rendre chaque écoute fatalement identique<sup>46</sup>, ce format ouvre justement des possibilités de narrativisation inaccessibles aux musiques non enregistrées, aptes à proposer une immersion

---

<sup>43</sup> Question demandant un exemple de chanson déjà écoutée spécifiquement pour son histoire.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Remarque proposée par un internaute dans la section libre en fin de questionnaire.

<sup>46</sup> Malgré le caractère techniquement identique de chaque écoute, Theodor Gracyck (1996, 23) note que leur caractère autosonique implique la présence de détails presque impossible à repérer lors des premières écoutes, et que notre oreille ne retient pas : paradoxalement, ce format permet donc à chaque écoute d'être renouvelée par de nouvelles découvertes sonores.

spécifique dans le récit, qui continue de rapprocher la musique populaire enregistrée du modèle de la narrativité expérientielle.

## Chapitre 4 : Mise en scène phonographique et narrativisation

La forme musicale, les personæ vocales, les soli, accompagnements ou développements instrumentaux, les atmosphères : la pertinence de ces catégories d'analyse dans le cadre des musiques populaires est avérée par les focalisations d'écoute des enquêtés. Elles sont évidemment modulées de manière propre à ce contexte de musiques populaires, mais peuvent néanmoins être utilisées telles quelles dans la musicologie traditionnelle. En un mot, elles ne sont pas spécifiques au format des musiques phonographiques, et peuvent également être convoquées dans l'étude des musiques « live ». L'objectif de ce chapitre est justement de proposer une concentration ferme sur les caractéristiques et affordances narratives propres aux musiques populaires enregistrées, c'est-à-dire sur la palette de propriétés sonores mais aussi relevant de l'inscription des chansons dans les objets singuliers que sont les disques. Bien qu'il n'aborde pas cette question du support matériel, la thèse d'Alexander Harden porte sur les chansons populaires en tant que pistes enregistrées : ses propositions méthodologiques constituent donc le point de départ des pages suivantes, dans lesquelles sont repris certains de ses concepts clés, cette fois-ci étudiés dans des exemples comparatifs entre plusieurs points historiques, stylistiques et génériques des artistes de mon corpus. Comme celles du chapitre précédent, ces études de cas permettent de mieux identifier quels critères sont les plus pertinents selon les sphères génériques. Comme l'a montré Méi-Ra St-Laurent dans son étude sur la structure narrative du metal extrême (2016), dans lequel certains paramètres de l'analyse musicologique traditionnelle (tels que la mélodie) se révèlent être bien moins féconds que des paramètres concrets tels que ceux de la performance et des effets technologiques, le choix des éléments d'analyse est sujet à de grandes variations entre les différents genres musicaux si l'on souhaite y relever les possibles affordances narratives. L'idée est donc ici de poursuivre la recherche des priorités analytiques dans le cas des musiques populaires enregistrées, et plus spécifiquement des musiques rock et folk. S'interrogeant sur la spécificité narrative des musiques enregistrées, Harden apporte une première réponse en insistant sur la minutie sonore qui caractérise ces musiques. Elle est une actrice majeure de la construction d'un monde narratif (Herman 2002) lors de l'écoute, puisqu'elle est vectrice, d'une part, d'immersion dans le monde en question, dont elle permet

de détailler les dimensions temporelles ou spatiales, et d'autre part, d'une esthétique onirique qui joue sur tous les possibles effets de désorientation permis par la phonographie et la multiplication des sources sonores.

Tout en poursuivant une réflexion fondée sur la comparaison des sphères rock et folk et sur l'exploration des degrés et formes d'incitation narrative (sur une échelle scalaire et non binaire), ce chapitre s'engage dans trois pistes afin d'observer les déclinaisons narratives résolument phonographiques dans des contextes marqués génériquement. Il s'agira d'interroger, tout d'abord, le rôle de la mise en scène phonographique (Lacasse 2006) sur le récit, les différents modes de communication et perspectives narratifs, et enfin l'immersion par la construction de mondes narratifs. Les artifices de cette mise en scène phonographique permettent en effet de moduler les statuts (perçus) des différents événements sonores et leur place dans la diégèse. Par « modes de communication narrative », j'entends les variations entre les rôles que peuvent occuper les grandes instances d'un récit (telle que celle du narrateur), et de la place qu'ils laissent à leur destinataire ; cette sous-partie donnera ainsi un premier aperçu des implications politiques que peuvent avoir les traditions narratives des genres rock et folk, étudiées plus en profondeur en chapitre 5. Enfin, la construction de monde est précisément le cadre théorique qu'a choisi Harden pour sa narratomusicologie d'inspiration cognitive : grâce aux témoignages des enquêtés, je suggérerai que cette construction de monde, effectivement essentielle, passe bien souvent par l'image, qu'elle soit imaginée ou réelle, encouragée ou non par le paratexte visuel des disques ou les diverses stratégies multimodales ou transmédiatiques des disques. En d'autres termes, la réception narrative des musiques populaires enregistrées consiste en la projection mentale dans un monde défini visuellement et pas seulement discursivement. Ce dernier point, *in fine*, vient renforcer la pertinence de la proposition méthodologique de Monika Fludernik, en précisant comment l'expérientialité opère dans les musiques enregistrées : le partage d'un monde et d'une expérience entre objet narratif et récepteur suggère un fonctionnement empathique des récits musicaux. L'hypothèse d'un tel fonctionnement, d'après les grands axes de ce chapitre, conclura ce développement sur la spécificité narrative des musiques populaires enregistrées.

## 4.1 Phonographie, sons et narrativité

### 4.1.1 Mise en scène phonographique et narrativité

Bien que les enquêtés soient prompts à commenter ce qu'ils écoutent et à proposer leurs analyses sur les chansons de leurs artistes favoris, on a pu voir que le vocabulaire qu'ils utilisent pour désigner les divers éléments qui attirent leur attention reste plutôt concentré sur les instruments eux-mêmes et leur partition, ou encore sur la voix, c'est-à-dire sur les objets de la musicologie traditionnelle. Les éléments relevant de la mise en scène phonographique, inhérents aux musiques populaires enregistrées, mobilisent moins leurs discours que ceux relevant plutôt de la performance et de la chanson abstraite en elle-même : dans les termes de Zak (2001, 24), les enquêtés commentent plus spontanément le niveau de la *chanson* (mélodie, harmonie, rythme, etc.) et de l'*arrangement* (l'utilisation de l'instrumentation) que celui de la *piste*, c'est-à-dire l'enregistrement. Ce phénomène pourrait s'expliquer par celui de la discomorphose (Hennion 1981), qui consiste en une adaptation de nos modes d'écoute au format phonographique : l'ensemble de la production<sup>47</sup> musicale a été intégré comme composante inévitable de toute source parvenant à nos oreilles, et elle n'est perçue que comme un « trafic secondaire » (1981, 156) inévitable qui ne vient pas perturber l'illusion d'une musique reproduite à l'identique en haute-fidélité. La principale conséquence de cette discomorphose de la musique, qui est donc avant tout un phénomène d'écoute, est pour Hennion une sensibilité accrue aux timbres — ce qui ne veut pas dire qu'ils seront désignés comme tels par les auditeurs, mais plutôt que notre identification des chansons (en tant que *pistes*) passe moins par la reconnaissance d'un instrument que par celle d'un son, propre à un enregistrement. Encore une fois, cette sensibilité n'étant pas facilement suivie d'une terminologie très précise chez les auditeurs, elle a été difficile à vérifier dans le cadre des questions ouvertes de mon questionnaire.

---

<sup>47</sup> Au sens technologique du traitement des sons après leur prise : « correction des aigus et des graves, brillant des timbres ; séparation des instruments, équilibre des intensités, espace sonore », etc. Hennion et Williams utilisent ce terme, qui correspond en fait à ce que je nomme « mise en scène phonographique » d'après Lacasse (2006), ce qui évite toute confusion avec d'autres usages du mot « production ».

En revanche, l'enquête menée par Jack Williams (2021) dans le cadre de sa recherche doctorale portant sur le rôle de la production musicale dans la narrativité des musiques populaires permet de confirmer l'impact majeur d'une production différente sur une même chanson. L'un des partis-pris méthodologiques de Williams étant d'éluder la frontière entre arrangement et production (certes variable d'un genre à l'autre), son propre questionnaire en ligne repose sur des questions à choix fixes permettant de comparer deux enregistrements d'une même chanson, chaque enregistrement ayant été pensé pour transmettre une émotion spécifique, et donc une certaine version d'un récit dont les paroles laissent une interprétation assez ouverte. Par exemple, Williams a reproduit en studio deux enregistrements de la chanson « I Heard Love Is Blind » d'Amy Winehouse, à partir de deux interprétations/arrangements différents, l'une mixée selon le prisme de l'excuse, l'autre selon celui du déni et de la colère, deux postures possibles de la narratrice que les paroles de la chanson permettent d'envisager. Dans l'une des questions, les enquêtés ont été invités à choisir le niveau de proximité qu'ils avaient ressenti dans chaque version entre la narratrice de la chanson et eux-mêmes : un rapport plus personnel a été perçu dans la version où la production accentue le ton de l'excuse plutôt que celui du déni (l'intimité étant censée être trahie et brisée dans la version où la narratrice nie ses responsabilités dans ses problèmes relationnels avec le destinataire de la chanson). L'arrangement joue certainement un rôle dans ces perceptions : la version du déni ne comporte par exemple que des cuivres et pas de cordes, et les instrumentistes ont été invités à jouer avec le plus de *staccati* possible, pour un résultat plus sec et agressif, moins chaleureux. Cependant, d'autres éléments relevant indubitablement de la production postérieure à l'enregistrement sont également essentiels dans chaque version, avec notamment une spatialisation bien plus éclatée dans la version colérique, a contrario d'instruments condensés lors des passages clés de la version plus douce. Les nuances entre ces utilisations de l'espace semblent donc avoir été perçues par les enquêtés en correspondance avec la posture narrative souhaitée par le producteur/réalisateur.

Cette enquête apporte de premiers éléments qui vont dans le sens des analyses d'Aaron Liu-Rosenbaum (2012), qui a déjà démontré quelles affordances narratives peuvent être trouvées dans le mixage de « When the Levee Breaks » de Led Zeppelin, là encore grâce à une spatialisation mais aussi un équilibre des timbres et des hauteurs qui place la piste dans le

spectre des récits sonores dystopiques. Outre ces questions d'espace stéréophonique ou encore d'altérations de timbres, des facteurs comme celui des types de sources sonores ont intéressé Alexander Harden (2018), l'introduction de sons et bruits non musicaux permettant par exemple de questionner le statut diégétique des sources sonores, internes ou externes au monde des protagonistes. L'événementialité sonore qui fait le potentiel narratif de la musique n'est en effet pas que musical au sens le plus strict du terme et mérite ainsi d'être abordé au travers de prismes tels que ceux de la phonomusicologie (Cottrell 2010), phononarratologie (St-Laurent 2019), voire de l'audionarratologie (Mildorf et Kinzel 2016 ; Wierschem 2016).

Williams propose d'évaluer le degré d'exploitation narratif de la production musicale en reprenant les cinq niveaux d'environnement personique d'Allan Moore (2012), eux-mêmes dérivés des cinq niveaux de narrativité dans les musiques populaires proposés par Nicholls (2007) : éléments de production « inertes », « scéniques » (qui participent simplement à planter un décor), qui jouent le rôle de « soutien », « actifs », ou « complexes » (qui apportent des idées narratives originales absentes de la musique et des paroles) (Williams 2021, 51). Une autre manière de formuler cette équation entre récit verbal, musical et sonore pourrait mettre en avant le niveau de perméabilité de cet environnement sonore aux paroles. Il paraît évident que cette perméabilité soit sensiblement différente d'un genre à l'autre, tant qualitativement que quantitativement. Les genres conservant un idéal d'enregistrement « live » exploitent ainsi peu les détails sonores, si ce n'est à travers une absence manifeste (ou simulée) d'interventionnisme phonographique. Cet idéal d'une musique sans médiation, assez largement illusoire (Auslander 1999, 64), va souvent de pair avec la valeur de l'authenticité, toujours définie différemment selon les contextes, époques, acteurs, etc. L'évolution de la carrière de Bob Dylan peut ainsi constituer un premier exemple d'un tel retournement dans l'esthétique à la fois phonographique et générique, et par conséquent dans le rôle de la mise en scène phonographique dans la construction du récit.

#### 4.1.2 Mise en scène phonographique et narrativité : perspective diachronique

Deux cas extrêmes, évidemment situés de part et d'autre de la très médiatisée électrification de Dylan, donneront une première idée de la diversité des facteurs qui peuvent être mobilisés

(ou non) à des fins narratives dans la mise en scène phonographique d'une chanson. « Talking World War III Blues » (1963), tout d'abord, est représentative du mode d'enregistrement et de mise en scène phonographique des premières années de la carrière de Dylan, avec une exploitation en apparence minimale de la phonographie, quelle que soit la quantité d'affordances narratives des paroles. Cette piste, la dixième de *The Freewheelin' Bob Dylan*, comporte une métalepse (Genette 2004b), sous la forme de deux récits enchâssés : lors d'une rencontre et discussion entre le narrateur et son psychothérapeute, le patient raconte lui-même un rêve récent de monde post-apocalyptique résultant d'une troisième guerre mondiale.

Cette chanson, l'une des nombreuses de Dylan à émaner des angoisses d'un conflit nucléaire, semble justement n'avoir été pensée que pour exister comme « chanson » — et non comme « piste » dont la nature phonographique serait constitutive de l'objet. La technique d'enregistrement pourrait presque avoir été la même que dix ou vingt ans auparavant : il s'agit d'un enregistrement mono, dont les trois sources musicales (chant, guitare acoustique, harmonica) pourraient avoir (et ont sans doute) été mises sur bande en même temps. L'équilibre entre ces trois sources dans le mix donne en effet l'impression qu'un seul micro les a captées : l'harmonica est à un niveau sonore supérieur que le chant et la guitare, un résultat logique dans une prise en « live », dans laquelle l'harmonica serait nécessairement plus proche du micro que ne le serait la guitare. Cette impression d'immédiateté est renforcée par l'absence de traitement manifeste de ces sources sonores, qui subissent simplement une saturation du signal, caractéristique des enregistrements anciens — un effet « basse fidélité » artificiel, qui aurait très bien pu être évité en 1963, mais qui renforce certainement la parenté entre les premiers disques de Bob Dylan et ceux, par exemple, de Woody Guthrie ou d'autres modèles des musiques folk américaines. La basse résolution de « Talking World War III Blues » ainsi que son absence feinte de mise en scène phonographique (que Williams qualifierait d'inerte) entretiennent ainsi le type d'authenticité recherché par la plupart des acteurs du revival folk dans lequel s'inscrivait alors Dylan, à savoir la poursuite d'une certaine tradition : dans ce cas, non pas par l'interprétation de chansons traditionnelles, mais par le renouvellement du répertoire de chansons d'actualité (celles que la presse folk range alors dans l'ensemble des « topical songs », dans lequel se distingue par exemple Phil Ochs à la même époque). Bob Dylan lui apporte certes sa touche de surréalisme, mais y formule



tout de même une morale, conclusion fréquente de cette forme lyrique : « I'll let you be in my dream if I can be in yours », petit mot que le narrateur s'attribue avec une fierté non sans autodérision, qui appelle à construire un futur désirable en commun, loin des peurs individuelles d'apocalypse nucléaire.

Le style de « Talking World War III Blues » reste également dans la veine des chansons folk d'actualité par son chant très déclamatoire et presque parlé, comme son nom l'indique. Le fait que la voix n'ait pas été traitée individuellement des instruments dans la mise en scène phonographique contribue à la percevoir comme si elle se trouvait à une distance « sociale », selon les termes d'Allan Moore (2012), qui propose une échelle des degrés possibles de proximité perçue entre un auditeur et une persona vocale. Cette dernière peut se situer à une distance intime, personnelle, sociale ou publique. Williams (2021) place justement ce facteur au centre de sa démarche créative dans les nuances entre les multiples productions de ses réenregistrements, car la distance perçue entre auditeur et persona vocale compte parmi les indices sémantiques et narratifs que la production d'une chanson peut le plus facilement transmettre. Le narrateur de « Talking World War III Blues » semble relativement proche de nous, mais a bien l'air de chanter littéralement derrière sa guitare et son harmonica, ce qui évoque une sphère sociale et non personnelle ou intime ; cette posture est appropriée puisque la portée politique (voire idéaliste) du récit en fait un texte qui a vocation à être porté au-delà de la sphère étroitement interpersonnelle. Contrairement à la métaphore filée de ses paroles, « Talking World War III Blues » constitue donc un exemple de mise en scène phonographique résolument non onirique.

« The Man in the Long Black Coat » (1989), bien plus tardive dans la carrière de Dylan, est elle aussi liée à la sphère folk puisqu'il s'agit d'une adaptation du traditionnel écossais connu sous le nom « The Daemon Lover » ou « The House Carpenter », datant du XVII<sup>ème</sup> siècle. Son histoire suit un homme, dans lequel s'est incarné le diable, revenant chercher une femme dont il a été l'amant. Il part avec elle et son jeune et unique enfant par bateau, mais dans toutes les versions de la chanson, le navire coule, en raison d'une tempête, ou des propres mains du diable punissant la femme. Dans « The Man in the Long Black Coat », le récit est raconté d'après le point de vue interne de l'époux de la femme partie avec l'homme. Bien

que le narrateur répète que son épouse est partie avec l'homme au manteau noir, le naufrage en lui-même n'est pas raconté : le récit peut être reconstitué par la reconnaissance de l'histoire de « The House Carpenter » (par exemple chantée par Joan Baez dans les années 1960), mais aussi grâce aux vers « people don't live or die, people just float », ou encore « there's smoke on the water, it's been there since June », les deux faisant allusion au naufrage et au traumatisme du narrateur à la suite de la mort de son épouse au large, partie sans même lui laisser de note.

La contribution narrative de la mise en scène phonographique est *a minima* scénique sur cette piste, d'après la terminologie de Jack Williams. Des sons concrets de grillons ouvrent en effet le morceau, pour nous plonger dans le même espace rural que le narrateur, dont les premiers mots sont : « Crickets are chirping, the water is high ». Ces bruits de grillons sont spatialisés aux extrêmes de l'espace stéréophonique, semblant même sauter entre la droite et la gauche en raison des variations constantes de dynamique dans leur chant. La guitare électrique, au rôle à la fois mélodique et harmonique, se situe elle aussi de part et d'autre de la soundbox (Moore 2012, 31), se déplaçant par un effet d'écho entre gauche et droite. La voix, la section rythmique et l'harmonica sont en revanche centrés dans le mix, avec des diffusions variables, l'harmonica venant ainsi d'une source étendue sur la quasi-intégralité de l'espace sonore. L'équilibre des niveaux sonores est bien plus éclaté que dans les premiers enregistrements de Dylan : la guitare électrique et la voix sont constamment au premier plan tandis que quelques traits de piano et de violon alto se font occasionnellement entendre de manière bien plus discrète.

La richesse de cette mise en scène phonographique ainsi que la dominante électrique de « The Man in the Long Black Coat » s'expliquent bien sûr en partie par les trois décennies écoulées depuis *The Freewheelin' Bob Dylan* et par la diversification générique de Bob Dylan, passé depuis par des phases plus rock, pop, ou encore gospel. Comme rappelé ne serait-ce que par l'origine traditionnelle de son histoire, cette piste est loin d'être celle qui éloigne le plus Dylan de ses racines folk : l'atmosphère rurale y est sans équivoque grâce aux sons de grillons qui encadrent l'espace sonore. Cet effet de décor n'explique cependant pas l'intégralité de la mise en scène phonographique, dont l'une des caractéristiques majeures est

l'application d'une réverbération longue sur la voix et l'harmonica, qui s'accroît avec l'avancée de la chanson. Cette altération suggère un espace certes grand, mais fermé, ce qui ne correspond pas à l'environnement extérieur clairement évoqué par les paroles ainsi que par les sons de grillons. D'après Alexander Harden, qui cherche à transposer le concept genettien de vraisemblance à un contexte narratif sonore, cette mise en scène phonographique ne serait pas considérée comme vraisemblable, précisément car le narrateur interne et homodiégétique ne semble pas parler depuis l'environnement sonore mis en scène par la chanson. Plusieurs interprétations sont possibles pour résoudre cette inadéquation. L'espace réel de la diégèse pourrait être celui du narrateur, confiné dans sa maison, seul, broyant du noir, et l'espace rural extérieur un décor idéalisé et sombrement onirique dans lequel le protagoniste imagine encore la silhouette de sa femme flottant sur la rive du lac. *A contrario*, le narrateur pourrait toujours bien se trouver dans l'espace rural extérieur, tout en étant prisonnier de ses pensées et de son déni face à la mort de sa femme, la réverbération et les échos pouvant alors figurer une forme d'enfermement mental, un brouillard émotionnel venant compléter la sensation de grand espace produite par les extrémités de la soundbox. L'invraisemblance de la mise en scène phonographique se retrouve également dans la haute résolution de cette voix réverbérée, perçue à une distance presque intime, qui aurait pu se fondre davantage dans son environnement sonore. Dans les termes de Jack Williams, l'accroissement de la réverbération au fil de la chanson (comme en témoigne le traitement sur l'harmonica dans la quatrième minute) fait de cette mise en scène phonographique un artifice de soutien, et non pas seulement une configuration scénique : la dichotomie de plus en plus marquée entre les deux espaces suggérés alimente les diverses hypothèses évoquées ci-dessus, et aide ainsi à comprendre l'état d'esprit du narrateur, focalisé sur le départ de sa femme avec l'homme au long manteau noir, sans jamais vraiment énoncer le fait qu'elle soit bel et bien morte.

Le soutien qu'apporte la mise en scène phonographique de « The Man in the Long Black Coat », *a fortiori* lorsqu'on le compare avec un enregistrement minimaliste comme celui de « Talking World War III Blues », fournit de nombreuses affordances narratives pour comprendre le récit verbal des paroles, notamment grâce à des effets de spatialisation, de niveau sonore, mais aussi d'altérations de l'espace d'où semblent provenir les signaux

sonores. La richesse de la mise en scène phonographique de « The Man in the Long Black Coat » invite l'auditeur à se questionner sur l'origine des sources sonores entendues dans le monde diégétique, et donc à imaginer un espace sonore vraisemblable ou non, selon l'ontologie présumée de chaque événement sonore, compris comme intra ou extradiégétique, comme réel ou rêvé depuis le point de vue interne du narrateur.

#### 4.1.3 Mise en scène phonographique et narrativité : perspective générique

Si l'agencement chronologique de ce couple d'exemples reste intuitif, notons que l'histoire des artistes à la croisée du folk et du rock n'est pas nécessairement celle d'un chemin du premier vers le second, caractérisé par un étoffement systématique des mises en scène phonographiques et de leurs rôles narratifs. L'exemple de Bruce Springsteen en fournit un contre-exemple, comme peut le prouver une autre comparaison entre « Jungleland » et « My Father's House », respectivement sorties sur *Born to Run* (1975) et *Nebraska* (1982). Dans la première, très représentative du rock de Bruce Springsteen, laissant une large place au piano et autres claviers mais aussi au saxophone, la prolifération et le déplacement des sources sonores dans l'espace stéréophonique sème le doute sur leur statut dans le monde diégétique, là encore en termes d'ontologie sonore et de vraisemblance. Ces doutes y sont certainement moins prégnants que dans les cas de chansons incluant des sons concrets, qui nous poussent plus directement à reproduire l'espace diégétique à partir de notre propre monde de référence. La fréquence des situations sonores narrativement invraisemblables est justement ce qui rend si courantes les esthétiques oniriques<sup>48</sup> dans les chansons populaires enregistrées d'après Harden : la sophistication des mises en scène phonographiques et la multiplication des événements sonores de nature contrastante incitent l'auditeur à faire sens de la chanson dans un monde narratif teinté d'onirisme, aux règles physiques distordues, dans

---

<sup>48</sup> Je suis Alexander Harden dans sa compréhension des esthétiques phonographiques brouillant les repères spatiaux et temporels des auditeurs comme des esthétiques oniriques, mais je précise que ce terme vaut ici principalement pour son opposition avec une esthétique plus réaliste qui peut être cultivée par une phonographie reproduisant une mise en scène de sources sonores vraisemblables. William Moylan (2014) privilégie ainsi une grille de lecture allant du réaliste à l'irréaliste, et explique par exemple en quoi une mise en scène phonographique déviant d'une spatialisation, de distances et de diffusions rappelant une véritable performance sur scène devient « irréaliste ».

lequel deux espaces différents peuvent ainsi se superposer, comme c'est le cas dans « The Man in the Long Black Coat ».

Dans « Jungleland » de Bruce Springsteen, la clarté romanesque des paroles permet de suivre plus clairement l'évolution du personnage principal dans plusieurs espaces (une rue, un couloir ou une chambre d'hôtel). L'évolution des niveaux sonores et de la spatialisation accompagne justement ces changements de décor. Les instruments se recentrent ainsi dans l'espace stéréophonique lors de l'affrontement final, avant de s'écarter brusquement et d'emplir à nouveau cet espace lorsque le narrateur hétérodiégétique clame ses derniers mots, « tonight in Jungleland », entraînant l'équivalent d'un traveling arrière au cinéma, jusqu'à englober l'intégralité de la ville, ici signifiée par la reconquête de la soundbox. Dans « My Father's House », au contraire, la voix, la guitare acoustique, l'harmonica et les percussions restent toujours condensés au centre, bien qu'ils ne présentent pas tous la même étendue. On y entend là encore une longue réverbération sur la voix, forte et à une distance intime. La seule évolution dans la mise en scène phonographique est l'ajout d'un orgue, très bas dans le mix, lors de l'apparition d'une femme inconnue sur le perron de la maison dans laquelle le narrateur pensait trouver son père. Cette nouvelle source sonore, traitée très distinctement des autres, disparaît en même temps que le personnage auquel elle était associée. La stabilité et la simplicité de la mise en scène phonographique sont ainsi privilégiées sur cette piste majoritairement acoustique, qui rentre dans une esthétique bien plus folk que ce qu'avait proposé Springsteen jusqu'alors. Bien que l'instrumentarium rappelle celui des débuts de carrière de Dylan, notons tout de même que la réverbération et l'écart de niveau sonore avec la voix et les instruments empêchent cette fois d'imaginer une prise de son « live » avec un micro unique, ce qui témoigne d'une évolution dans les impératifs de mise en scène phonographique d'un album cherchant à s'inscrire de près ou de loin dans la tradition générique du folk. Le point commun semble rester celui d'un soutien narratif minime du point de vue de la mise en scène phonographique, mais dans un contexte où cette dernière n'a plus à être totalement imperceptible.

Les catégories d'analyse de Harden et Williams, pensées pour l'ensemble des musiques populaires, aident donc à penser les contrastes génériques entre les ensembles rock et folk du

point de vue du rôle narratif de la mise en scène phonographique et de la perméabilité de l'environnement sonore au récit verbal. On peut parler de mise en scène phonographique pour tous les exemples présentés ici : même l'effet « live » de « Talking World War III Blues » est chargé de signification dans la mesure où il ne résulte pas de contraintes techniques mais bien d'un choix de production. La distance sociale à laquelle il place la voix en dit peut-être plus long sur la portée politique de l'histoire que sur les événements qu'elle met en scène, là où les mises en scène de « The Man in the Long Black Coat », « Jungland » et même « My Father's House », avec l'orgue accompagnant un personnage, réagissent plutôt au contenu des *fabulae*. Malgré l'attachement original du rock aux valeurs du « live » (Auslander 1999 ; Sanden 2013), le seul exemple des Beatles rappelle à quel point il a pu se tourner vers le studio, à une époque où l'idéal des musiques folk restait ancré dans un idéal de performance sans médiation perçue. La série d'exemples convoquée ici montre de quelle manière cette partition a pu être rebattue, une mise en scène phonographique pouvant servir l'approfondissement d'une histoire traditionnelle.

Cette ligne de questionnement gagnerait évidemment à être redoublée de l'arsenal théorique des sound studies, d'autant plus dans les cas où les altérations sonores (qu'elles soient d'ordre temporel ou spatial) et les sons concrets foisonnent, cette forme d'expérimentation phonographique ayant été observée tant dans des sphères folk que rock dans les années 60 ou 70. La myriade d'effets psychédéliques de « Third Stone From the Sun » (1967) de Jimi Hendrix invite ainsi à mener encore plus loin la réflexion sur la construction de mondes narratifs presque par la seule mise en scène phonographique. Dans un autre registre, « Where Are You Now, My Son? » (1973) de Joan Baez propose un montage sonore semi-fictionnalisé à partir d'enregistrements réels de bombardements réalisés par l'artiste à Hanoï lors de la guerre du Vietnam, montage qui interroge les ressorts narratifs d'une transposition dans une chanson de sources sonores proprement documentaires, pour alimenter une histoire qui pourrait se dérouler dans les décombres de n'importe quelle guerre du XX<sup>e</sup> siècle. Si le doute concernant la source réelle de ces sons n'est pas permis, ces derniers, dans toute leur horreur, sèment un trouble accru lors de l'écoute, qui construit son monde narratif à partir d'un épisode de référence historique, mais auquel nous ne sommes pas souvent confrontés de manière aussi directe. L'auditeur, dans cette piste, est pris à partie, dans un monde narratif

où sa place est fatalement partagée avec celles et ceux qui ont subi la guerre, cachés dans des abris lors des bombardements<sup>49</sup>. Cette place donnée ou laissée à l'auditeur constitue, elle aussi, un facteur central des différentes formes de narrativité phonographique.

## 4.2 Perspective de l'auditeur implicite dans le monde sonore

### 4.2.1 Perspectivité, focalisation et auditeur implicite

La saisie de ces mondes narratifs, on l'aura compris, repose grandement sur la présentation et la mise en scène que nous en communiquons l'environnement sonore des chansons. Si la répartition spatio-temporelle des personnages et événements sonores donne de nombreux éléments de compréhension (plus ou moins précis) aux auditeurs, elle participe également à bâtir une place aux auditeurs implicites des chansons. Tout comme le phénomène de lecture postule un « lecteur implicite » (Iser 1987), l'écoute suppose un auditeur implicite, accueilli dans un espace plus ou moins proche de la diégèse selon les chansons. Le lien entre narrateur/protagoniste et auditeur fait justement partie des problèmes abordés frontalement par Harden, dans son chapitre portant sur la « perspectivité ». Il commence par y récapituler les possibles modes de focalisation (dont les grandes catégories se transposent sans peine de la littérature à la musique populaire), c'est-à-dire d'accès aux informations de la diégèse, filtrées à travers ce que sait un seul personnage, ou par un narrateur omniscient, ou encore à travers un narrateur extérieur qui dispose de moins d'informations que les protagonistes ; la focalisation n'est donc pas à confondre avec le point de vue, qui concerne la monstration (ou ocularisation) et non le filtrage d'informations dans le récit (Baroni 2019b). Harden poursuit en proposant une catégorisation des focalisations de l'auditeur implicite. Cette dénomination pourrait être remise en question dans la mesure où elle assimile perception et focalisation, la seconde ne relevant que de la réception de données informatives, et non sensibles, comme on aurait plutôt tendance à penser dans le cas d'une *perception*. Le choix terminologique de

---

<sup>49</sup> Ce type de configuration gagnerait également à être approché sous le prisme du monde fictionnel en complément de celui du monde narratif : il permettrait sans doute d'aller plus loin dans l'analyse du lien entre éléments réels et éléments fictionnels, toujours entremêlés d'une manière ou d'une autre dans les mondes fictionnels (Ryan 1980 ; Pavel 1988).

Harden peut se comprendre par la proximité de son analyse des places possibles de l'auditeur implicite avec la triple focalisation genettienne. Il distingue en effet entre ce qu'il appelle une focalisation métadiégétique (auditeur qui partage le locus intérieur mental du protagoniste/narrateur), une focalisation cohérente (espace partagé entre auditeur et protagoniste/narrateur) et une focalisation disloquée (auditeur et protagoniste dans des espaces séparés) (Harden 2018, 189-195). Harden présente cette tripartition comme relevant principalement du partage de l'espace : ses exemples révèlent cependant que les questions de temporalité ne peuvent pas forcément être dissociées du partage spatial du monde sonore.

Tout en reprenant ce cadrage de Harden afin d'examiner le rôle de l'équation entre narrateur/protagoniste, auditeur et environnement sonore, j'y apporterai quelques légères altérations. Tout d'abord, le partage ou la séparation entre ces instances du récit seront directement abordés en termes d'espace-temps, mais aussi de relations interpersonnelles. La division de Harden semble idéalement pensée pour un narrateur homodiégétique, ce qui est un cas de figure courant dans la chanson populaire enregistrée, mais pas systématique. Il faut ainsi se demander si le partage de l'espace-temps peut être questionné de la même manière selon que le narrateur et le protagoniste principal partagent ou non un rapport d'identité, ce qui peut à son tour exercer une influence sur la place laissée (ou non) à l'auditeur dans le monde narratif. En bref, je voudrais prendre davantage de recul sur ce lien entre narrateur, protagoniste et auditeur implicite, lien qui reste plutôt pensé en degré d'éloignement de l'intériorité narratrice chez Harden. Enfin, l'utilisation du mot « focalisation » pour qualifier cette relation me semble porter légèrement à confusion. Préférant réserver cette notion à la seule étude du filtrage de l'information<sup>50</sup>, j'utiliserai le terme plus adapté de perspective, d'ailleurs mis en avant par Harden dans le titre de son chapitre, pour discuter de l'alignement des positions des narrateur, protagoniste et auditeur implicite dans l'espace-temps de la chanson.

Dans cette sous-partie 4.2, mon objectif est ainsi de dresser un panorama des liens possibles entre narrateur, protagoniste et auditeur implicite dans le monde narratif sonore, et du rôle de

---

<sup>50</sup> J'y reviendrai justement dans le chapitre suivant, qui lie plus directement les questions de point de vue, de voix ainsi que de focalisation à la portée politique des genres musicaux, dans une discussion laissant plus de place au contenu verbal des chansons.



cette équation dans les traditions génériques. Ces trois pôles de la communication narrative partagent-ils le même espace et la même temporalité dans le récit ? Dans la diégèse, quelle place est faite à la voix que l'on entend, ainsi qu'à son destinataire, que ce dernier se trouve explicitement dans le monde narratif ou ne s'incarne que dans un auditeur implicite extérieur ? Quelle pertinence ces questions ont-elles dans un corpus rock et folk, et quels éléments de distinction permettent-elles de mettre en avant ?

Comme celle de la sous-partie précédente, cette problématique ne compte pas parmi les plus abordées par les enquêtés. Elle peut surgir lors des écoutes investies, par des interrogations portant sur la chanson en tant que mode de communication, comme en témoigne cet amateur de Roy Harper, répondant à la question portant sur les chansons narratives ayant pris un autre sens lors d'une écoute solitaire :

Goldfish by Roy Harper- I was sitting by the river and I was just thinking about how there's a lot more than just him singing about different animals and more like he's addressing one person

Cet exemple attire surtout l'attention sur l'importance des métaphores dans les paroles : une confusion peut en effet survenir sur le destinataire du texte de « Goldfish » (1967), écrit à la troisième personne toute la chanson, mais qui se termine par une adresse à la deuxième personne du singulier. Cette variation finale peut faire supposer, comme l'a compris cet enquêté, que tous les animaux évoqués à la troisième personne par le narrateur étaient en réalité différents visages métaphoriques de l'aimée du locuteur. Dans ce cas, l'analyse se porte donc sur le destinataire intradiégétique du narrateur, et non sur la place de l'auditeur implicite. Pourtant, cette dernière est fatalement affectée par ce changement de perspective : d'un regard partagé avec celui du narrateur vers une nature contemplée, l'auditeur implicite devient voyeur sur un échange privé. Le niveau sonore et la réverbération des instruments, qui augmentent avec l'avancée de la chanson tandis que la voix s'y noie progressivement, peuvent alors être interprétés non pas comme le règne animal prenant le dessus sur l'humain, mais comme l'emballlement intérieur du narrateur cherchant à qualifier son amour pour sa partenaire. L'auditeur implicite passe donc d'une perspective cohérente, où il partage un

espace réel avec le narrateur, à une perspective métadiégétique, qui l'inclut dans l'intériorité du narrateur.

#### 4.2.2 Perspectives métadiégétiques

Cette perspective métadiégétique, souvent privilégiée pour les textes intimes (quoique pas systématiquement), n'est bien sûr exclusive à aucun genre musical. L'une de ses applications en est cependant venue à caractériser une tradition narrative du heavy metal, qui commence à émerger de certaines tendances hard rock et rock psychédélique dès la fin des années 1960. Le premier exemple clé incontournable peut être repéré chez Black Sabbath, dont le premier album éponyme paraît en 1970. La première piste, elle aussi intitulée « Black Sabbath », est restée l'un des morceaux les plus joués par le groupe durant toute sa carrière, ce qui confirme sa place centrale dans le répertoire de la formation. Dans ce morceau, le narrateur homodiégétique se retrouve face à une grande figure qui le pointe du doigt (« What is this that stands before me? Figure in black which points at me »). Il prend peur car il comprend que cette apparition est le signe du diable le condamnant à la damnation dans les flammes éternelles. Le personnage essaie alors de s'enfuir, sans succès, restant bloqué dans cet enfer (« Satan's sitting there, he's smiling / Watch those flames get higher and higher / Oh no please God help me »). Lors du dernier couplet, la panique du narrateur s'étend au reste de l'humanité, pour un effet proprement apocalyptique dans lequel tous les hommes semblent rattrapés par la damnation.

Dès l'ouverture de la piste, les affordances pour construire son monde narratif sont nombreuses : des sons concrets de pluie, d'orage ainsi qu'une cloche créent un effet d'apocalypse par un effet de déluge dans lequel sonne le glas. Le premier riff, qui marque une quinte diminuée soulignée par un tremolo imitant le mouvement fébrile des flammes, vient comme ouvrir les portes des enfers au milieu de la tempête. Le monde se construit alors en référence aux images traditionnelles de l'enfer dantesque, dans lequel la figure satanique est associée aux flammes. La forte saturation de la guitare suggère un monde oppressant, dans lequel le narrateur est désespérément seul : la longue réverbération fait sentir le vide qui l'entoure. Ce monde sonore, qui repose sur un environnement surnaturel, reste cohérent avec l'imaginaire qu'il convoque : la cloche est de plus en plus lointaine, et finit par disparaître

lorsque le chant commence, puisque la descente aux enfers est achevée, tout se passant comme si la cloche continuait de sonner l'heure de la fin du monde pour ceux qui sont encore à la surface. La position laissée à l'auditeur implicite dans ce monde narratif peut sembler s'inscrire dans une perspective cohérente, dans la mesure où la réverbération de la voix et le timbre de la guitare évoquent les grands espaces enflammés des enfers, dans lesquels se tient le narrateur. La mise en scène phonographique invite cependant à privilégier une autre hypothèse : le point de vue semble plutôt interne car la voix occupe une place prééminente, et subit davantage de réverbération que les autres sources sonores (quoique les percussions, par exemple, n'en soient pas exemptées). La vision du lieu où il se trouve semble donc exagérée par sa terreur. La réverbération représente ainsi sa panique mentale, plutôt que le lieu où il se trouve<sup>51</sup> (d'autant plus que l'on a de bonnes raisons d'imaginer ce dernier avec des murs de flammes plutôt que des murs de pierre, les premiers entraînant *a priori* moins de réverbération que les seconds). La place de l'auditeur implicite se trouve donc dans la psyché du personnage plutôt que dans les enfers à ses côtés. Cette perspective métadiégétique fait partager à l'auditeur la *perception* du narrateur, encadré de part et d'autre de l'espace stéréophonique par les instruments jouant un rôle scénique. En ce sens, la chanson entretient ici une forme d'aparté entre narrateur ou protagoniste et auditeur, alors que ce procédé est plutôt une exception dans d'autres médias narratifs comme le cinéma (Châteauevert 1997). Ce procédé encourage d'ailleurs la création de métalepses impliquant à la fois persona artistique, narrateur et auditeur implicite : puisque la persona publique (voire privée) du chanteur contamine toujours sa persona musicale mais aussi le personnage/narrateur de chaque chanson, le franchissement des frontières du monde diégétique et fictionnel est toujours une possibilité rendue plus facilement atteignable par cette situation d'aparté, qui peut être constante, entre un narrateur au statut très mixte et son auditeur.

La relation métadiégétique entre environnement sonore, personnage et auditeur implicite caractérise dans une certaine mesure le sous-genre dont Black Sabbath s'est fait l'acteur central. L'héritage psychédélique du groupe le fait souvent se complaire dans le brouillage des repères, par exemple ceux des frontières entre environnement et intériorité, mais sa

---

<sup>51</sup> La transmission de ce type d'information par la réverbération passe cependant toujours par une première métaphore spatiale renvoyant à un lieu réel. Les niveaux suivants d'interprétation dérivent toujours de ce premier niveau d'analyse (Lacasse 2002, 24-25).

contribution fondatrice au heavy metal est cette concentration sur les images d'horreur et les récits d'échec, si ce n'est de mort, pour les personnages principaux des chansons. De nombreux exemples d'Iron Maiden pourraient confirmer cet ancrage en termes d'imaginaire mais aussi de perspective entre environnement sonore, narrateur et auditeur implicite, ces deux derniers partageant souvent une même position opprimée par le monde sonore, comme si l'élément humain du récit se trouvait dans un conflit perpétuel avec ce qui l'entoure. Une telle configuration se retrouve dans « Hallowed Be Thy Name » (1982) d'Iron Maiden, où le personnage principal, condamné à mort, est enfermé dans une cellule, et sonde sa conscience sur ce qu'il reste de sa foi en cet instant critique. Le même phénomène sonore que chez Black Sabbath, où la réverbération de la voix est supérieure à celle des instruments, peut y être entendu. Le motif de la cloche, depuis consacré comme marqueur des atmosphères du heavy metal<sup>52</sup>, y est d'ailleurs aussi exploité dans l'introduction du morceau comme annonçant la mort à venir. Dans « Hallowed Be Thy Name », la perspective métadiégétique fusionne là aussi avec la perspective cohérente, dans la mesure où le personnage se trouve dans un lieu confiné, qui le force à se tourner vers son intériorité, dans une situation où le monde se referme autour de lui. Un dernier exemple viendra confirmer cette tendance : Metallica s'inscrit aussi régulièrement dans cette optique de l'antagonisme entre psyché, corps et environnement, retranscrit dans un monde sonore où l'auditeur est aussi emprisonné que le personnage. Dans « One » (1988), un soldat blessé à la guerre perd tout usage de son corps, de ses sens, de sa voix, mais est maintenu en vie par l'équipe médicale. Si la première moitié de la chanson peut fonctionner dans une perspective cohérente, lorsque l'enfermement dans son corps devient total et irréversible pour le narrateur (à partir de 04:38), la configuration sonore se rapproche de celles décrites précédemment : les deux guitares, qui ont gagné en saturation, se situent à droite et à gauche de l'espace stéréo, tandis que la voix devient réverbérée au centre, alors qu'elle était jusque-là doublée sans réverbération. Le montage sonore de la version du clip est augmenté des voix de l'équipe médicale et de la hiérarchie militaire, entendues au loin avec une basse résolution et un faible écho, ce qui confirme que

---

<sup>52</sup> Un exemple récent permet de le confirmer : sur leur album *Hail to the King* (2013), le groupe californien Avenged Sevenfold a indiqué vouloir rendre hommage au heavy metal traditionnel. La première piste, « Shepherd of Fire », s'ouvre par des sons concrets de flamme ainsi que par une cloche qui pourrait presque être confondue avec celle de « Black Sabbath ». Pour un exemple plus ancien qui a participé à la construction de ce motif sonore, voir « For Whom the Bell Tolls » (1984) de Metallica.

l'auditeur implicite est placé dans une perspective interne à la psyché du personnage, et non dans sa chambre où se trouvent effectivement les médecins.

Ces quelques exemples mettent en scène des histoires qui ont en commun une situation d'enfermement physique, mais aussi et surtout une panique mentale exacerbée, qui prend le dessus dans l'environnement sonore et dans la perspective laissée à l'auditeur implicite. Cette combinaison de saturation sonore, d'oppression de l'environnement qui entoure le personnage, et de l'isolation de ce dernier, en vient ainsi à caractériser l'une des traditions narratives du heavy metal, soutenue par une certaine mise en scène phonographique mais aussi par une perspective récurrente liant monde du récit, personnage et auditeur implicite.

#### 4.2.3 Perspectives cohérentes

Les perspectives cohérentes restent plus courantes dans la sphère folk, notamment en raison de l'exploitation moindre de la phonographie : l'idéal de simplicité (qui n'exclut pas toujours la sophistication) caractérisant l'esprit folk réduit généralement les évolutions et caractérisations de la perspective de l'auditeur implicite. Lorsque les affordances sonores manquent pour identifier la distance entre auditeur, narrateur et monde environnant, l'interprétation par défaut risque en effet d'être celle de la perspective cohérente. Lorsque Joni Mitchell chante seule avec un piano dans « The Last Time I Saw Richard » (1971), que la voix est centrée et légèrement plus forte que le piano, et que le seul effet de spatialisation de l'instrument est le maintien de la géographie sonore du clavier (graves à gauche, mediums au milieu, aigus à droite), l'auditeur implicite se situe assez logiquement dans le même espace que la narratrice, à côté de son piano, dans une mise en scène qui rééquilibre simplement les niveaux sonores pour mettre en avant le chant ; on pourrait même penser que ce type de spatialisation positionne l'auditeur à *la place* de la chanteuse, et non à côté d'elle, puisque la répartition des graves à gauche et des aigus à droite est parfaitement équilibrée. Une autre interprétation pourrait préférer imaginer l'auditeur implicite dans l'espace où se déroule la scène, dans le bar où parlent Richard et la narratrice, c'est-à-dire dans une perspective cohérente dans l'espace-temps des événements racontés plutôt que dans celui de la diégèse. Aucun élément de mise en scène ne vient cependant soutenir explicitement cette hypothèse,

la stabilité de la mise en scène phonographique étant totale et ne permettant pas de différencier les types de discours entendus (discours direct entre les personnages, narration, etc.).

Cette supposition d'une perspective cohérente « par défaut » est encore renforcée dans le cas de chansons avec des narrateurs omniscients hétérodiégétiques, dont la voix provient d'un espace parfaitement indéterminé, si ce n'est au milieu d'instruments de musique ; l'association du narrateur avec un espace physique réel est plus tentante lorsque le narrateur est bien un personnage homodiégétique, et que l'on peut donc l'imaginer comme une personne physique et non comme une simple instance narrative désincarnée. Cet éventuel obstacle à la perspectivisation de l'auditeur implicite (qui ne peut localiser que les personnages, et non ce narrateur insaisissable) est sans doute minimisé lorsque le narrateur peut être identifié non pas au personnage, mais à l'artiste lui-même, dans les chansons où la fictionnalisation semble minimale, voire inexistante. Le public connaissant la tendance de Bob Dylan à se ranger du côté des marginaux de la société, il aura par exemple peu de peine à imaginer que le chanteur parle essentiellement en son nom propre dans « Joey » (1976)<sup>53</sup>, chanson retraçant la vie de Joe Gallo, hors-la-loi appartenant à une famille de la mafia new-yorkaise, présenté sous un jour favorable (« It was true that in his later years he would not carry a gun / "I'm around too many children", he'd say, "they should never know of one" »). La mise en scène phonographique étant là aussi très stable tout au long de la piste, qui atteint pourtant les 11 minutes, les affordances sonores narratives restent minces, notamment en ce qui concerne la perspective de l'auditeur implicite. L'interprétation, par conséquent, reste là aussi ouverte entre une perspective cohérente avec l'espace-temps de la diégèse et celui des événements racontés, dans l'espace occupé par le personnage principal et non par le narrateur. Ce que cette indétermination révèle, plus que la récurrence des perspectives cohérentes dans les récits folk, est la pertinence parfois limitée du prisme d'analyse de la perspective de l'auditeur implicite dans les chansons à la mise en scène phonographique peu dynamique, et portées par un narrateur hétérodiégétique — celui qui explique peut-être le fait que Harden s'en soit détourné dans sa catégorisation.

---

<sup>53</sup> « Joey » a en réalité été écrite en grande partie par Jacques Lévy, qui collaborait avec Dylan sur *Desire*. Le public ne connaît cependant pas forcément cette précision, qui n'enlève en rien la cohérence de la posture de cette chanson avec la persona musicale et le personnage public de Dylan.

Un rapide regard vers une perspective cohérente fournie en affordances spatio-temporelles devrait confirmer les différences de fécondité de cette ligne de questionnement entre plusieurs sphères génériques. Dans « One of My Turns » (1979) de Pink Floyd, piste du premier disque de *The Wall*, la mise en scène phonographique évoque déjà un montage cinématographique — rappelons que le film d'Alan Parker ne sortira que trois ans plus tard. On y entend un bruit de porte qui claque, suivi de la voix d'une jeune femme invitée par Pink dans la chambre d'hôtel qu'il occupe en tournée : « Oh my God, what a fabulous room! Are all these your guitars? ». Sa voix, arrivée au milieu gauche de l'espace sonore, s'approche du milieu, avec un plus fort niveau sonore, avant de se déplacer vers la droite lorsqu'elle remarque les guitares. Elle se déplace ensuite dans la pièce, et demande quelques secondes plus tard si elle peut avoir un verre d'eau, qu'elle se sert elle-même en demandant à Pink s'il en veut aussi, cette fois depuis le coin gauche de l'espace stéréophonique, avec une faible résolution et même une réverbération signifiant bien la distance à laquelle elle se trouve. Sa visite ambulante de la chambre est donc retranscrite dans l'espace sonore, au sein duquel l'auditeur implicite n'a, lui, pas bougé, comme s'il se tenait à côté du personnage principal que l'on comprend immobile et mutique. L'éveil soudain de Pink, à 02:03, s'accompagne d'une explosion instrumentale, avec l'entrée d'un groupe complet avec section rythmique, par opposition aux deux premières minutes qui ne comprenaient qu'un son d'orgue. Ce brusque changement est marqué par l'arrivée d'une mise en scène phonographique plus équilibrée, avec une voix dont la localisation se stabilise enfin. Cette voix est entourée de cymbales crash très présentes, se confondant presque avec les sons d'objets cassés et de bruits de voiture, car Pink a ouvert la fenêtre et menace de s'y jeter. Cette crise du personnage, soudain très violent et hors de contrôle, continue ainsi de souligner à chaque instant l'espace dans lequel se trouvent les protagonistes, confirmant une perspective cohérente. La focalisation reste cependant toujours interne : dans son emportement, Pink n'entend même pas la jeune femme partir, et finit simplement par demander avec désolation : « Why are you running away? ». L'auditeur ne s'en rend compte qu'à ce vers : bien que l'espace mis en avant par la perspective de l'auditeur implicite soit manifestement la chambre d'hôtel (et non l'espace mental de Pink), la focalisation du narrateur est bien interne, et prive l'auditeur de certaines informations qui auraient pu être intégrées dans la mise en scène phonographique par-dessus l'emballage de Pink. Ce critère de la focalisation sonore, ainsi que celui de la

perspective de l'auditeur implicite, deviennent plus féconds dans un exemple comme celui de « One of My Turns », dont la mise en scène phonographique en termes d'instruments mais aussi de sons concrets et de voix parlées ou chantées est considérablement plus dynamique que dans les chansons aux racines folk commentées précédemment. Notons que la longueur de piste, ici, ne peut être pris comme facteur pour expliquer ces différences d'évolution : « One of My Turns » est la plus courte des chansons citées dans cette sous-partie, avec une durée inférieure à 4 minutes — bien qu'elle soit liée aux chansons qui la précèdent et la suivent dans l'album.

#### 4.2.4 Perspectives cohérentes collectives

Les exemples ci-dessus ont cependant en commun une perspective où narrateur et protagoniste, qu'ils soient ou non la même personne, sont identifiés en tant qu'individus solitaires, et sont généralement les focalisateurs du récit. Le concept de perspective prend un tout autre sens lorsque les instances du récit deviennent collectives, et que le partage de l'espace-temps inclut un groupe dans lequel narrateur, protagonistes et auditeur implicite sont invités à se mélanger. La configuration des voix sur le refrain de « Hungarian Rhapsody » (1973) de Fairport Convention accueille en effet l'auditeur avec une répartition de trois chanteurs qui embrasse l'espace sonore, l'un à gauche, l'autre au centre, et le dernier à droite, de la voix la plus grave à la plus aiguë. L'auditeur implicite est ainsi placé au milieu de ce groupe chantant, qui célèbre justement une joie collective lors d'une soirée musicale arrosée, avec un texte écrit à la première personne du pluriel (« Oh what a time we had down by the Danube! [...] Everyone's happy and things are just fine »). « Hungarian Rhapsody » met en scène une expression collective, qui place non pas l'auditeur *à côté* du narrateur, mais *parmi* les narrateurs. « Budapest » (1987) de Jethro Tull raconte également un épisode de tournée se déroulant logiquement, comme le titre de Fairport Convention, à Budapest. La perspective y redevient cependant plus étroite : l'absence de chœurs ainsi que les longs soli et développements instrumentaux amenant la chanson au-delà des 10 minutes lui donnent une structure plus proche du versant rock progressif que du versant folk de Jethro Tull, ce qui place l'accent sur un aspect épique soulignant plutôt la trajectoire d'un personnage principal. Ce dernier se trouve être une femme s'occupant de la restauration du groupe, qui prend là



aussi la parole à la première personne du pluriel. Le point sur lequel la dynamique de « Budapest » se rapproche de celle « Hungarian Rhapsody » est le faible niveau sonore de la voix, qui laisse de la place à l'environnement sonore et propose donc davantage d'immersion dans le décor partagé par l'instance narrative collective. Bien que la sensibilité générique soit assez différente entre ces deux pistes, elles ont en commun de mettre l'accent sur l'aspect *partagé* de l'espace qui définit la perspective cohérente, même si leurs intrigues respectives, qui se répercutent dans la composition, l'arrangement et la mise en scène phonographique, ne mettent pas en avant les mêmes dynamiques entre personnages.

Cette idée d'espace partagée reste un signe d'un esprit folk, dans ce que le genre a d'implications populaires au sens premier du terme. Plusieurs de ses sous-genres s'en sont d'ailleurs souvenus, comme en témoigne le répertoire des Pogues, pionniers de ce que l'on considère désormais comme une forme de punk celtique, dérivé du folk-rock. Dans « Body of an American » (1986), les paroles racontent un rassemblement avant le départ du corps d'un défunt américain d'origine irlandaise, ramené sur la terre de ses ancêtres en dernier voyage. Tandis que le texte insiste sur le sentiment d'appartenance du mort aux États-Unis et sur les cours d'histoire irlandaise dispensés par les convives alcoolisés, la voix est souvent doublée sur le refrain, lorsqu'elle n'est pas soutenue par tout un chœur : le personnage tout juste décédé était connu pour dire « I'm a freeborn man of the USA », phrase clamée par le collectif de ses proches comme un hymne. L'arrangement, par les traits de flûtiau, d'accordéon, ou les interventions de uilleann pipes (cornemuse irlandaise), joue de son côté sur la couleur irlandaise, sur un fond de banjo qui achève d'ancrer la chanson dans une double culture représentée de part et d'autre par ses marqueurs sonores les plus emblématiques. La mise en scène phonographique reste stable au fil de la chanson, dans laquelle chaque instrument et chaque chanteur a sa place fixe, comme dans un orchestre : là encore, l'auditeur implicite est au milieu de cet espace chaleureux de musiciens et de chanteurs chantant ensemble leur ami et concitoyen, pour un enregistrement qui invite clairement cet auditeur à se joindre au chœur. Bien que sa mise en scène phonographique ne laisse aucun doute quant à sa conception en studio, cette piste joue sur un effet de « liveness » en accentuant l'impression d'interactivité entre les musiciens mais aussi et surtout entre musiciens et auditeur (Sanden 2013, 11). Les Pogues en appellent à un sentiment de communauté

culturelle mais aussi musicale, en proposant un slogan-mantra répété à plusieurs reprises, qui reproduit la communion des voix généralement accentuée lors des concerts (Mullen 2018). Dans cette forme de perspective cohérente, l'identification de l'espace partagé compte finalement moins que le fait que les individus soient rassemblés en un même point, quel qu'il soit.

#### 4.2.5 Perspectives disloquées

Les dynamiques d'espace-temps, tout autant que les relations interpersonnelles proposées par la chanson (que les personnes en question soient identifiées ou occupent des rôles implicites), sont à la fois soumises à des traditions génériques et à la logique de chaque récit. Deux pôles extrêmes ont été suggérés dans cette sous-partie 4.2 : celui des environnements confinés et hostiles dans lesquels se débattent les narrateurs du heavy metal, dans la psyché desquels sont pris au piège les auditeurs implicites, et celui des hymnes folk mettant au contraire l'accent sur une fusion entre personnages, narrateur(s), et auditeur(s) implicite(s) dans un même espace-temps. Des récits à l'espace-temps moins unifiés permettent cependant de mettre en évidence des perspectives plus complexes, celles que Harden appelle « disloquées », dans lesquelles narrateur et auditeur implicite sont séparés. Les exemples de Harden montrent bien l'importance de la corrélation entre temps et espace de la diégèse, puisqu'ils reposent sur des narrateurs racontant un événement passé depuis un premier lieu déjà identifié, dans lequel il se tient toujours avec l'auditeur implicite. Il s'agit en effet de la configuration la plus commune de ce type de perspective, qui n'est pas la plus courante, et qui est plus riche en affordances narratives qu'en indicateurs génériques.

Un exemple complémentaire à ceux de Harden, qui s'appuie surtout sur des sons concrets pour identifier le lieu principal dans lequel se trouvent narrateur et auditeur implicite, pourrait être « When the Tigers Broke Free », morceau de Pink Floyd non retenu pour apparaître sur l'album *The Wall*, finalement paru en 1982 et inclus dans le film d'Alan Parker. Le narrateur, presque complètement identifié à Roger Waters, y raconte la bataille d'Anzio (1944), lors de laquelle son père est décédé avec la quasi-entièreté de sa compagnie. La chanson, avec son tempo lent, ses chœurs graves et ses grosses caisses résonnantes en basse résolution, et

surtout ses lentes trompettes en fin de piste, évoque une marche funéraire militaire, qui nous place immédiatement dans un décor d'enterrement. Métaphoriquement, ce dernier peut être une reconstitution de l'état d'esprit du narrateur, qui raconte avoir retrouvé dans un tiroir le document tamponné par le roi notifiant à sa mère la mort de son époux. La majeure partie du récit ne se déroule cependant ni chez le narrateur, ni lors de l'enterrement, qui n'est même pas évoqué : les événements sont avant tout ceux de la bataille elle-même, avec les décisions des généraux qui sacrifient la compagnie ayant tenu un pont jusqu'à la contre-attaque les ayant décimés, ainsi que la transmission de l'information du décès du père du narrateur, en passant par le roi George. Le narrateur le confirme : « When the Tigers Broke Free » est l'histoire de « comment le haut commandement lui a pris [son] papa » (« And that's how the High Command took my daddy from me »), bien que l'environnement sonore de la chanson ne soit absolument pas celui d'une bataille. L'auditeur implicite est placé dans un monde sonore qui le préserve de la violence des événements racontés, peut-être en partie avec le narrateur, mais pas avec les personnages principaux de l'histoire que sont le père du narrateur, les supérieurs militaires, et le roi. La perspective disloquée permet ici de donner à l'histoire la gravité qu'elle mérite, avec toutefois une pointe d'ironie, puisque le narrateur suggère que derrière les honneurs militaires, la mort de son père n'était qu'un infime détail des stratégies des autorités.

Comme dans le reste de *The Wall*, l'arrangement et la mise en scène phonographique de « When the Tigers Broke Free » insistent lourdement sur l'état d'esprit et les jugements du narrateur. Cette focalisation interne et individuelle est la plus usitée dans le rock, où le narrateur se démarque souvent du monde qui l'entoure — quand il n'est pas en conflit ouvert avec cet environnement, comme nous avons pu l'observer dans le heavy metal. Narrateur, personnages et auditeurs implicites peuvent cependant occuper des places plus interchangeables dans la sphère folk, qui a davantage recours à des espaces narratifs et sonores partagés. Ces deux stratégies, non exclusives au rock d'une part et au folk de l'autre malgré leur appartenance à des traditions génériques, alimentent chacune à leur manière le phénomène narratif de l'immersion, qu'il s'agisse de l'immersion dans un espace partagé avec d'autres consciences ou d'une immersion dans une psyché. Ces différentes mises en scène phonographique peuvent toutes deux créer un sentiment d' « intimité acousmatique »,

investigué par Emil Kraugerud (2020), qui peut prendre plusieurs formes, simulant généralement une proximité physique entre narrateur et auditeur. Cette proximité peut venir d'une apparente absence de médiation entre les deux, par la suppression de toute réverbération sur la voix (par opposition avec des instruments qui sembleraient alors être situés dans un espace différent), ou au contraire en simulant un « espace domestique » à travers l'environnement sonore de la chanson, qui semble alors partagé par le narrateur et l'auditeur. Si de nombreuses configurations sonores mettant en scène un avatar de l'intimité acousmatique peuvent être et ont été imaginées, Kraugerud montre que le concept d'espace et celui de relation interpersonnelle sont essentiels pour penser cette intimité — qui peut d'ailleurs concerner plusieurs instrumentistes plutôt que le chanteur et l'auditeur, ou encore un instrument et l'auditeur, etc. Sa théorie est en tout cas que l'évolution des mises en scène phonographiques s'est accompagnée d'un encouragement croissant de l'intimité entre acteurs sonores de la chanson enregistrée (humains ou non) et l'auditeur. Cette conclusion s'accorde finalement avec la mienne, et y ajoute un facteur de taille : la particularité narrative des musiques populaires est de favoriser l'immersion dans le monde narratif des chansons, par l'encouragement à la construction spatiale et visuelle de ce monde, mais aussi par une proximité avec les consciences humaines qui le peuplent.

### **4.3 Mondes narratifs, immersion et visualisation**

On peut penser, à raison ou à tort, que cette projection visuelle des mondes narratifs est surtout encouragée par les musiques au fort déploiement multimodal, combinant bel et bien musique, texte et images, sous la forme d'éditions phonographiques augmentées (ou plus récemment de contenus en ligne). L'objectif de cette sous-partie est de détailler la manière dont ces objets encouragent la création de mondes narratifs à travers leurs paratextes et diverses extensions mais aussi à travers la simple écoute — qui reste centrale dans le cas de musiques dont le support phonographique permet un haut niveau de détail et ouvre donc la voie à de nombreuses formes d'écoute immersive, comme j'espère l'avoir montré dans les pages précédentes. Je rappelle que ce concept de monde narratif est emprunté à la narratologie cognitive : il ne s'agit pas de mondes intégralement conçus par les auteurs des

albums, mais de mondes reconstitués et complétés par les auditeurs à partir des éléments perçus lors de l'écoute et de la découverte de l'album. Ce phénomène n'est pas systématique, mais constitue un des possibles facteurs d'immersion dans un objet reçu comme un récit.

Bien que les albums concept multimodaux n'aient pas forcément été les premiers objets d'étude des narratologues, chercheurs en information et communication ou autres personnes s'intéressant aux phénomènes transmédiatiques, les exemples de la pertinence de tels objets ne manquent pas. *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) de Genesis ou encore *Quadrophenia* (1973) des Who, comme ont pu le montrer David Nicholls (2007) pour le premier et Alexander Harden pour le second, présentent un récit formé par l'assemblage de musique et de paroles, mais aussi d'images et/ou de textes paraphonographiques<sup>54</sup>, dans lequel chaque média donne un éclairage différent, plus ou moins détaillé, plus ou moins elliptique et allégorique, sur l'intrigue principale et ses personnages. Le socle narratif de ces supports étant souvent commun, il paraît préférable, au moins par défaut, d'aborder ces récits comme multimodaux plutôt que comme transmédiatiques. Dans sa définition originelle du « transmedia storytelling », Henry Jenkins (2006) insiste en effet sur une distinction — quoique à la frontière incertaine — entre récit transmédiatique et multimodal. Là où le premier comporte des contributions narratives différentes entre les multiples plateformes, un récit multimodal propose plutôt une base narrative identique et unifiée entre les supports. En ce sens, les premiers albums concept narratifs, tels que *Tommy* (1969) des Who, sont multimodaux, puisque texte, musique et images ne sont que différentes fenêtres sur une même histoire<sup>55</sup>. Des exemples plus récents, en revanche, exploitent davantage le fait qu'un récit transmédiatique puisse apporter avec chaque volet une compréhension supplémentaire et différente de l'intrigue : le contenu en ligne diffusé peu à peu sous la forme d'un journal intime lors de la sortie de *Hand. Cannot. Erase.* (2015) de Steven Wilson en fait un récit proprement transmédiatique, dans lequel un récepteur n'ayant été en contact qu'avec une édition classique du disque ne peut avoir qu'une lecture significativement tronquée de

---

<sup>54</sup> La paraphonographie est l'équivalent du paratexte dans les musiques populaires : il s'agit de l'ensemble des titres, informations, images, accessoires, etc., qui composent l'objet disque, et y assurent une fonction de médiation de la musique (Lacasse 2008).

<sup>55</sup> Comme le suggère Serge Lacasse (2018), ce type de phénomène pourrait également être expliqué au prisme de la transfictionnalité (St-Gelais 2011), l'élément commun de ces différentes contributions multimodales étant justement un même monde fictionnel. Je choisis ici le prisme de la multimodalité et de la transmédialité en raison de la nuance qu'ils permettent d'apporter dans l'analyse d'une intrigue répartie sur des supports multiples.

l'histoire (Burns et Blakeley 2021). Des cas intermédiaires existent cependant : si les différentes formes de *The Wall* (album en 1979, film en 1982, spectacle entre 1980 et 2013) sont unifiées par une même trame narrative dont les événements sont parfois interprétés de manière sensiblement distincte, il reste possible d'appréhender l'une sans s'investir dans les autres<sup>56</sup>.

Les stratégies des musiques populaires enregistrées incluent donc tout un nuancier allant du récit résolument unifié et multimodal à l'exploration de nouveaux supports permettant une réelle exploitation de la narrativité transmédiate et de la navigation de contenus complémentaires qu'elle offre. Burns (2016) ayant déjà montré avec minutie comment peuvent fonctionner les échanges entre plusieurs plateformes, à travers l'exemple susmentionné de Steven Wilson, mais aussi à travers celui de *Mylo Xyloto* (2011) de Coldplay, je ne cherche pas ici à préciser les degrés de cette échelle scalaire qui irait de la chanson sans parophonographie spécifiquement narrative au récit transmédia en passant par le récit multimodal, mais plutôt de montrer que ces différents types de déploiement suivent finalement une logique narrative particulièrement féconde dans l'écoute de musiques populaires enregistrées, celle de la narrativisation par construction de monde — c'est-à-dire par le recours aux mondes narratifs.

Alexander Harden, reprenant cette idée venant de la narratologie cognitive, a déjà soutenu que toute chanson populaire présente des affordances à partir desquelles l'auditeur assemble un monde narratif, en le complétant au besoin à partir d'un monde réel de référence. Il s'agira ici d'étoffer cette position en faisant le point sur le type d'affordances narratives fournies par les récits folk et rock (mais aussi spécifiquement metal).

Les témoignages d'écoute des enquêtés seront ici essentiels, en ce qu'ils permettent de renforcer l'approche constructiviste de Harden réfléchissant à partir des travaux de Fludernik. Il s'agira ici de qualifier plus précisément ce phénomène de l'expérientialité, concept clé de la narratologie naturelle de Fludernik, qui a pu être comprise tantôt comme une propriété

---

<sup>56</sup> Les contributions narratologiques plus récentes ne règlent en ce sens pas tous les problèmes définitionnels, Marie-Laure Ryan (2015) faisant par exemple de l'indépendance des supports une caractéristique des récits transmédia, tout en postulant que ces derniers sont unifiés par un même monde mais non pas par un même récit.

textuelle des objets narratifs, dont le propre serait d'évoquer une expérience quasi-mimétique de la vie réelle, tantôt comme un processus psychologique durant lequel le récepteur construit cette expérience au contact du texte (Caraciollo 2013). C'est sur cette deuxième lecture que je me concentre, tout en cherchant ce qui alimente la construction d'une telle expérience dans un contexte d'écoute musicale, là encore à la suite de Harden mais aussi de Nicolas Marty (2011).

À travers les quelques exemples suivants, j'essaierai donc de mettre en lumière le continuum que cette forme de narrativisation trace entre phonographie immersive, compositions multimodales et mondes narratifs. Je procéderai par une exploration en forme d'entonnoir, en partant des exemples de mondes narratifs musicaux les plus clairement multimodaux jusqu'à ceux des titres les plus condensés en un seul enregistrement, avec un paratexte réduit au strict minimum, dans l'espoir de montrer que ces différentes échelles répondent en fait à une logique de narrativisation très similaire.

#### 4.3.1 Multimodalité et paratexte : la narrativisation par les éléments extramusicaux

Malgré ma concentration sur le contexte phonographique, un détour par l'extension multimodale complète de certains albums sera d'une grande aide pour comprendre la réception narrative de nombreuses chansons de mon corpus. Interrogé sur une éventuelle expérience collective qui aurait changé sa perception d'une chanson narrative, un enquêté du subreddit de Bob Dylan répond :

Rock concerts. Artists will show background imagery. Some will introduce a song and explain how it came to be and the thinking behind it.

Cette première réponse, en mettant en évidence un cas de cotextualité<sup>57</sup>, souligne d'ores et déjà la diversité du paratexte qui peut entourer une chanson. Parmi les formes les plus

---

<sup>57</sup> La cotextualité (Hawkins 2009 ; Burns *et al* 2011 ; Bradby 2017 ; Lacasse 2018) englobe notamment les phénomènes de répartition de l'agentivité et de la relationalité dans une chanson (rhétorique, narrative, spatiale, sonore, etc.), mais aussi de division et de répartition du travail compositionnel et créatif, manifeste dans le cas d'ajout *a posteriori* d'éléments visuels à une musique.

courantes et les plus efficaces pour contextualiser un morceau semblent donc figurer l'imagerie et la scénographie qui accompagnent les concerts. Iron Maiden compte parmi les groupes exploitant pleinement le potentiel de ces événements. Un fan, interrogé sur l'élément le plus important dans la construction du monde imaginaire du groupe<sup>58</sup>, déclare même :

[...] the most important component is their live presentation in which songs “take life” so to speak (fear of the dark dance of death and sign of the cross come to mind). As a fan, I would say their longevity and their variety in their material is what defines them today, along with their stage presence and passion

Parmi les artefacts qui « donnent vie » aux chansons lors des concerts figurent certainement les scénographies du groupe, qui changent selon l'identité de l'album mis à l'honneur pendant la tournée, voire selon le thème de chaque chanson. Lors de la tournée ayant suivi *The Book of Souls* (2015)<sup>59</sup>, le titre éponyme est ainsi joué avec un décor rappelant l'architecture maya, notamment par la présence d'un calendrier solaire projeté en hauteur ; Eddie, la mascotte du groupe, fait même irruption sur scène avec un costume à mi-chemin entre son habituel attirail de mort-vivant momifié et attributs évoquant la civilisation maya (machette, collier denté, etc.). Lors du passage au célèbre titre « The Trooper » (1983), le fond de scène fait place à l'illustration originale du single, à savoir Eddie en costume de soldat britannique lors des guerres napoléoniennes. Bruce Dickinson, chanteur du groupe, porte alors lui-même l'uniforme, et brandit un grand drapeau du Royaume-Uni. Si la scénographie ne retrace jamais vraiment les événements des chansons, qu'il s'agisse de la disparition de la civilisation Maya ou de la mort d'un soldat au combat contre l'armée russe, elle met toujours en avant le personnage principal de l'histoire (à travers le costume du chanteur et surtout la mascotte du groupe) ainsi que le cadre spatio-temporel de l'histoire, même en ne procédant que par touches évocatrices, idéalisées ou caricaturales. Sans que la scène ne devienne le véritable théâtre des *fabulae* d'Iron Maiden, elle donne toujours vie à cette conscience humaine ou anthropomorphe qui fait l'expérience de cette *fabula* ; dans le cadre de la narratologie naturelle de Monika Fludernik, la présence de cette conscience reste

---

<sup>58</sup> Question complète : “What would you say played the biggest role in the construction of Maiden’s imaginary world: its narrative, historical and mythical lyrics, or the band’s visual identity (albums’ front covers, Eddy artworks, etc)? As a devoted fan, which is now more important for you?”.

<sup>59</sup> Filmée en de nombreuses villes et reconstituée dans *The Book of Souls: Live Chapter*, Parlophone, 2017.



le premier marqueur de la narrativité (1996a, 30). Si le personnage voyageur et protéiforme qu'est Eddie constitue une porte d'entrée efficace dans les mondes narratifs du groupe, par le biais des couvertures d'albums ou de la scénographie de concert, il ne représente toutefois pas à lui seul l'univers d'Iron Maiden. Voici d'autres impressions de fans, interrogés sur une potentielle hiérarchie entre paroles et univers visuel du groupe<sup>60</sup> :

The lyrics: the front covers/Eddies typically relate to specific songs or the theme of the album track, whereas the lyrics cover a huge variety of topics and themes.

Their visual identity probably played a bigger role in creating their mythos, however I believe their focus on storytelling and historical/fantasy topics made people become more invested in their whole identity. As a fan, their narrative lyrics are definitely more important to me.

Historical and mythical lyrics play the biggest role but all the various pictures of Eddie goes a long way to establishing the imaginary world. Almost every song has its own Eddie artwork that sets the scene.

S'il paraît ainsi évident que les textes du groupe peignent un tableau plus détaillé des personnages, de leurs mondes et péripéties, et qu'ils épousent souvent un mouvement plus narratif dans le sens classique d'une représentation logique et temporelle d'une suite d'événements (Brémond 1973), les fans s'accordent pour dire que l'élément visuel a été central dans la construction de l'image du groupe, ainsi que dans la création de leur « monde imaginaire ». Cette appellation, proposée par un fan, semble pouvoir se confondre avec le « monde narratif », projection mentale du cadre dans lequel se déroule une histoire formée par le récepteur au contact d'un objet reçu comme narratif. La densité et l'efficacité du monde visuel d'Iron Maiden propose en effet un socle de monde narratif commun à tous les auditeurs, et leur fournit *a minima* des personnages et un décor, tandis que les textes se chargent de préciser les événements et le message du récit<sup>61</sup>. La richesse visuelle des concerts d'Iron Maiden ainsi que de leur paraponographie ou même de leur merchandising permet aux récits du groupe, bien qu'ils ne soient pas tous reliés par un même arc narratif, d'appartenir à une forme de nébuleuse de mondes narratifs entrelacés, qui s'approche d'un

---

<sup>60</sup> Même question que dans la citation précédente.

<sup>61</sup> Pour reprendre les éléments essentiels constitutifs qui conditionnent l'existence d'un récit, d'après Marie-Laure Ryan (2009) : un décor spatial, des événements temporels, des personnalités et réactions émotionnelles, et une conclusion significative ou message.

système transfictionnel (St-Gelais 2011), à l'image d'une franchise où différentes histoires ayant lieu sur différentes planètes d'une même galaxie seraient racontées. Dans le cas d'Iron Maiden, ces multiples intrigues ne se recoupent jamais, et existent parallèlement comme les nombreuses aventures d'un même avatar de personnage, Eddie, qui voyage entre les épisodes historiques, les mythes, les chapitres bibliques, etc.

Les images fixes ou animées représentant Eddie ne reposent pas toujours sur le même mode d'illustration narrative : si le costume prime parfois pour identifier le personnage et planter un décor, comme c'est le cas avec « The Trooper » et son uniforme, on a parfois affaire à des images plus métaphoriques. Le livret de *Seventh Son of a Seventh Son* (1988) contient ainsi une illustration pour chaque titre, l'album formant plus ou moins un album concept : les enquêtés du subreddit d'Iron Maiden ne sont que 55% à le considérer comme un album concept bien structuré en termes de musique et de paroles. Comme le résume un fan : « Une grande partie de l'histoire doit être reconstituée par l'auditeur, en connectant les morceaux ». Une des aides sur lesquelles peut s'appuyer l'auditeur est donc cet ensemble d'illustrations, qui représentent moins des événements que des états d'esprit du personnage au moment de chaque épisode. « Can I Play With Madness? », dans laquelle le protagoniste (sous les traits d'Eddie) interroge un voyant à propos de sa santé mentale et de son emprise sur son propre destin, est ainsi accompagnée de ce qui pourrait constituer une illustration générale de la folie et de l'aliénation (figure 12), sans reprendre de marqueur plus précis de l'histoire de *Seventh Son of a Seventh Son*.

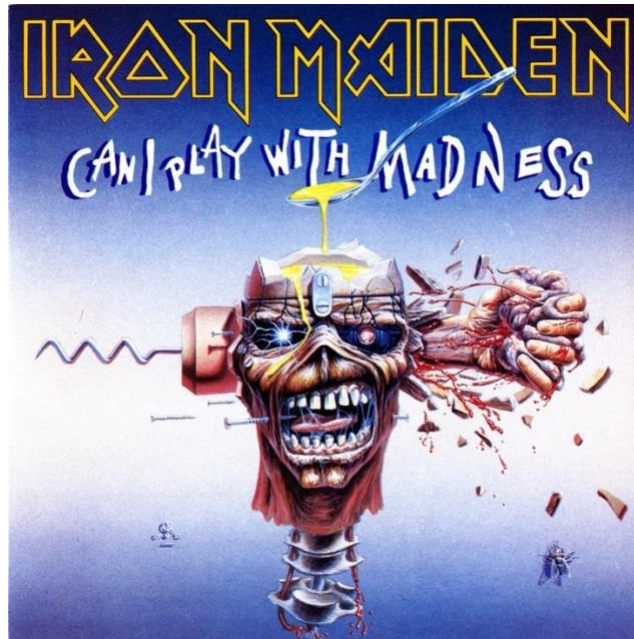


Figure 12 : Illustration du single « Can I Play With Madness » (1988) par Derek Riggs

L'illustration de « The Evil That Men Do » (figure 13), en revanche, comporte trois personnages, et se rapproche davantage du stade de l'intrigue à cet instant de l'album : Eddie, évidemment, mais aussi le diable, qui tente de prendre le contrôle du septième fils ici emprisonné, et dont l'histoire est celle d'une hésitation entre le bien et le mal.



Figure 13 : Illustration du single « The Evil that Men Do » (1988) par Derek Riggs

Tandis que le narrateur de « The Evil That Men Do » propose plutôt un discours direct tentant de convaincre le septième fils, l'illustration donne ainsi plus de recul sur cet épisode, sur un mode certes métaphorique (quoique la simple présence du diable elle-même dans les paroles puisse déjà être considérée comme telle), mais qui contextualise la prise de parole de la chanson, dont le rôle dans l'intrigue peut rester vague à la simple écoute. Ces images jouent ainsi un rôle indirect d'incitants narratifs, dans le sens de Philippe Marion, en ce qu'elles viennent dynamiser la narrativisation des morceaux d'Iron Maiden : les images ne créent pas le récit, mais ajoutent des clés de lecture supplémentaires à un récit elliptique en peuplant — partiellement — le monde narratif que l'on peut bâtir à partir de la musique et de ses paroles.

Le monde narratif reste toutefois propre à chaque récepteur, qui choisira d'intégrer ou non les propositions visuelles du groupe dans sa propre reconstitution mentale, et qui complètera cette dernière par ses propres références en termes de monde réel ou de mondes fictionnels. Tous n'accordent d'ailleurs pas la même importance à l'univers visuel du groupe : un fan rappelle que la musique reste le socle unique de son amour pour Iron Maiden, et que les images ne représentent qu'une valeur ajoutée parfaitement indépendante des productions sonores :

[...] The artwork seems to work better for marketing but has no relation to the music. If the music was terrible, Maiden would be considered another classic band past their prime that just happens to have a really good marketing department.

Le renvoi du travail visuel au département de « marketing » semble ici porter une connotation péjorative, sur fond de l'idée rabattue selon laquelle l'image serait plus superficielle qu'un art abstrait comme celui de la musique. Ce témoignage montre que l'univers visuel du groupe ne constitue pas une contrainte de réception : il peut parfaitement être éludé par l'auditeur dans son appréhension de la musique, abordée uniquement comme telle et non pas comme une partie (certes majeure) d'un ensemble multimodal organisé.

Cet ensemble, on le comprend, n'a finalement pas grand-chose du récit transmédiatique idéal : les fans n'ont en effet aucun mal à proposer une hiérarchie des supports du « monde

imaginaire » d'Iron Maiden — bien que Raphaël Baroni (2019) souligne qu'aucun récit transmédiatique, aussi idéal soit-il, ne parvienne à supprimer tout à fait la frontière entre centre et périphérie. Pour la plupart des fans, la musique est plus importante que les paroles, elles-mêmes plus importantes que les images, même si ces dernières fournissent à la fois une porte d'entrée dans l'univers du groupe et un vecteur d'immersion supplémentaire dans le cadre des concerts. L'ensemble imaginaire d'Iron Maiden constitue bel et bien un assemblage d'affordances permettant aux auditeurs de se projeter dans un monde narratif avec une identité propre, mais au socle logique et spatio-temporel fort distendu, non unifié par une quelconque intrigue, mais simplement par un avatar de personnage, se promenant dans quelques décors de prédilection, tels que l'Antiquité, les champs de bataille, les mythes ou encore les cieux. Baroni rappelle que la pratique de la convergence des media n'est jamais qu'un bricolage provisoire plutôt que planifié, même dans les plus grandes franchises : la modeste convergence que forme l'univers d'Iron Maiden est en effet un bricolage toujours éphémère, renouvelé à chaque album (si ce n'est à chaque titre), avec un unique fil rouge dont la présence assure cette promesse narrative propre aux images ne contenant pas de récit tout formé (là encore au sens classique du terme), mais qui signale au récepteur qu'un récit conditionne la composition de l'image — récit que les auditeurs sauront reconstituer grâce aux paroles des chansons.

Il est sans doute bon de rappeler à ce stade que d'autres types de paratextes peuvent jouer ce rôle d'incitant ou d'indice narratif : comme le montre Philippe Carrard (2011), les titres de chansons, de bien des manières, peuvent conditionner les attentes des auditeurs sur le contenu des disques. Un internaute du subreddit de Deep Purple répond ainsi à la question suivante : avez-vous déjà choisi d'écouter une chanson pour son histoire ? Si oui, avec quelles chansons ?

With songs I had never heard before, which are clearly made with storytelling in mind, and can have one realize it through the title alone. Such a song was Gates of Babylon, when I was just getting started into Rainbow<sup>62</sup> in my 7 years old. The title made me realize what it was talking about, and loving mesopotamian cultures, I was drawn to it.

---

<sup>62</sup> Rainbow est le groupe formé en 1975 par le guitariste Ritchie Blackmore après son départ de Deep Purple.

Carrard travaillant sur des albums de jazz qui ne s'appuient pas autant sur des références extramusicales, « The Gates of Babylon » (1978) de Rainbow ne correspond pas vraiment à l'un des types de titres référentiels qu'il identifie dans les albums du label Blue Note, référentialité alors tournée vers le contenu musical. Ici, le titre fait immédiatement pénétrer l'auditeur dans un environnement situé à la fois géographiquement et historiquement, mais aussi chargé d'une aura mythique : le tout jeune auditeur de ce témoignage a eu bien raison d'y voir le signe d'un morceau où il pourrait trouver, sinon un récit parfaitement ficelé, au moins un aperçu de l'expérience de vie au sein d'une Babylone fourmillante et infernale (le religieux et le fantasmé prenant rapidement le pas sur l'historique au fil de la chanson).

Que les images, scénographies, titres et autres extensions multimodales ou paratextuelles fassent ou non de certaines musiques populaires des récits transmédiatiques — ce qui ne me paraît être le cas que pour de rares albums déjà mentionnés plus tôt via les exemples étudiés par Lori Burns notamment —, force est de constater que ces éléments peuvent tous contribuer à la narrativisation des chansons, et par conséquent à la formation de mondes narratifs, que ce soit par une aide préalable au cadrage narratif, ou par des incitants et indices narratifs qui viennent enrichir la musique lors de l'écoute ou *a posteriori*. Les titres de chansons correspondent habituellement à la première catégorie ; les images scéniques, à la seconde ; les illustrations d'albums peuvent jouer les deux rôles, en fonction du moment de leur découverte par l'auditeur<sup>63</sup>. Le processus de construction d'un monde narratif autour d'une chanson dépend ainsi toujours de la démarche et du mode d'investissement de chaque auditeur.

#### 4.3.2 Mondes narratifs et immersion : la narrativisation par les sons

Ces nuances d'appréhension des mondes narratifs varient donc selon les extensions multimodales entourant la chanson. D'après les témoignages des internautes, il semble toutefois qu'une véritable immersion puisse se produire sans complément extérieur à la

---

<sup>63</sup> Selon la modalité de la première écoute (radio, concert, streaming aléatoire, etc.), l'ordre de découverte entre le titre d'une chanson et sa scénographie peut cependant varier également.

musique enregistrée elle-même. Dans une réponse à la question sur les chansons écoutées spécifiquement pour leur histoire, un auditeur, inscrit sur le subreddit de Genesis, explique :

When I listen to music, I like to use it as an escape from reality, and any song that has a story does a really good job of that. This includes that songs 2112 and Supper's Ready

D'après un sens assez commun, il paraît effectivement probable que l'usage de la musique comme échappatoire soit courant. Il est toutefois utile d'ajouter ce qui peut spécifiquement contribuer à l'efficacité d'une chanson sur ce point : si une histoire est facilement identifiable, et que son monde narratif est déjà détaillé, sa projection mentale aura tendance à être plus émancipée du monde réel. Les deux exemples fournis par l'auditeur, à savoir « 2112 » (1976) de Rush et « Supper's Ready » (1972) de Genesis, sont empruntés au canon du rock progressif, un genre qui a su se démarquer par ses récits et ses albums concept étoffés (Brachet 2018 ; Halliwell et Hegarty 2011 ; Pirenne 2005 ; Macan 1997 ; etc.). Les deux morceaux cités ici se démarquent par leur longueur exceptionnelle (20 et 23 minutes respectivement) et par leurs formes comportant chacune sept parties, nommées et indiquées avec les paroles dans les éditions originales des albums. La première s'inscrit dans le genre de la science-fiction, tandis que la seconde prend la forme d'une hallucination à mi-chemin entre le surréalisme et le merveilleux, ponctuée de références bibliques. Les deux ont ainsi recours à de riches intertextualités permettant à l'auditeur de s'appuyer sur maints mondes fictionnels préexistants pour bâtir celui dans lequel se déroule la chanson.

Sans même évoquer les costumes et la théâtralité des concerts de Genesis, y compris lors des performances de « Supper's Ready », les contrastes musicaux et l'expressivité des costumes vocaux de Peter Gabriel au fil du morceau colorent déjà les décors de l'histoire, de l'absurde « Willow Farm » aux flots déchaînés d'où sortent monstres et dragons dans « Apocalypse in 9/8 », la première avec sa rythmique enjouée et les exclamations soudaines de Gabriel, les seconds avec les échos menaçants sur la voix, ainsi que les soli de moog puis de mellotron sur fond de section rythmique de plus en plus sombre et grave. « 2112 », de son côté, conserve des sonorités plus unifiées sur ses 20 minutes, avec des accents toutefois plus lisibles sur les événements majeurs d'une histoire moins alambiquée que celle de « Supper's

Ready » : le dernier riff insistant (à partir de 19:05), accompagné de rapides motifs de remplissage à la batterie (drum fills), d'une densification mélodique et rythmique mais aussi d'un frénétique solo de guitare oscillant entre les canaux stéréophoniques, précède le dénouement de l'histoire, à savoir la prise de pouvoir par des prêtres dictateurs sur la galaxie. À la lumière des paroles, monde sonore et monde narratif peuvent ainsi se confondre lors de l'écoute. Cette rencontre, qui s'appuie sur les affordances narratives de chaque chanson, relève toutefois d'un certain choix d'écoute d'après cet internaute du subreddit de Bruce Springsteen<sup>64</sup> :

Many of Bruce Springsteen's albums tell a story from start to end. For example, his first album, "Greetings From Asbury Park, NJ", tells the story of a young man learning about the unfamiliar world around him and how he can fit in it without losing himself in the process. I make the choice to hear stories this way because music has the ability to make small stories feel like they take place on a much more epic scale.

Tout en considérant que l'histoire est inscrite dans l'album, cet auditeur souligne les qualités immersives de l'album *Greetings from Asbury Park, NJ* (1972) en insistant sur sa capacité musicale à amplifier l'impact d'un récit. Ce dernier, qui est, comme bien d'autres chez Springsteen, une forme de récit d'apprentissage, ne comporte ni personnage extraordinaire ni décor coloré et mythologique comme chez Iron Maiden, Genesis ou Rush. Pourtant, des éléments comme le chant emphatique de Springsteen ou les envolées de saxophone peuvent manifestement conférer un caractère épique à de telles histoires. Un autre enquêté répond à la même question en formulant un peu différemment son attachement aux chansons :

All the songs mentioned before feel like short movies in my head. Incident on 57th Street, in particular, makes me feel for Spanish Johnny and think of him as if he were Leonardo DiCaprio in Romeo + Juliet.

Là encore, l'architexte est central dans la construction du monde narratif qu'associe chaque auditeur à une chanson. Cet internaute se focalise sur l'aspect timidement tragico-romantique de « Incident on 57th Street » (1973), dont le protagoniste ne sait pas quand il pourra revoir

---

<sup>64</sup> Réponse à une question demandant aux enquêtés s'il leur arrive d'écouter certaines chansons spécifiquement pour leur histoire.



sa bien-aimée, plutôt que sur l'intrigue centrale qui relève surtout du trafic de drogue, et choisit même un acteur principal pour son monde narratif, construit en référence au film de Baz Luhrmann sorti en 1996. L'association d'une œuvre cinématographique, ressource multimédia par excellence, à une chanson, donne tout un corps supplémentaire à un monde narratif jusque-là privé de tout élément visuel — voire d'incarnation pour des personnages uniquement soutenus par de légères inflexions de costume vocal. Bien d'autres enquêtés mobilisent cette comparaison avec le cinéma pour parler de leur expérience narrative au contact d'une chanson.

I love songs where I can see a movie from the lyrics

i look at albums as audio movies.

[à propos de cette possible expérience narrative musicale] The best way I can describe it, is essentially listening to an audio movie with an awesome soundtrack. With a vivid imagination and excellent musical accompaniment, they serve as great storytelling experiences where I basically play out a little movie inside my head as the song progresses.

De tels témoignages permettent de mieux comprendre à quel point des concepts analytiques tels que celui de mise en scène phonographique sont en réalité ancrés dans un sens commun associant musique enregistrée et récit cinématographique. Au cinéma, la mise en scène peut désigner à la fois les effets stylistiques permis par les moyens techniques à la disposition des réalisateurs et l'ensemble de l'organisation du temps et de l'espace dans un film (Martin 2014, 16). Effets de style et manipulations sonores liées aux paramètres technologiques de la réalisation des chansons enregistrées, suggestions de phénomènes temporels et spatiaux au sein d'un art déjà fondamentalement temporel : la mise en scène phonographique puise effectivement dans les mêmes ressources que la mise en scène cinématographique, par des moyens sans doute plus métaphoriques, mais qui convergent manifestement bien vers une expérience de réception narrative comparable.

Un autre moteur permettant une meilleure incarnation des histoires et l'immersion de l'auditeur dans le monde de la chanson est l'empathie. L'expérientialité mise en avant par Monika Fludernik rappelait déjà que le facteur commun permettant la transmission d'un récit

est la présence d'une conscience humaine ou anthropomorphe dans le texte, reconnue comme telle par le récepteur. Dans une question spécifique aux fans de Bruce Springsteen, leur demandant si certains mondes narratifs sonores du « Boss » leurs paraissaient plus efficaces que d'autres, un internaute répond :

“Streets of fire”, it feels like I'm in his shoes and the music really feels as angry and frustrated as the character must be.

La musique joue ici le rôle d'extension de la psyché du personnage principal. Marie-Laure Ryan concédait déjà que si la musique ne pouvait pas forcément être porteuse d'un récit à proprement parler (en raison de son incapacité à représenter un lien logique), elle avait un certain ascendant sur les autres media pour représenter les réactions émotionnelles d'un récit. Ce critère de la réactivité du monde du récit à l'évolution des personnages est également mis en avant par Patrick Moran (2018), qui travaille sur les récits interactifs : bien que l'auditeur n'interagisse pas avec la chanson, le lien entre paroles et musique peut être compris comme une dynamique dans lequel les unes et l'autre évoluent en se répondant, en toute perméabilité, ce qui encourage l'auditeur lui-même à se projeter dans un monde narratif conçu pour représenter mais aussi pour accueillir l'expérience d'une conscience humaine — d'où l'identification de cet internaute au personnage principal, et son immersion dans un environnement musical qui semble lui aussi réagir aux événements.

Cette réactivité est bien sûr réciproque : ainsi, dans son article sur la narrativité phonographique de « Stan » (2000) d'Eminem, Serge Lacasse (2006) convoque-t-il le concept de supradiégèse, utilisé par Rick Altman dans son analyse de la comédie musicale, dans laquelle image et récit causal semblent régis par la musique, cette dernière étant donc supra-diégétique. Au-delà de ces différentes hiérarchies entre les supports du récit, la proximité entre narrativité des musiques populaires et narrativité poétique peut également nous éclairer sur l'entrelacement entre ces supports. Hühn et Sommer (2012) caractérisent la narrativité poétique non pas par son incapacité à prendre en charge une temporalité, mais plutôt par l'impression d'immédiateté de la parole qu'elle donne. Cela ne revient pas à dire que la parole poétique, narrative ou non, ne fasse l'objet d'aucune médiation, mais plutôt qu'une des spécificités du récit poétique est de brouiller les frontières entre auteur et

narrateur, ainsi qu'entre la voix et la focalisation. La forme de poésie orale que constitue une chanson joue en effet sur cette perte de repère, par des esthétiques narratives souvent elliptiques voire oniriques, comme l'a montré Alexander Harden, et par cette insertion de la musique dans un espace indéterminé et diffus du monde narratif, entre décor et prolongement de la conscience humaine au fondement du récit. D'où l'efficacité possible d'une chanson en termes de monde narratif, par le biais d'une « atmosphère » (dans une acception proche de celle de Böhme 2018<sup>65</sup>) difficile à qualifier, mais que tente ainsi de décrire un fan de Deep Purple, parlant de son type de paroles préféré :

I love when lyrics combine with the instrumentation to create an atmosphere and setting so well made, that it makes it a whole world of it's own, and you can expand upon it.

Donnant presque la définition de la construction d'un monde narratif, cet internaute confirme que l'interaction entre paroles et instrumentation (et ensemble des paramètres sonores, probablement) peut donner suffisamment d'éléments pour bâtir un tel monde mental qui reste disponible à l'exploration une fois la chanson terminée. Ce type de témoignage motive un essai de transposition d'un modèle d'analyse d'immersion musicale tel que celui conçu pour la musique de jeu vidéo vers la musique populaire enregistrée. Proposé par Isabella van Elferen (2016), le modèle ALI postule ainsi que la musique de jeu vidéo fonctionne sur l'émotion (« affect ») du joueur, déclenchée de manière appropriée grâce aux compétences (« literacy ») du joueur, afin de faciliter l'interactivité du jeu. La musique peut par exemple évoluer selon les déplacements du joueur afin de le guider dans l'espace, les conventions de musique de jeu vidéo étant assez claires et connues pour qu'il puisse les interpréter correctement, et ressentir la peur ou l'excitation si c'est ce qu'est censé ressentir le personnage joué à l'instant donné. Dans le cadre des musiques populaires, ces codes peuvent exister à différents niveaux : s'ils viennent souvent d'un niveau culturel à large échelle, ils sont également modulés selon les genres musicaux ou même selon les artistes. Prenons l'exemple d'un paramètre musical tel qu'une mesure asymétrique : chez un groupe de rock

---

<sup>65</sup> L'atmosphère correspond à une émotion perçue de manière diffuse, par une forme de perception synthétique de l'objet, qui prime sur l'écoute analytique ou toute considération formelle. Chez Böhme, l'atmosphère est justement un sentiment à mi-chemin entre l'objet et son récepteur, qui constitue souvent la première porte d'entrée esthétique sur l'objet.

progressif comme Yes, où elle est particulièrement courante, elle pourra certes dynamiser un segment par une impression d'instabilité, mais pas automatiquement évoquer un moment clé dans le récit. Chez Iron Maiden en revanche, qui utilise moins fréquemment ces métriques, l'association a des chances d'être plus immédiate : le heavy metal n'est pas exempt de complexifications en termes de métrique, mais s'appuie tout de même sur des conventions rythmiques moins tortueuses que le premier rock progressif. Dans « Alexander the Great » (1986) par exemple, l'interlude instrumental central couvrant plus de trois minutes complètes s'ouvre par une section de rapides motifs de guitare en 7/8, suggérant à la fois un sentiment d'accélération et un élan nouveau : il s'agit en effet de la transition entre les premières conquêtes d'Alexandre jusqu'au Moyen-Orient avec la prise de Persepolis, et la suite de son avancée vers l'Asie. Dans le premier couplet suivant cet épisode instrumental, les conquêtes avancent en effet résolument sur le continent asiatique (« Alexander cut the 'Gordian knot' / And legend said that who untied the knot / He would become the master of Asia »). Sur un autre terrain, un fan de Bruce Springsteen témoigne également de la manière dont une convention générique donne une première architecture au monde narratif d'un album :

Each album makes sense as a story world, but the most concise would have to be either Born to Run or Nebraska. Born to Run has often been described as a series of vignettes taking place on the same day in New Jersey. Each story is related both musically and thematically. The album as a whole tells a story of teenage rebellion and the desire to experience the world and get out of a dead end town. Nebraska is also constructed well. The stripped down style of music lends itself nicely to the bare bones desolation that awaits each of the characters in each of the songs.

Au-delà du lien métaphorique entre instrumentation acoustique minimaliste et paysage désolé, le recours de Springsteen à de multiples codes plus folk que rock donne déjà un indice sur l'environnement dans lequel évoluent ses personnages, c'est-à-dire une Amérique des grands espaces, plus rurale que les villes industrielles dans lesquelles se situaient jusque-là ses chansons rock. L'entretien de ce type de lien entre paroles et musique confirme à l'auditeur que l'interactivité entre monde narratif et monde sonore fonctionne, ce qui lui permet à son tour de s'appuyer sur un monde déjà construit, bien qu'uniquement bimodal, à la différence des mondes de jeu vidéo. L'immersion dans les mondes narratifs des musiques populaires, tout en dépendant de facteurs contextuels tels que les genres musicaux et autres

systèmes sémiotiques orientant la réception (Echard 2018), est ainsi un processus bien réel et répandu parmi les auditeurs<sup>66</sup>. Ces derniers bâtissent tout un monde uniquement à partir d'un enregistrement, comme pour reconstituer les images associées aux chansons et reproduire mentalement les ensembles multimodaux entretenus par certains artistes.

La paraphonographie d'une chanson enregistrée peut être fort diversifiée, quantitativement et qualitativement. Du morceau titre d'un album concept narratif augmenté de clips, d'une scénographie dédiée, de contenus en ligne, d'illustrations destinées au merchandising, à une chanson isolée d'un album sans grande portée narrative construite en tant que telle via l'objet disque, on pourrait penser que la densité du monde narratif que leur associe l'auditeur s'en trouverait grandement affectée. Ce n'est pas si certain : les ensembles multimodaux ou transmédia pouvant entourer une chanson constituent certes des incitants narratifs, et orientent le monde narratif de chaque auditeur vers une base commune. Les auditeurs ne reçoivent cependant pas tous ces ensembles avec le même enthousiasme ou le même degré de considération : un grand nombre perçoit toujours la contribution sonore comme incommensurablement première, y compris dans l'établissement du monde narratif. Les témoignages recueillis auprès d'auditeurs parlant de leur immersion à partir d'un simple enregistrement semblent soutenir ce point de vue : les affordances fournies par les chansons enregistrées appellent souvent déjà à la narrativisation, à tel point que les enquêtés n'hésitent pas à comparer leur écoute avec le visionnage d'un film, reconstitué de toutes pièces dans leur tête grâce aux paroles et à la musique. Ils bâtissent ainsi tout un monde uniquement à partir d'un enregistrement, comme pour assembler à leur manière l'ensemble multimodal imaginaire des chansons qui les marquent, dans une logique d'expansion visuelle, virtuelle ou réelle, qui paraît commune aux modes de narrativisation des musiques populaires.

---

<sup>66</sup> Au moins parmi les auditeurs investis (engagés dans des discussions parfois quotidiennes à propos de leurs artistes favoris), représentés par l'échantillon enquêté ici.

#### 4.4 Conclusion partielle : expérientialité, empathie et perméabilité

La construction sonore des récits des musiques populaires fait de ces dernières des objets aux affordances riches, variées, et qui ont la capacité d'être immersives. La mise en scène phonographique des chansons, en plus de donner des fondations à l'espace-temps et au décor de chaque histoire, y crée une place pour l'auditeur implicite, une place dont de nombreux auditeurs bien réels se saisissent pour s'engager pleinement dans l'expérience narrative des chansons, et en tirer des mondes narratifs qui vont parfois bien au-delà des propositions visuelles et parolières des albums. Cette compréhension et appréciation des histoires *de l'intérieur* confirme le caractère absolument central de l'expérientialité (Fludernik 1996a) dans la narrativisation des musiques populaires. J'ai écrit plus haut me concentrer sur l'acception de ce terme d'expérientialité renvoyant à un processus psychologique durant lequel le récepteur construit une expérience au contact d'un texte (voir la section sur mon cadre théorique narratologique en introduction 0.4.1) ; l'autre manière de le comprendre est d'en faire une propriété textuelle des objets narratifs, dont le propre serait d'évoquer une expérience quasi-mimétique de la vie réelle (Caracciolo 2013). Bien que la prudence soit de mise concernant l'attribution de propriétés intrinsèques aux objets narratifs, qui les différencieraient d'autres types d'objets, les témoignages des enquêtés pourraient inciter à comprendre la spécificité narrative des musiques populaires comme une telle forme d'expérientialité, dont l'efficacité dépend effectivement de sa capacité à évoquer une expérience dont peut se saisir l'auditeur. Une question de mon enquête en ligne demandait aux participants s'ils avaient un type de paroles préféré : la notion de partage d'expérience entre auditeur et histoire exprimée dans la chanson est récurrente dans les réponses. En voici quelques exemples :

Any music that I can relate to and connect with my own life whether it be a relationship or an emotion that I am feeling at that time.

No direct examples but anything that is thought-provoking or I can relate to my own life makes music much more meaningful to me.

I can relate to this song because it sparks images in my head of somebody in my life that I feel the same way about.

Le mot clé de ces réponses est le verbe « to relate ». Cette connexion empathique est même décrite, une fois de plus, en termes visuels par le troisième enquêté cité ci-dessus. Ces explications, qui donnent la priorité au fait de se retrouver dans des paroles grâce à une émotion ou expérience partagée, est plus courante encore que les réponses affichant une préférence spécifique pour les récits en chanson. Plusieurs enquêtés semblent cependant faire le lien entre les deux :

Favorite type of lyrics are tones that provide either interesting storytelling or ones that I can relate to.

Lyrics that tell a story and lyrics I can relate to or aspire to or that I find inspiring.

Cette approche si répandue des paroles, faisant la part belle aux récits et au partage d'expérience (les deux ne faisant tout de même pas l'objet d'une seule et même qualification chez les enquêtés), peut probablement être étendue à l'approche des chansons dans leur globalité. Au-delà du fait que les paroles ne puissent, de toute façon, être appréhendées sans leur contexte sonore, plusieurs réponses suggèrent que le vecteur de narration et d'expérience n'est pas uniquement le texte et ses informations, mais bien l'ensemble sonore de la chanson. Ainsi, un auditeur donne un exemple de chanson qu'il écoute spécifiquement pour son histoire, et l'expérience qu'elle procure :

The Wreck of the Edmund Fitzgerald - I was familiar with the structure of the story, but sometimes experiencing is more important than simply knowing.

Un autre précise ce que ses écoutes solitaires lui ont permis de mieux comprendre dans certains morceaux :

Life experiences, notably loss and love. These are often things that can't be experienced secondhand and only during a repeated listening after going through those situations did I appreciate the song fully.

D'autres, enfin, explicitent le lien entre leurs expériences et ce que leur fait ressentir une chanson en insistant sur la place concrète de cette dernière dans leur vie :

When I am sad about missing a person or nostalgic for a time in my life, I will listen to a song from that era. Most tell my own story, if not an actual story in the song.

Backstreets is an excellent song about friendships, whenever I have friend problems its a go to

Many, many songs have reduced me to tears. Sometimes it's just a phrase, at other times it's the whole song. Peter Gabriel's song I Grieve has had me in floods of tears, unlocking the grief I had at the loss of my father.

Associer une chanson à une période ou un événement de sa vie est effectivement un phénomène courant, qui rappelle là encore combien l'activité interprétative implique l'auditeur, en termes d'émotions et, toujours, d'expérience. Un enquêteur s'émerveille justement des différences d'appropriation d'une même chanson entre deux auditeurs :

Songs with a strong narrative can be as impactful as great novels. It inspires one to try writing one's thoughts down on paper in a creative way. The incredible thing about them is also that no two individuals experience the lyrics to a song quite the same. Everyone has a unique history of experiences that play a part in interpreting a song's lyrics.

La dernière phrase de cette réponse le confirme : l'intersection entre auditeur et objet invite plutôt à conserver une définition de l'expérientialité reposant sur la réception du récit et sa reconstitution par l'auditeur, en fonction de ce qu'il a lui-même déjà vécu. Le principe selon lequel les auditeurs s'engagent dans les chansons et leurs récits reste ainsi celui de l'empathie : pour certains, il s'agira avant tout du partage d'une émotion, pour d'autres, de la reconnaissance d'événements déjà vécus, ou simplement de l'immersion dans une histoire peut-être sans rapport avec notre vie, mais dont le monde narratif nous transporte suffisamment pour que l'on s'y investisse émotionnellement.

Lorsqu'elle fonctionne à plein régime, cette proximité « expérientielle » entre récit et auditeur, encouragée par l'évolution jointe du récit et des sons, repose donc sur une forme de perméabilité entre paroles, sons et auditeur. Outre l'immersion dans la chanson, cette perméabilité est la raison pour laquelle certaines chansons et certaines paroles continuent d'accompagner les fans dans le reste de leur vie, parfois au quotidien. Les internautes du



subreddit de Led Zeppelin ont quelque chose à nous apprendre sur ce point. Leurs paroles préférées<sup>67</sup>, tous morceaux confondus, sont une paire de vers de « Stairway to Heaven », choisie presque unanimement : « Yes there are two paths you can go by, but in the long run / there's still time to change the road you're on » (tu peux emprunter deux chemins, mais à long terme, tu as encore le temps de changer de voie). Des auditeurs expliquent :

This lyric always comes to me when I'm trying to make a decision that can impact my life negatively or positively.

It has left a huge impact on me, it gives me a sense of hope in a way that the small things in life don't matter that much.

Cette phrase est davantage une maxime qu'un élément moteur de l'histoire racontée dans « Stairway to Heaven ». Cette dernière, s'ouvrant à de multiples interprétations, est au moins reçue communément comme un récit de conquête de l'espoir : d'un portrait d'une innocente « dame qui est certaine que tout ce qui brille est en or » (« There's a lady who's sure all that glitters is gold ») à l'expression d'une aspiration collective presque religieuse pour trouver un guide spirituel, le morceau lie des fragments narratifs en une conclusion qui chante l'union sous l'égide de la sagesse populaire, embrassant l'état d'esprit de la dame dont l'optimisme fait bel et bien tout se changer en or. Ce texte de nature spirituelle guide évidemment la progression sonore du titre. Un auditeur, représentatif de l'avis général, trouve que son instrumentation « correspond à la nature mystique de l'histoire » (« fits the mystical nature of the story »), tandis qu'un autre écrit que « la chanson change complètement en fonction de l'humeur donnée par les paroles » (« the song completely changes depending on the mood given by the lyrics »), le morceau allant effectivement pas à pas d'une atmosphère folk et pastorale vers une explosion rock. Cette correspondance confirmée entre récit mystique et progression sonore explique peut-être pourquoi les vers favoris des fans fonctionnent si bien. Ce que cette phrase exprime, à savoir l'exercice du choix et du libre-arbitre en tout point de notre vie, est central dans ce qu'un récit peut reproduire de nos expériences de vie quotidiennes : nous avons ici presque affaire à un méta-récit reposant bien sur une « évocation quasi-mimétique d'une expérience réelle » (Fludernik 1996b), signifiant toute

---

<sup>67</sup> Citées en réponse à la question leur demandant si des paroles de chanson les avaient déjà spécialement marqués.

évolution du discours et toute avancée narrative et spirituelle par une altération sonore. En d'autres termes, « Stairway to Heaven » se donne les moyens de mettre en scène ce principe de vie, en signifiant chaque étape des paroles, chaque choix, par une réaction de l'environnement musical. De la sorte, ce morceau rappelle ce qu'évoque Patrick Moran, revisitant l'approche de Fludernik (1996b), qui note l'intensité accrue de l'expérientialité dans les media narratifs interactifs donnant des choix aux utilisateurs, ces choix étant en fait une manière de montrer la « réactivité intellectuelle et morale du monde humain qui entoure le protagoniste » (2018, 13), et donc de favoriser l'immersion dans le récit. Comment une musique fixée et enregistrée peut-elle offrir une comparaison avec de tels vecteurs narratifs ? Peut-être en montrant justement que la musique, en tant que monde entourant les protagonistes, progresse en réagissant à leurs choix, illustrant ainsi ses propres maximes, prouvant que l'impulsion humaine, qu'elle soit individuelle ou collective, est bien ce qui fait avancer une histoire, et encourageant ses auditeurs à croire en leur propre pouvoir sur le monde qui les entoure.

## Chapitre 5 : Les politiques rock et folk mises en récit

D'un point de vue sociologique, la musique intéresse donc par sa capacité à évoquer, de manière multiple, la société. Son étude trouve place, par conséquent, dans une entreprise plus vaste visant à appréhender les rapports entre culture — plus spécialement culture populaire — et société, notamment hiérarchies sociales et phénomènes de pouvoir. (Constant-Martin 1996)

Si l'objectif des deux chapitres précédents était de mettre en évidence la manière dont le sens des chansons rock et folk peut se former à travers une lecture narrative, les prochaines pages tenteront de montrer comment cette interprétation narrative peut s'articuler avec un autre type de sens, alimenté par les processus de narrativisation. Il s'agira bien de suivre la recommandation de Denis Constant-Martin, ce qui revient dans mon cas à s'interroger sur la signification politique que l'on peut lire dans ces chansons, qui offrent bien des perspectives sur leurs société et époque d'origine, mais aussi sur les nôtres. Une autre approche plus sociologique, dans la recherche qui est la mienne, aurait pu s'accompagner d'une méthode plus quantitative et ethnographique sur l'intérêt commun pour la narrativité des musiques rock et folk dans la population enquêtée, en y cherchant des différenciations en fonction du type de récit apprécié, et pourquoi pas de la classe sociale d'appartenance. Dans cette optique, on pourrait soupçonner, d'après Peterson et Kern (1996), que la frange la plus élevée aurait ici plus de chance de se démarquer par un omnivorisme musical et narratif que par le caractère touffu ou non des récits appréciés, si tant est que le facteur narratif entre bien en compte dans une telle différenciation. L'hypothèse de l'omnivorisme musical gagnant les classes supérieures a cependant été réfutée il y a quelques années dans un contexte canadien, dans lequel les classes supérieures avaient tendance à ne pas apprécier certains genres encore liés à un bas niveau d'éducation (Veenstra 2015). Ce plus récent revirement redonnerait raison aux analyses de Bourdieu dans *La distinction* (1979) ; l'étude de Veenstra montre toutefois que ces goûts ne sont pas immuables, puisque certains genres sont passés dans les goûts des classes supérieures, là où d'autres conservent une connotation plus populaire. Si le rock apparaît bien parmi les goûts des classes supérieures, ce qui confirme le succès des stratégies de légitimation de ce genre évoquées dans les sections 1.1 et 1.3, le heavy metal reste associé

aux classes populaires. Cette différence rappelle que les nombreux sous-genres du rock n'ont pas tous le même statut : si l'on peut imaginer que le « classic rock » de Pink Floyd ou des Beatles soit passé dans les goûts des classes supérieures, un groupe comme Black Sabbath, dont les membres viennent d'ailleurs de familles ouvrières, reste associé aux couches sociales inférieures. Bien que cette approche liant classe sociale et goûts des publics ne constitue pas mon prisme principal pour ce chapitre, ce type d'information peut être gardé à l'esprit pour éclairer mes propres résultats, qui pourraient alimenter une discussion proprement sociologique sur le lien entre classe sociale et goûts narratifs.

Les étudiants représentant environ un quart de mon échantillon, il m'a en effet semblé périlleux de m'engager dans ce type d'enquête, qui n'était pas l'objectif premier de mon questionnaire en ligne, ou même de ma recherche doctorale en général. J'ai justement préféré me concentrer, comme dans le reste de cette thèse, sur la porte d'entrée la moins prise en charge par la sociologie de la musique, à savoir celle du contenu des chansons, et des compréhensions de la société qu'elles sous-tendent à travers leurs configurations narratives.

La répercussion actuelle des sons et de leurs récits, commentée par les enquêtés dont les retours restent essentiels à l'analyse, crée de nouveaux contextes d'écoute, de nouveaux modes de perception. Mon questionnaire n'instaure cependant pas un contexte d'écoute unifié que l'on pourrait utiliser pour réfléchir à la réception contemporaine du corpus : il s'agit simplement d'une garantie d'entrevoir comment les auditeurs, quelle que soit leur génération, parlent aujourd'hui de chansons sorties entre les années 1960 et 1980. Ce postulat ne permet donc pas d'envisager une étude de transmission du sens par la musique avec une approche écologique complète de l'écoute, comme le fait par exemple Esteban Buch (2017) avec l'écoute de la Symphonie n°5 de Mahler lors de sa performance à Buenos Aires par l'Orchestre de Paris le 16 juillet 1980, sous la dictature de Jorge Rafael Videla. Avec une ambition plus limitée, le principe théorique, d'ailleurs proche du prisme de la narrativisation déjà mobilisé jusqu'ici, restera semblable à la démarche de Buch : l'objectif est de chercher quelles affordances peuvent se former au contact des morceaux rock et folk rencontrés, et plus particulièrement au contact de leurs paramètres narratifs, afin de comprendre comment ces derniers participent de la définition d'un regard politique spécifique porté sur

l'événement raconté. Le concept de « politique » est ici à prendre dans le sens le plus large du terme, et englobe tout ce qui a trait à la chose commune, au vivre-ensemble, à la société organisée, quelle que soit la strate d'organisation concernée, cette dernière pouvant être d'ordre public ou privé. Les affordances par lesquelles se construit cette signification politique sont modulées par les contextes d'écoutes qui participent parfois à cette construction de sens : plusieurs enquêtés affirment avoir saisi de nouvelles compréhensions musicales lors de concerts, tandis qu'un d'entre eux déclare même directement que « parfois le contexte physique qui [l']entoure influence la manière dont [il] interprète la chanson » (« Sometimes the physical context surrounding me might influence the way I interpret the song. »). Rappelons toutefois que, dans le contexte d'écoute influençant la manière de construire du sens, figurent aussi en place centrale des données telles que l'identité de l'auditeur, avec son ensemble de sensibilités et de connaissances. Il s'agira donc dans ce chapitre de retracer la manière dont les chansons rock et folk et leurs implications politiques parviennent à leur public, en fonction du type de voix narrative mobilisé, de l'agencement des intrigues, et de la manière qu'ont ces paramètres de sous-tendre références culturelles, récits fondateurs, valeurs et idéologies dans le récit.

## **5.1 Voix et destinataire : les genres musicaux comme modes de communication**

### 5.1.1 Voix, idéologie et réception

Dire que le sens d'une pièce est forgé de manière plus perceptuelle que discursive n'implique pas un renoncement à toute analyse textuelle ; bien au contraire, identifier cette source des affordances, malgré leur conjugaison constante avec un contexte d'écoute et l'identité d'un auditeur précis, reste une étape incontournable pour pouvoir tisser les liens possibles entre une pièce musicale et ses multiples publics. Que le sens ne soit pas limité à ces propriétés discursives ne veut pas dire que l'on puisse faire l'économie de la manière dont l'objet se présente à son auditeur, et quelle place il laisse à ce dernier. Le chapitre précédent cherchait, entre autres, quelle place est laissée à l'auditeur dans la configuration sonore des chansons :

ce chapitre se penche cette fois sur la place implicite laissée à l'auditeur en tant que récepteur d'un récit porté par une voix, dont le ton et la distance peuvent façonner très différemment le contexte de communication sous-tendu par la chanson. Ce concept de voix a une double portée dans le domaine d'étude qui m'intéresse : celle qui concerne l'incarnation bien réelle d'un narrateur ou personnage par un chanteur ou une chanteuse (voir 3.2), et celle qui concerne la prise en charge du récit par une instance assumant une personnalité, un point de vue, une expressivité, voire une idéologie. Cette voix narrative oriente considérablement le regard que le récepteur peut porter sur le récit. Dans un dialogue constant avec la question de la persona des artistes et des personnages que ces derniers incarnent, il s'agira ici de comprendre quelles voix sont mobilisées dans les récits rock et folk, comment elles configurent l'action racontée, et quel type de narrataire (implicite ou explicite) elles impliquent, avec tout ce que cette problématique soulève en termes de portée des récits sur un plan politique. Bien que le contexte entier de chaque écoute ne soit pas reproductible ici, comme cela peut davantage être le cas dans une étude de micro-histoire de l'écoute telle que menée par Esteban Buch (2017), cette concentration sur la manière dont les genres musicaux font parvenir du sens à leurs destinataires devrait toutefois donner un aperçu des possibles chaînes sémantiques formées à mi-chemin entre les discours musicaux et les sensibilités et références des publics.

La voix, en tant que concept narratologique, est déjà discutée par Genette dans le *Discours du récit* (2007/1972), via les catégories de narrateur homo/hétérodiégétique, et intra/extra/métadiégétique : il s'agit de déterminer qui parle (et non pas qui voit), et depuis où. Pour Richard Aczel (1998), les catégories genettiennes ont tendance à enfermer ce concept, qui doit retrouver un aspect plus pragmatique, et être compris comme un effet, un caractère stylistique, autant que comme un élément fonctionnel du récit. Cela implique de prendre davantage en compte la manière dont la voix porte le récit, et surtout comment elle nous parvient : son ton, son idiome, sa distance, etc. Aczel insiste d'ailleurs sur le fait que cette voix ne soit pas forcément liée à la présence d'un narrateur à la première personne : ce n'est pas parce que l'origine de la voix n'est pas identifiée que la voix ne nous parvient pas en tant que telle, et ne peut pas s'insérer dans le réseau stylistique du texte (Aczel 2001). La relation entre cette voix et l'auteur est ambiguë : Aczel concède par exemple à Susan Sniader

Lanser que tant qu'aucun élément n'écarte cette piste, le récepteur aura tendance à accepter l'équation selon laquelle l'auteur est la source de la voix perçue. Lanser (1981) va d'ailleurs jusqu'à appeler « voix extrafictionnelle » l'instance auctoriale correspondant à l'auteur implicite de Seymour Chatman (1978) : pour Aczel, cette instance organisatrice (qui, en littérature, choisit par exemple l'ordre des chapitres) n'est pas celle qui possède une voix. Ce désaccord vient sans doute de l'approche sensiblement différente de Lanser, qui travaille en étroite relation les notions de voix et de point de vue, tandis qu'Aczel précise bien que la voix concerne qui *parle*, et non pas qui *voit*. Si la distinction entre voix et point de vue reste effectivement nécessaire, la corrélation entre ces deux paramètres est souvent bien réelle : dans *The Narrative Act*, Lanser plaide pour une prise en compte du point de vue (qui *voit*) et de la focalisation (qui *sait* quoi) dans l'examen de chaque voix, en précisant qu'il ne faut pas seulement prendre en compte la relation entre narrateur et événement raconté, mais aussi entre narrateur et public, ou encore entre narrateur et auteur (dont les propres expériences et le propre point de vue sur le monde conditionnent en partie les voix artistiques, toutes fictionnelles qu'elles soient). Comme Aczel, finalement, Lanser milite pour une meilleure étude des questions de contexte, de ton, de distance, mais aussi de valeur et d'idéologie<sup>68</sup>, en privilégiant le concept de point de vue à celui de voix, mais dans une démarche tout à fait comparable.

Un exemple devrait éclairer, concrètement, ce que ce type de cadre théorique signifie pour mes propres analyses. Dans un titre comme « Spare Parts » (1987) de Bruce Springsteen, le narrateur est hétérodiégétique — et une fois que cette information est donnée, tout reste à dire. Sa manière d'agencer le récit donne plusieurs indices quant à ce qu'il ressent vis-à-vis des événements, et même sur son inclinaison idéologique. L'histoire est en effet celle d'une femme, Janey, qui, à la suite d'une grossesse involontaire, hésite presque à se débarrasser de son enfant, mais qui parvient finalement à redonner un élan à sa situation en allant vendre sa

---

<sup>68</sup> Lanser (1981) prend notamment l'exemple de l'affinité psychologique entre narrateur, protagoniste et narrataire dans la nouvelle « The Story of an Hour » (1894) de Kate Chopin : en présentant la prise de conscience et le soulagement de Louise, qui vient d'apprendre la mort de son époux, comme un élan positif, le narrateur fait entendre une voix qui partage avec Louise une complicité qu'aucun autre protagoniste de la nouvelle n'entretient avec elle. Ce narrateur (cette narratrice ?) anticipe même les contre-arguments d'un narrataire critique pour prendre la défense de Louise : « She did not stop to ask if this was not a monstrous joy that held her ».

robe de mariage et sa bague de fiançailles. La voix narrative est bien plus sèche lorsqu'elle évoque l'ancien fiancé de Janey, alors qu'elle insère toujours une marque de compassion et de sympathie pour Janey, en prévision de tout jugement que pourrait porter l'auditeur sur la situation : « Bobby said he'd pull out, Bobby stayed in / Janey had a baby, it wasn't any sin ». Ce narrateur prend le temps de décrire le paysage dans lequel évolue Janey, afin de la présenter, presque littéralement, sous une lumière positive : « Mist was on the water, low run the tide / Janey held her son down at the riverside / Waist deep in the water, how bright the sun shone ». La conclusion de l'histoire, depuis le début de la chanson, était amenée par le refrain. Ce dernier n'est constitué que d'une phrase : « Spare parts and broken hearts keep the world turnin' around ». Le retournement d'une mauvaise passe en un mouvement vers l'avant est effectivement bien illustré par le dénouement de « Spare Parts » :

Janey took a look around at everything  
Went to a drawer in her bureau and got out her old engagement ring  
Took out her wedding dress, tied that ring up in its sash  
Went straight down to the pawn shop man and walked out with some good cold cash.

Alors que l'expression « good cold cash » aurait pu transmettre un jugement péjoratif sur la démarche de Janey, le ton de la voix narrative, compatissante depuis le début avec la protagoniste, nous indique que le narrateur approuve sa décision, et qu'il pense que cette dernière permettra au monde de tourner de nouveau pour Janey. Un autre indice majeur dans la compréhension de ce ton et de la proximité avec un personnage qui cherche à sortir d'une misère économique et d'un certain isolement social vient en outre du fait que ce morceau soit chanté par Bruce Springsteen, qui à la fin des années 1980, est déjà largement connu pour son engagement envers les classes populaires et les laissés-pour-compte de la société américaine. En présentant Janey comme une victime de la tromperie de son ancien compagnon dès le premier vers du morceau, Springsteen nous confirme d'ores et déjà que l'on a affaire à une incarnation de la voix narrative qu'on lui connaît, qui raconte les déboires et parfois même les erreurs de ses personnages<sup>69</sup>, sans la moindre sévérité de jugement. L'exemple de « Spare Parts » reste cependant unique en ce qu'elle raconte, depuis un autre

---

<sup>69</sup> Pour d'autres exemples, voir « Johnny 99 », ou encore « Atlantic City » pour une version avec narrateur homodiégétique, toutes deux parues sur *Nebraska* en 1982.



point de vue, un aspect de la vie d'un personnage qui aurait très bien pu être le personnage principal d'une autre chanson de Springsteen, à savoir l'ancien fiancé de Janey : « *Meanwhile in South Texas in a dirty oil patch / Bobby heard about his son bein' born and swore he wasn't ever goin' back* ». Cette voix est finalement l'un des éléments que cherchait à prendre en compte Stéphane Hirschi (2001) avec son concept de « chanteur », propre à chaque chanson, et possédant chaque fois son style d'écriture et son positionnement propre, malgré l'interaction constante avec l'auteur et sa persona artistique. Il s'agit finalement ici de recentrer encore plus précisément cette notion sur son versant narratologique, c'est-à-dire sur la manière dont ces éléments stylistiques ont un impact sur le récit et sa portée politique.

Ces problématiques ne sont pas sans lien avec la réflexion de John Street (1986, 154-58), qui propose une distinction entre les modes de communication que constituent les genres rock et folk. Cherchant un fondement au lien entre musique populaire et politique qui ne repose pas exclusivement sur la biographie des artistes, il insiste sur le besoin d'évaluer les implications politiques des formes musicales — le mot « forme » étant à comprendre le plus largement possible, dans le sens où un genre musical est une forme de musique. La forme folk, pour lui, est proche du type de discours trouvé dans une mobilisation politique. D'une part, la simplicité musicale laisse en effet une place centrale à la voix et à son texte ; d'autre part, le point de vue souvent politisé des chansons tient pour acquises les convictions du public, et s'appuie donc sur un destinataire déjà très construit, ancré dans un collectif auquel appartiennent tant la voix du narrateur que l'auditeur implicite. Contre ce prisme impliquant l'existence d'une communauté, John Street voit le rock comme un genre fondé sur l'individu, ses hésitations et ses doutes : plutôt que de s'engager dans des discours et récits impliquant un corps politique collectif, le rock fait appel à l'imagination de ses auditeurs, par des récits reposant sur des personnages dont l'intériorité prend le pas sur le rôle politique. Comme le résume Street : « *Where protest-folk operates at the level of conventional political analysis, and has little to say about the participants, rock works in almost the opposite way: about politics it is silent, about human motivation it speaks volumes* » (1986, 157).

Cette opposition un peu caricaturale n'est bien sûr pas sans limites — toute comme la distinction entre politique et motivation humaine. Pourtant, une concentration sur certains sujets donne au moins partiellement raison à Street. Bindas et Houston (1989) discréditent

ainsi l'idée reçue selon laquelle les musiques rock étaient en tête du mouvement anti-guerre du Vietnam. Les auteurs s'appuient sur plusieurs arguments historiques, parmi lesquels le fait que les chansons rock anti-guerre ne se multiplient qu'à partir du moment où l'opinion publique bascule contre la présence américaine au Vietnam (plus de la moitié des jeunes soutiennent cette présence jusqu'en 1968). Ils précisent aussi que le contenu des chansons anti-Vietnam est nettement différent entre les sphères rock et folk, cette dernière attaquant la responsabilité du gouvernement américain bien avant 1968 : les chansons rock ont un discours bien plus vague, qui se positionne souvent contre la guerre mais sans mentionner explicitement celle du Vietnam. Bindas et Houston suggèrent que même si artistes et publics rock désapprouvent généralement la guerre du Vietnam, ils ne veulent pas afficher de prise de position allant à l'encontre des soldats, qui appartiennent à leur génération, cette solidarité modérant donc les ardeurs contestataires ; la dernière conclusion de l'article est enfin que le rock s'adresse à la frange culturelle de l'anti-establishment, plutôt qu'à sa frange politique. Bindas et Houston confirment ainsi l'intuition de John Street en estimant que le rock est plus concerné par la rébellion à l'échelle individuelle qu'à l'échelle sociétale — *a minima* dans ce contexte géopolitique précis propre aux États-Unis.

Bien que cette dualité soit là encore un peu simpliste (Bindas et Houston en donnent d'ailleurs des contre-exemples), il faut accorder un certain crédit à cette idée que le point de vue généralisé dans le rock soit différent de celui du folk. Là où le premier épouse un point de vue générationnel, le second adopte dans ce cas le point de vue d'une classe, ou au moins d'une communauté politique, deux approches qui ne mobilisent pas le même auditeur implicite, ou en tout cas pas de la même manière. Deux auditeurs appartenant à deux générations différentes et politisés à des degrés et selon des allégeances différentes n'entendront peut-être pas la même voix dans les chansons anti-guerre, et ne leur accorderont pas le même crédit. Bien que les données de mon questionnaire ne sont pas d'une grande aide pour s'engager dans des études de réception contemporaines de la guerre du Vietnam, un témoignage en quelque sorte rétrospectif d'un auditeur découvrant ce type de chanson au XXI<sup>e</sup> siècle peut nous éclairer sur la persistance de ces voix :

The first time I understood political context in a song was Credence Clearwater Revival's *Fortunate Son*. I was learning about the Vietnam War for the first time, and it was the first time I realized music could have a story along with a sound.

L'exemple de « *Fortunate Son* » (1969) rentre dans le cadre des chansons commentées par Bindas et Houston : fermement ancrée dans un contexte rock, elle s'insurge sans jamais la mentionner contre l'injustice de la guerre du Vietnam, où ne sont envoyés que les jeunes hommes peu fortunés, d'autres ayant les moyens financiers et l'autorité politique pour préserver leurs fils de la mobilisation (« *It ain't me, I ain't no senator's son* »). Bien qu'elle place effectivement l'emphase sur les cas individuels des soldats, cette chanson fonde tout de même son argumentaire sur une injustice entre classes sociales au sein d'une même génération : elle permet en ce sens de nuancer l'opposition tracée entre rock et folk par Street, Bindas et Houston. La situation qu'elle raconte de manière synthétique a manifestement marqué le jeune auditeur, au point de constituer sa première expérience à la fois d'un récit en musique et d'une chanson engagée dépendant d'un contexte politique bien particulier.

D'autres exemples invitent à dépasser l'association entre point de vue individuel et musique rock. Un fan de Led Zeppelin cite les paroles de chanson l'ayant le plus marqué :

Time - Showed how we waste our time and how we have to make the most of what we have. *Stairway to Heaven* - Showed the human need for redemption and self-fulfillment and the dream for a better future.

Ces deux exemples, sans être profondément ancrés dans une réflexion politique traditionnelle, se situent à un niveau collectif dans le sens d'une universalité de l'expérience humaine. En affirmant que le rock se concentre sur les motivations humaines, John Street faisait peut-être aussi référence à ce type de voix, qu'il est difficile de qualifier d'individuelle tant elle convoque indifféremment l'expérience de chaque auditeur implicite, et au même titre, celle de la voix narrative. « *Time* » (1973) de Pink Floyd est en effet écrite à la seconde personne du singulier :

Tired of lying in the sunshine staying home to watch the rain  
You are young and life is long and there is time to kill today  
And then one day you find ten years have got behind you  
No one told you when to run, you missed the starting gun.

Le morceau raconte à l'auditeur sa propre histoire, celle d'un retard sur la prise de conscience de la rapidité à laquelle le temps passe, et ce dès notre enfance. Cette adresse sonne à la fois comme une accusation et comme une désolation bienveillante, l'insouciance assassine ayant été encouragée par tout l'entourage de l'auditeur implicite. La première personne du singulier n'arrive qu'à la toute fin de « Time » : « The time is gone, the song is over, thought I'd something more to say ». Pourtant, avant même cette incursion finale d'un narrateur se situant dans l'acte de la diégèse, sa voix se faisait bel et bien entendre, justement par l'expression d'une proximité avec le narrataire, qui nous fait comprendre que le narrateur a vécu l'exacte même expérience. Dans ce cas, l'universalité de l'expérience garantit que la majorité des auditeurs réels percevront cette voix avec le même mélange de reproche et de compassion. Dans d'autres cas d'écoute, cet équilibre peut être tout autre. Un fan de Roy Harper se souvient ainsi avoir gagné une autre compréhension d'une chanson lors d'une expérience d'écoute collective :

'I hate the white man' at Knebworth 78, because of all of us white men in the audience

« I Hate the White Man » (1970) de Roy Harper, sans explicitement prendre à partie chacun de ses auditeurs, dont une majorité est effectivement composée d'hommes blancs, prend pour cible la logique conquérante, productiviste et destructrice de la civilisation occidentale. Harper projette un récit qui va jusqu'à l'extinction de ce type d'humanité :

And where the crazy whiteman  
And his teargas happiness  
Lies dead and long since buried  
By his own fantastic mess

For I hate the whiteman  
And his plastic excuse  
For I hate the whiteman  
And the man who turned him loose.

L'identité (sans doute métaphorique ou symbolique) de cet « homme qui l'a lâché/libéré » n'est jamais vraiment précisée : s'agit-il d'un dieu, de l'homme blanc lui-même lorsqu'il a décidé qu'il pouvait s'octroyer tout pouvoir sur son milieu ? Quelle que soit cette autre cible

des accusations du narrateur, l'évolution de ce refrain achève de suggérer une responsabilité partagée, qui interpelle cette fois forcément une partie du public :

And I hate the whiteman  
In his doctrinaire refuse  
Oh I hate the whiteman  
And the man who turned you all loose.

*A fortiori* lorsque l'artiste se tient face à son public lors d'un concert (ou festival, dans le cas que l'auditeur décrivait), ce « all » invite forcément à l'introspection et à l'évaluation de sa propre responsabilité dans la dynamique décrite par la chanson. Plusieurs interprétations de la voix entendue s'ouvrent également à l'auditeur, sachant que Roy Harper est lui-même un homme blanc : on peut comprendre « I Hate the White Man » soit comme une diatribe dans laquelle le juge se trouve lui-même au banc des accusés, ou au contraire comme un récit moralisateur dont le narrateur s'exclut. Aucun élément textuel ne venant fermement supporter l'une ou l'autre de ces options, la réception d'une telle chanson peut tout autant être celle d'un malaise coupable que d'un repli agacé par le ton d'un narrateur jugé suffisant. Si la nature du point de vue reste floue dans ce morceau si l'on s'en tient aux seules données de la piste enregistrée (qui pourraient être complétées par la familiarité des auditeurs avec la persona de Roy Harper), l'objet de son récit est en tout cas bel et bien un groupe politique, dans un sens historique extrêmement large.

### 5.1.2 Des voix folk ?

Pour beaucoup, ce type de récit participe des valeurs traditionnelles de la musique folk, dans laquelle est bien ancrée « I Hate the White Man ». Un enquêté décrit ainsi son genre de paroles préféré :

I love folk lyrics that have a deep meaning about society and the simple life.

En s'attaquant aux racines millénaires de certains modes de pensée occidentaux tout comme à ses pires dérives récentes, Roy Harper cherche probablement à atteindre une « signification

profonde à propos de la société », comme le formule cet internaute. D'après ce dernier, une autre force de ce genre est de proposer une alternative aux sociétés modernes, à savoir la « vie simple ». Un autre enquêté, développant plusieurs exemples de paroles l'ayant marqué, mentionne dans une perspective similaire une chanson de Joni Mitchell :

Sisotowbell Lane - Joni Mitchell  
Joni has a great gift to paint a vivid picture with  
just a few well-chosen and eloquent words. Here is a charming and loving  
landscape of an untroubled rural backwater, away from the cares of the world.

« Sisotowbell Lane » (1968) dresse le tableau d'une résidence rurale partagée, au milieu de la nature, que les habitants (narratrice comprise) ne souhaitent plus quitter, tant le cadre simple et paisible, soutenu par le grand calme de cette chanson acoustique, supplante tout ce qu'ils pourraient trouver ailleurs. Le destinataire est invité à y rejoindre ce collectif auquel appartient la narratrice :

We'll lend you the car  
We always do  
Yes sometimes we do  
We have a rocking chair  
Someone is always there  
Rocking rhythms while they're waiting  
with the candle in the window  
Sometimes we do  
We wait for you

Ce morceau en forme d'invitation repose sur une voix qui s'exprime toujours à la première personne du pluriel. Elle sait sa distance avec la plupart des auditeurs (« Go to the city you'll come back again »), qu'elle défie justement de venir visiter son havre de paix sans l'adopter : l'objectif est de franchir le fossé qui sépare peut-être cette voix de ses destinataires, grâce au terrain commun que peut être cette « vie simple ». Cette dernière est effectivement une image d'Épinal du folk, déclinée sous de multiples formes. Le début de carrière de Neil Young en fournit un exemple particulièrement célèbre, avec le titre « Heart of Gold » (1972) et ses paroles sobres mais dont l'unique métaphore filée insiste sur la richesse intérieure, par opposition aux richesses matérielles (« I've been a miner for a heart of gold »). Il ne s'agit cependant pas de la seule manière dont Neil Young s'inscrit dans des traditions lyriques que

les publics associent au monde folk. Un internaute en retient par exemple cette autre caractéristique :

Lots of folk songs are designed to bother the listener, in order to convey a didactic message.

Dans un esprit similaire, un autre enquêté décrit « McGoochan's Blues » (1968) de Roy Harper, dont les paroles l'ont marqué (je souligne) :

A phenomenal stream of consciousness that, in *true folk tradition*, serves as *first-hand witness to injustice*.

Pointer du doigt l'injustice par des récits troublants, voire violents et accusateurs, est resté une spécialité de Neil Young tout au long de sa carrière, qui s'est pourtant considérablement éloignée des musiques folk dès le milieu des années 1970. En 1975, le morceau éponyme ouvrant *Tonight's the Night* raconte ainsi la routine quotidienne d'un roadie de Neil Young, bien réel, un « working man » ; l'une de ses habitudes était d'emprunter la guitare de Young pour chanter, tard le soir. Le narrateur implique l'auditeur dans ces scènes, qu'il n'a en toute logique pas vécues, en créant un regret destiné à faire tomber encore plus lourdement la fin de l'histoire de Bruce Berry :

If you never heard him sing  
I guess you won't too soon.  
'Cause people let me tell you  
It sent a chill  
up and down my spine  
When I picked up the telephone  
And heard that he'd died  
out on the mainline.

La mort de Berry par surdose d'héroïne, tout en étant présentée comme sa seule responsabilité (« his life was in his hands »), vient apporter un dénouement qui ne peut sonner que comme une injustice : elle vient rompre un récit de routine qui suggérait justement une vie simple, répétitive mais honnête. L'expression de la douleur du narrateur est accentuée par la répétition de cette routine dans la dernière strophe de la chanson, lamentation supplémentaire sur le sort d'un homme apprécié et inoffensif. Il est tout à fait possible que l'auditeur de 1975

écoute cette chanson sans disposer de toutes les informations permettant d'établir la factualité de tout ce qui est raconté dans « Tonight's the Night » : pourtant, la douleur exprimée ne peut être manquée dans la voix faible et presque chevrotante de Neil Young, dont la persona vocale semble bien plus hésitante et fragile que dans ses disques précédents.

Les sorties de la sphère intime restent cependant fréquentes dans le répertoire de Neil Young. C'est justement sur l'un de ses disques éminemment rock, *Re-ac-tor* (1981), enregistré avec Crazy Horse, que l'on trouve l'un de ses récits les plus dérangeants, sur « Shots ». Y sont relatées des scènes de violence autour d'une frontière, que des familles essaient de franchir pour atteindre une vie meilleure, ou rejoindre un parent déjà installé sur place ; le narrateur évoque également les efforts des hommes pour renforcer cette frontière, la délimiter en tout point, ou encore des scènes de travail juvénile. Loin du vacarme des tirs et des machines, une autre scène se déroule, scène conjugale que l'on peine à rattacher aux premières :

But back home  
another scene was going down  
In the night.  
Lust  
Comes creepin' through the night  
to feed on hearts  
Of suburban wives  
who learned to pretend  
When they met their dream's end  
In the night.

À l'écart des tirs, l'abandon des rêves de jeunesse, la monotonie et l'ennui du quotidien dans le monde périurbain se traduisent dans une frustration que l'on comprend ici comme sexuelle. Statistiquement, les auditeurs de Neil Young ont sans doute plus de chance d'être des habitants de banlieue que d'être des réfugiés ou des forces de l'ordre travaillant aux frontières. Cette dernière scène correspond donc en quelque sorte à l'inclusion finale de citoyens moyens, proches de l'auditeur implicite, sous une lumière peu flatteuse, suggérant une vie frustrante, pleine de compromis, quoique sûre et loin des tirs. Le narrateur répète qu'il entend les tirs, semblant se demander si le couple, au loin dans sa maison, les entend aussi : si c'était le cas, s'adonneraient-ils toujours insouciamment à leurs activités nocturnes ? Ces dernières, sans vraiment faire l'objet d'un jugement dans l'absolu,



symbolisent le repli dans une sphère privée qui ne se mêle surtout pas des conflits et situations d'injustice qui lui sont extérieures. Une fois encore, la position accusatrice de la voix narratrice repose à la fois sur une forme d'implication dans la scène, par l'emploi de la première personne du singulier, et l'insistance sur une perception sensorielle (« I hear shots, I keep hearing shots »). On ne sait pas bien qui parle ici, ni si c'est bien cette personne qui voit la scène racontée, ou si elle ne fait que l'entendre : voix et point de vue restent tous deux mal identifiés, et pourtant on distingue une forme de présence dans le récit, espionnant une sphère extérieure où la violence règne, et une scène d'intérieur totalement déconnectée de la première. Cette présence nous somme-t-elle de choisir sur lequel de ces terrains nous voulons agir ? Peut-être ne fait-elle que rappeler ce qui se passe à parfois quelques kilomètres des quartiers résidentiels, sans donner de consignes, mais juste assez d'informations (ne serait-ce qu'auditives, car des bruits concrets de tirs sont bel et bien reproduits dans l'enregistrement) pour réfléchir à notre propre position.

Un internaute du subreddit consacré au folk-rock partage sa vision des paroles folk, rock et folk-rock :

I've been a revolutionary socialist all my life. I see the songs of the common people as inherently left-wing, even if the lyrics are just a recognition of the hardships of life under capitalism. The rock acts I appreciate more for the music, their lyrics - with honorable exceptions - are rarely political. Folk rock is more folk in this regard.

S'il est difficile de considérer le céléberrime Neil Young comme faisant partie des « gens ordinaires », ses paroles mettent manifestement en avant des points de vue proches de cette catégorie de personnes, avec un angle dont on ne peut nier la portée politique : les expériences de personnes réfugiées aux frontières entrent pleinement dans « l'adversité de la vie sous le capitalisme ». L'évolution générique ou au moins stylistique de Neil Young vers des contrées plus rock ne présume ainsi pas nécessairement de l'évolution du type de voix narrative qu'il mobilise, qui reste dans de nombreux cas fidèle au certain esprit folk qui animait ses premiers enregistrements, et qui reste bien identifié comme tel par le public actuel. Ce dernier ne fait cependant pas que dans la dualité, comme le montre déjà l'enquête citée plus haut, qui reconnaît que le rock aussi peut être politisé. Un autre, sans doute influencé par les artistes

comme Neil Young naviguant aisément entre les deux sphères, écrit même que les deux sont « assez similaires, et que les deux peuvent être rebelles/politiques » (« I'd say they're pretty similar and both can be rebellious/political. », à propos des paroles rock et folk).

### 5.1.3 Des voix rock ?

Voir le rock comme le genre de la rébellion est effectivement un lieu commun, encore répandu dans les communautés actuelles. Une fan de Led Zeppelin en parle ainsi :

Rock has always been a genre made for the people against the Establishment/Authority and that is the soul of rock music, it seeks to challenge authority and raise a movement against it.

D'autres internautes, réfléchissant aux paroles du groupe, semblent plus circonspects quant à leur portée politique réelle :

I was born 20 years after Zeppelin's prime, so to me, Zep's lyrics didn't really subvert any cultural or societal views I had. So many of their famous songs are about finding a girl or are rather vague in their lyrics, so even if Zeppelin was part of a hippie counterculture at some point, a lot of their lyrics don't really show it.

They don't really ever challenge the government, religion, or anything like that. Their lyrics are about love, women, being loud and having fun, sadness, etc.

Une partie du public observe donc une divergence entre l'image symbolique des groupes et le contenu réel de leurs textes. Cela peut s'expliquer par l'évolution des mentalités sur certains de leurs sujets de prédilection, comme le suggère cette autre internaute :

I think their lyrics, especially the more sexual lyrics, may have been subversive when the music was first released. By today's standards, I would not consider most of their lyrics subversive.

Pour cette auditrice, l'aura d'impertinence qui entourait les grands noms du rock tels que Led Zeppelin est donc en bonne partie due aux sujets intimes qui y sont abordés. On peut

comprendre cette audace de leurs paroles comme une forme de défi envers l'ordre établi par la morale occidentale et la pudeur qui lui est associée ; en revanche, cette forme de hardiesse n'équivaut pas à une rébellion contre l'ensemble des « autorités » et de l' « establishment » de leurs temps, comme le clarifie un autre enquêté :

I don't think of Led Zeppelin of a band that challenges authority or institutions, I do not consider their lyrical content to be subversive.

Un dernier enquêté confirme ce point de vue, en l'élargissant plus généralement au rock en tant que genre :

Their music covers a wide range of topics, from girls and cars to Tolkein and mysticism. They are no more or less “subversive” than 80% of rock bands.

La question du sondage en ligne demandant des noms de groupes typiques du folk, du rock, et d'un entre-deux, plaçait Led Zeppelin en première position des représentants du rock, un résultat forcément un peu biaisé par la forte présence du subreddit de ce groupe dans le panel d'auditeurs interrogés. Comme indiqué dans la section 2.3, la deuxième place est toutefois revenue au groupe australien AC/DC, dont les fans n'ont pas été interrogés via le questionnaire en ligne, et qui peut donc être une bonne alternative pour évaluer quel type de voix, point de vue et destinataire impliquent des paroles typiques du rock. AC/DC se distingue justement par un accent encore plus marqué que chez ses prédécesseurs ou contemporains sur le fait qu'il s'agisse d'un groupe de rock : nombreuses sont leurs chansons parlant du quotidien d'un musicien de rock, principalement en tournée, du parcours et des sacrifices qu'exige cette vie, mais aussi de la consécration que représente la débauche à laquelle elle donne accès. L'une d'entre elles, tout à fait représentative de cette frange du répertoire d'AC/DC, est « Rock'N'Roll Singer » (1975). En voici quelques strophes :

My Daddy was workin' nine to five  
When my Momma was havin' me  
By the time I was half alive  
They knew what I was gonna be  
[...]  
Well you can stick your nine to five livin'  
And your collar and your tie

You can stick your moral standards  
'Cause it's all a dirty lie  
You can stick your golden handshake  
And you can stick your silly rules  
And all the other shit  
That you teach to kids in school  
( 'Cause I ain't no fool)

Gonna be a rock'n'roll singer

Le narrateur raconte ici comment il a subverti les attentes qui étaient placées à son égard avant même sa naissance, ses parents envisageant pour lui des carrières prestigieuses traditionnelles, dans la médecine ou le droit : son objectif est de devenir un chanteur de rock, coûte que coûte. Pour lui, ce statut est opposé à la monotonie et aux normes de l'ordre établi, qu'il veut renvoyer à la figure de tous ceux qui veulent ou ont voulu l'empêcher de suivre sa propre voie. Le destinataire du récit, auquel il s'adresse bien à la seconde personne, est un représentant idéal du citoyen moyen qui reste dans les rails des attentes conventionnelles en termes d'éducation, de carrière professionnelle, de morale, etc. L'ambition scandée dans le refrain (« Gonna be a rock'n'roll singer ») est lancée comme un défi à ce monde dont le narrateur fait tout pour se détacher, mais aussi comme un défi à l'auditeur, qui peut lui aussi choisir ou non de s'identifier à ce clan décrié dans la chanson, et auquel le narrateur semble l'assimiler. Le ton de ce narrateur rend peu désirable cette assimilation : en ce sens, on peut aisément l'entendre comme une invitation à se battre pour franchir le pas et se diriger vers cet univers du rock'n'roll, apparemment séparé de l'ordre établi ; en d'autres termes, l'identification encouragée serait plutôt celle entre auditeur et narrateur. Nous retrouvons ici, au moins à première vue, la manière dont une internaute présentait la raison d'être du rock : « it seeks to challenge authority and raise a movement against it ». La finalité de cette rébellion, à savoir le monde rock'n'roll, est cependant décrite plus brièvement que le monde contre lequel elle se dresse. L'image que s'en fait surtout le narrateur est la suivante : « I gotta be on top some day / I wanna be a star / I can see my name in lights ». L'attraction qu'exerce ce milieu sur le narrateur est donc le prestige associé au succès populaire et commercial, concentré autour de sa personne. Le point de vue est en réalité très individuel, et bel et bien concentré autour d'une réussite personnelle, professionnelle et médiatique. Le

système de valeurs sous-tendu par cet idéal ne paraît, somme toute, pas bien éloigné du monde capitaliste et productiviste rejeté par le narrateur.

Les préoccupations de ce dernier restent plutôt homogènes dans le répertoire d'AC/DC. Quelques années plus tard sortait par exemple « Down Payment Blues » (1978). Le narrateur semble en être à un point un peu plus avancé de sa carrière, qui lui a (au moins brièvement) fait faire fortune : il s'est acheté une Cadillac et un bateau, mais vit maintenant dans la misère, car comme le titre de la chanson l'indique, il a en fait dépensé tout son argent dans l'apport de ces achats, réalisés à crédit. On comprend que les mensualités de ces achats démesurés le ruinent, puisqu'il évite le propriétaire de son logement, et arrive à peine à nourrir son chat. Cette histoire continue de brosser le portrait d'un musicien qui ne rêve en réalité que de biens matériels et même de luxe dans le sens le plus classique du terme, mais qui est rattrapé par la réalité des revenus d'un chanteur de rock (« Living on a shoestring / A fifty cent millionaire / Open to charity / Rock 'n' roll welfare »). Le besoin de subvenir à ses besoins le pousse même à chercher un emploi complémentaire : « Get myself a steady job / Some responsibility ». Le ton, forcément, a évolué : le narrateur a perdu un peu de sa fierté, et admet qu'il a désormais des « trous dans ses chaussures ». Le résultat encourage davantage un effet comique qu'un appel à l'empathie, puisque tout l'objet du récit est de dire que ce personnage en est à ce stade parce qu'il a dépensé d'une traite et de manière peu responsable tout ce qu'il avait gagné grâce à sa musique. La composante rebelle des paroles s'est également atténuée, le narrateur n'ayant présentement plus les moyens de dédaigner le marché classique de l'emploi. Le semblant de contenu que l'on pouvait penser politisé dans « Rock'N'Roll Singer » est à présent absent : cette voix insouciantes racontant les déboires du quotidien d'un groupe de rock reste par la suite très présente dans les chansons d'AC/DC, qui parlent de la fois où le narrateur se fait voler son argent par la femme avec qui il a couché la veille, ou encore de la fois où le groupe se fait refuser l'accès à la scène par la police un soir où un concert devait avoir lieu. La légèreté prévaut donc rapidement, évacuant généralement tout discours sur l'ordre établi qui continue d'exister en parallèle du rock. Cette séparation des deux mondes semble d'ailleurs convenir à certains amateurs du genre (ici, un fan de Led Zeppelin) :

I don't particularly enjoy it when musicians get too politically motivated in their lyrics. For example, I used to listen to Rage Against the Machine when I was

younger but then I realized I didn't agree with a lot of their politically charged lyrics and I would rather listen to music that is an escape and not trying to tell me how to think.

Là où un fan de folk parlait positivement des chansons faites pour déranger le public, cet auditeur semble au contraire éviter les artistes abordant des sujets trop clivants, venant de points de vue trop marqués, et surtout qui placent leur auditeur dans une position où ils doivent choisir d'être ou non dans le camp du narrateur. La dualité est bien sûr loin d'être absolue : « Sisotowbell Lane » de Joni Mitchell était une invitation loin d'être clivante, et un groupe plus récent comme *Rage Against the Machine* laisse effectivement peu de doute quant à son orientation politique. Avec un bon nombre d'enquêtés marqués par ce type de paroles, on peut cependant repérer une certaine dynamique liant les paroles folk à une implication du narrataire, poussé à se questionner sur sa propre place dans les événements racontés, et liant les paroles rock à un esprit de révolte dont l'adversaire est en réalité très absent, et qui finit plutôt par se concentrer sur la célébration de modes de vie qui ont surtout d'extrême leur insouciance — sous une lumière censée les rendre attirants pour l'auditeur.

## 5.2 Voix, point de vue et genre : les musiques rock et folk et les femmes<sup>70</sup>

La stabilité du point de vue rencontré chez AC/DC peut faire s'interroger sur la diversité des paroles du groupe, et sur la représentativité de cette dernière dans le genre du rock plus généralement. Pour un internaute du subreddit de Led Zeppelin, le caractère stéréotypique des textes du quatuor anglais est indiscutable :

They're standard blues/rock lyrics: women who have done wrong, rock music is great, et cetera, with the occasional mystical reference thrown in. But rock is not a subversive genre; it might have been used for subversive purposes or been associated with countercultural behavior, but the music itself is not subversive. The belief that it is reflects the baby-boom generation's ongoing and all-too-persuasive desire to establish itself and its cultural product as earth-shattering.

---

<sup>70</sup> Une première version de ce texte a été publiée dans la revue *Wonderground* (Brachet 2021b).

Dans sa première phrase, ce fan pointe ainsi du doigt, parmi d'autres caractéristiques du rock de Led Zeppelin, le rôle limité que les femmes ont souvent joué dans les grands récits du rock. S'il n'est pas certain que le rock ait porté, renouvelé et renforcé davantage de discours stéréotypés et sexistes que d'autres genres musicaux, il est indéniable que ses occasionnelles ambitions sociales et politiques ne l'excluent pas de cette dynamique — tout comme les musiques folk. Les deux sphères, tout en s'engageant parfois — à des degrés inégaux — dans des discussions ouvertement politiques, ont souvent échoué à subvertir les normes genrées<sup>71</sup> et à renouveler, typiquement, les récits de rencontres hétérosexuelles romantiques et/ou sexuelles, qui restent alors la grande majorité des histoires impliquant des personnages féminins. La question de la voix et du point de vue reste évidemment centrale dans les analyses des pages suivantes, marquées par l'invisibilité ou le manque de caractérisation de l'un des deux points de vue possibles dans ce type de rencontre. Tout en continuant à m'appuyer sur la perception qu'en ont aujourd'hui les auditeurs, je me concentrerai sur quelques exemples de récits rock et folk impliquant des rôles féminins afin d'examiner la construction de ces rôles, et la place qu'ils occupent ou non dans ces histoires. Je cherche en ce sens à prolonger les travaux et méthodes de Sheila Whiteley (2000) ou Lori Burns (2020), qui font toutes deux interagir musicologie, narratologie et théorie féministe, pour étudier la manière dont les paroles mais aussi l'ensemble des paramètres sonores (voire visuels) liés aux chansons façonnent l'agentivité (« agency ») des personnages. Il s'agit par conséquent d'aborder la musique comme une « technologie du genre » (De Lauretis 1987) au sens plein de l'expression, c'est-à-dire comme un vecteur capable de représenter mais aussi de former les normes sociopolitiques genrées, d'autant plus lorsque ce vecteur articule des histoires. Comme l'écrit De Lauretis : « The representation of gender is its construction — and in the simplest sense it can be said that all of Western Art and high culture is the engraving of the history of that construction ». Il faut donc examiner quelle est la contribution des musiques rock et folk à cette construction, ainsi qu'à son histoire.

Au fil de cette sous-partie, je préciserai si les commentaires d'enquêtés que je cite viennent de fans masculins (M) ou féminins (F). Pour des raisons de clarté, je rappelle à ce stade que les enquêtés pouvaient se définir autrement que comme « masculins » ou « féminins » dans

---

<sup>71</sup> Il n'est ici plus question de genre musical mais du genre en tant que catégorie sociale d'identité.

mon questionnaire. Moins d'1% d'entre eux s'identifiait comme non binaire, et cette poignée d'enquêtés n'a pas apporté de commentaires spécifiquement constructifs à propos des relations romantiques et sexuelles dans les musiques rock et folk : sont donc exclusivement citées ici des paroles d'enquêtés se définissant comme masculins ou féminins. Je me concentrerai, pour une bonne partie des pages à venir, sur les rôles attribués aux femmes dans les musiques rock et folk écrites par des hommes, majoritaires dans le corpus étudié ; j'explorerai ensuite les nuances qui ont pu être apportés par des artistes féminines.

### 5.2.1 Personnages féminins dans les récits d'hommes

Une fois encore, Bob Dylan peut ici constituer une excellente porte d'entrée sur le sujet, en raison de son parcours à cheval entre les sphères rock et folk. La part autobiographique des paroles de Dylan, bien sûr insuffisante pour mener une analyse complète de son répertoire, présente au moins l'avantage de rendre ses paroles assez diversifiées en termes de relations avec les femmes. Mon exemple est ici celui d'une rupture, ou plutôt d'un après-rupture, qui me paraît significatif dans la mesure où il révèle un thème central dans les textes de Dylan (mais qui ne lui est absolument pas exclusif), c'est-à-dire la méfiance voire défiance vis-à-vis des femmes. « Sign on the Window » (1970) met en scène un homme en souffrance, qui doit accepter que son ancienne compagne soit passée à autre chose.

Her and her boyfriend went to California  
Her and her boyfriend done changed their tune  
My best friend said, "Now didn't I warn you?  
Brighton girls are like the moon  
Brighton girls are like the moon"

Le meilleur ami de ce personnage principal homodiégétique lui fait subir le couplet du « je te l'avais dit » (« Now didn't I warn you ? »), suggérant ainsi que les femmes, ou dans ce cas les « filles de Brighton », sont trop instables pour que l'on puisse leur faire confiance, que ce principe est bien connu, et que l'histoire ne se serait pas terminée dans une telle souffrance si le narrateur avait fait confiance à son meilleur ami plutôt qu'à cette femme. Le fait que l'on ne puisse pas faire confiance aux femmes, ou que ces dernières soient infidèles, est un thème récurrent dans le rock'n'roll, mais on le trouve également dans les débuts folk et blues



de Dylan, dans des chansons comme « One of Us Must Know » ou « Leopard-Skin Pill Box Hat » (1966). Une différence majeure que l'on peut cependant trouver entre les récits de Bob Dylan et ceux des milieux plus rock, par exemple, des Rolling Stones, est que l'attrait de la sérénité et du mariage est essentiel chez le premier, comme on peut l'entendre dans le dernier couplet de « Sign on the Window » :

Build me a cabin in Utah  
Marry me a wife, catch rainbow trout  
Have a bunch of kids who call me "Pa"  
That must be what it's all about  
That must be what it's all about.

Les histoires de rupture ou d'infidélités se terminent souvent de manière bien plus violente dans le monde des Rolling Stones : voir, par exemple, « Turd on the Run » (1972), dans laquelle le narrateur jette sa femme aux requins après qu'elle refuse de rester à ses côtés. À l'opposé, dans la conclusion de « Sign on the Window », le désir de fonder une famille est exprimé par un chant très doux, presque tremblotant, suivi de chaleureux chœurs dans un style gospel, accompagnés d'un riff de piano aux sonorités riches et profondes, qui met en lumière l'optimisme final du narrateur ; ce dénouement virtuel agit également comme un clin d'œil vers des thèmes plus proches de la musique country, avec ses valeurs de simplicité rurale et de famille traditionnelle. Le rôle d'épouse anonyme que l'on trouve ici est bien sûr un autre stéréotype étroit pour le personnage féminin ; c'est cependant loin d'être le plus courant dans les chansons de cette période. Il prédomine encore moins dans les chansons des mastodontes du rock, et surtout pas chez Led Zeppelin par exemple.

Ces derniers sont connus pour avoir incarné, notamment en tournée, le slogan « sex, drugs and rock'n'roll » : il est surprenant de voir à quel point ce cliché reste prégnant aujourd'hui dans la communauté de fans du groupe. L'une de mes questions pour cette communauté était la suivante :

Rock has often been regarded as a subversive genre. Do you think Led Zeppelin's lyrics are subversive?

Voici quelques réponses :

(F) Rock music is definitely subversive, a symbol of rebellion against established and often nonsensical norms. Zeppelin as perhaps the defining rock band exemplifies all these things: heavy distorted guitar, lyrics that sing of taboo sex, tight jeans and open blouses, and of course all the on-tour hedonism and drugs.

(M) They have songs that precisely meet the expectation of what a "rock song" should sound like or be about (sex, etc.) such as Black Dog, The Lemon Song

Pour cet autre enquêté, cette facette érotique des paroles de Led Zeppelin est intimement liée à la notion de pouvoir :

(M) It is a subversion of the status quo regarding male sexuality in society. It is power and sex from a primal standpoint with no apologies [...].

Cet auditeur perçoit cette expression décomplexée du désir comme une source d'empouvoirement<sup>72</sup>, fondée sur ce qu'il comprend comme un instinct primaire, naturel et forcément légitime — une posture dont on peut sans peine imaginer les dérives et dangers. Cette lecture suggère que les histoires sexuelles de Led Zeppelin, telles que « Whole Lotta Love » (1969), impliquent avant tout un destinataire masculin, dans le sens d'un auditeur masculin qui aura quelque chose à gagner de cette décomplexion du désir (un point de vue qui serait spécifiquement sans remords envers les femmes). Dans son article sur le sexe et le pouvoir dans Led Zeppelin, Susan Fast (1999) argumente contre cette position, et affirme au contraire que ces chansons laissent une position valide pour une auditrice féminine, dont le désir serait aussi reconnu dans les chansons. De son côté, Steve Waksman (1996) concède que l'œuvre de Led Zeppelin ouvre un espace pour l'expression sexuelle, mais en rappelant que les hiérarchies genrées y sont bel et bien maintenues. Dans les récits de leurs chansons, la distribution du pouvoir et de l'agentivité ne peuvent que soutenir l'interprétation de Waksman : outre le fait que la voix narrative soit masculine, nous avons surtout affaire à des narrateurs-personnages omnipotents en termes d'avancée de l'histoire. Lorsque cette configuration est combinée avec des relations interpersonnelles impliquant des sujets mineurs ainsi qu'avec des adresses insistantes à la seconde personne du singulier, cette

---

<sup>72</sup> Traduction du terme, plus utilisé en anglais, d'« empowerment ». Sa version française commence à se retrouver dans les milieux féministes, bien qu'elle ne figure pas encore dans les dictionnaires.

organisation à sens unique du récit rend difficile le vieillissement d'une chanson comme « Sick Again » (1975). Voici ce qu'en pense une enquêtrice de 20 ans :

(F) In the song "Sick Again" by Led Zeppelin Robert Plant is singing about a teenage groupie in, what I interpret as, a really sexual manner. I think it was inspired by the 14 year old groupie Jimmy Page saw (which is pretty disturbing). This knowledge plus the lyrics of this song just give me a gross feeling.

Les paroles qu'elle évoque sont sans doute les suivantes :

Said you dug me since you were thirteen, then you giggle as you heave and sigh.  
[...] You know I'm the one you want. I must be the one you need.  
[...] Oh, baby, I couldn't count the times,  
The fun of comin', oh the pain in leavin',  
Baby, dry those silver eyes.

« Sick Again » a également fait réagir un enquêté, à la suite de ma question sur les paroles de Led Zeppelin et leur éventuel aspect subversif :

(M) I think they might have been at the time, and probably shaped modern standards for what is considered 'subversive', but as is the edgiest I think they get is singing about underage girls (ie Sick Again)

Là où l'auditrice se disait « répugnée » (« gross feeling ») par « Sick Again », cet enquêté la qualifie de « edgy » (osée, subversive<sup>73</sup>). La connotation du second terme n'est pas aussi péjorative que celle du premier, et pourrait même suggérer un ton amusé, une impression de trivialité, d'ailleurs soutenue par l'enthousiasme de la chanson, avec ses riffs enjoués, ses mélodies ascendantes et sa guitare slide. Pour peu que l'auditeur oublie le jeune âge de la protagoniste, l'histoire elle-même devient très conventionnelle, et se nourrit de clichés de la rencontre romantique, qui commence avec un coup de foudre et s'achève par une séparation larmoyante. Cela participe d'une banalisation du récit : en effet, même aujourd'hui, seuls deux enquêtés mentionnent cette chanson, tandis que la plupart d'entre eux s'en tiennent au

---

<sup>73</sup> On peut également faire l'hypothèse que cette réponse soit un peu ironique : « edgy » pourrait être traduit par « limite », dans le sens où bien qu'il soit contestable d'entretenir des relations sexuelles avec de jeunes femmes mineures, la situation ne paraît pas vraiment inédite et extraordinaire à cet enquêté.

fait que Led Zeppelin aborde des sujets sexuels, qui étaient peut-être audacieux dans les années 1970, mais qui sont désormais jugés inoffensifs par les jeunes auditeurs. Une nuance se dessine néanmoins, puisque 70% des auditrices pensent que les paroles de Led Zeppelin sont subversives, pour seulement 40% des auditeurs : les perceptions genrées restent donc essentielles, puisque cet écart indique bien des comforts d'écoute dissemblables entre auditeurs et auditrices.

S'il est vrai que Led Zeppelin est un point de départ incontournable sur cette question, il serait malhonnête de suggérer que ce groupe est seul responsable des tendances misogynes du rock. Dans « Sick Again », bien qu'un seul point de vue nous soit présenté, le narrateur nous donne par moments une idée de ce que dit sa compagne afin de faire progresser le récit. En ce sens, il est aisé de trouver, notamment chez Deep Purple, des exemples plus extrêmes de déséquilibre dans la répartition de l'agentivité et dans l'empathie de la voix narrative. Certains fans de Deep Purple ont confirmé qu'il leur semblait que les paroles de ce groupe avaient sur ce point d'étroits liens avec celles de Led Zeppelin ; d'autres se sont même détournés, en raison de leurs paroles, de titres insistant un peu trop lourdement sur la défiance envers les femmes dans les relations romantiques ([M] « You fool no one was one of my favourite Deep Purple songs, until I read the lyrics and understood they were very sexist »). Le titre « Rat Bat Blue » (1973) donne également un bon aperçu de ce phénomène et de sa déclinaison chez Deep Purple.

Dans le premier couplet, le narrateur fait monter une femme dans sa voiture, initialement pour la raccompagner chez elle, alors qu'il est évident qu'il a d'ores et déjà d'autres intentions en tête.

Hey baby, what you gonna do  
When the lights go up on you?  
What's your name, can I drive you home?  
Sweet woman, are you all alone?  
You're the one for me  
I'm gonna keep you busy as a bee, could be, could be [...]

Now, get up woman, don't be slow  
It's getting late and I wanna go

No cause for acting big  
Got to love, got to live  
Stick around with me  
I'm gonna show you things you never thought you'd see, you see [...]

Get out, you didn't understand  
I'm a hard loving man  
No way you can satisfy  
The way you look, the way you lie  
And when you shut the door  
Make sure I don't see you 'round here no more, no more.

Le discours est rempli de verbes à l'impératif, souvent couplés avec des ordres très physiques (« don't be slow », « get out », etc.) : tous les événements du récit viennent de l'impulsion masculine, à l'exception de la conclusion, qui vient de l'incapacité du personnage féminin à satisfaire son partenaire — dans un contexte où son consentement peut raisonnablement être mis en doute. Le protagoniste masculin détient le contrôle sur toute l'action, ce qui, de son point de vue, lui donne le droit de juger avec sévérité de l'échec sexuel de sa partenaire, bien que le premier couplet nous fasse comprendre qu'elle n'avait rien demandé en premier lieu. Le style de cette chanson en fait le stéréotype parfait qu'évoquait le premier enquêté cité dans cet article : une chanson de blues/rock dans laquelle une femme a déçu un homme. L'un des aspects de « Rat Bat Blue », à savoir sa représentation d'un rapport *a minima* autoritaire, fait partie des éléments qui semblent de moins en moins tolérés par les auditeurs. Interrogés sur d'éventuels exemples de chansons dont l'histoire les aurait dérangés, les enquêtés, masculins et féminins, sont nombreux à se souvenir de récits de violence, d'abus et de viol ayant fortement perturbé leur écoute et leur rapport à une chanson :

(M) The song Date Rape by Sublime. While the song is about a woman getting justice by having her rapist put in jail, I still feel uncomfortable listening to it at times because I am ashamed that people (particularly men) have actually thought to do these horrible things

(F) Hey Joe by Jimi Hendrix has always been a hard song me to listen to, because the lyrics tell the story of a man murdering his wife for infidelity and the perspective seems to be glorifying this murder.

(M) Tommy (The Who) The “rock opera” contains 2 songs detailing abuse of the protagonist at the hands of family members (Cousin Kevin, Fiddle about). I don't think these are subjects that cannot be touched upon in song but prior to this I

had never heard a song tackle the subject so explicitly and directly, this did actually put me off listening to “Tommy” in its entirety for a number of years.

Une amatrice de Led Zeppelin exprime même des réserves explicites sur son rapport au groupe de manière générale :

(F) As much as I appreciate the music, I'm not a big fan of the hedonism that goes alongside it, especially concerning rape or underage liaisons.

On remarque que les enquêtés sont bien plus prompts à parler de ces sujets tels que rencontrés dans des musiques étroitement liées au rock, plutôt qu’au folk. Si ce dernier n’est pas exempt de représentations genrées ne s’aventurant pas au-delà des rôles traditionnels assignés aux femmes, force est toutefois de constater que la violence y est moins présente, ou est présentée de manière moins proche de la voix narrative. Les chansons traditionnelles racontant des meurtres et faits divers sont effectivement nombreuses ; ces chansons sont cependant racontées, la plupart du temps, par des narrateurs hétérodiégétiques. « Rat Bat Blue » ou « You Fool No One » proposent au contraire la mise en scène d’un protagoniste que l’on peut directement entendre comme menaçant, un effet renforcé par l’adresse des personnages féminins à la seconde personne du singulier, qui tend à placer l’auditeur (et surtout l’auditrice) dans une position plus proche de celle de cette destinatrice interne que de celle du narrateur, d’où le malaise des enquêtés parlant de leur rapport avec ces chansons.

Ce malaise a forcément moins de raisons de naître dans le cas d’une chanson folk comme « The Girl from the Hiring Fair » de Ralph McTell, notamment enregistrée par Fairport Convention (1985), racontant là aussi une rencontre sexuelle hétérosexuelle, mais sans agression. Le narrateur y est bien homodiégétique, et raconte sa rencontre, lors d’un festival agricole, avec une jeune femme qu’il désire immédiatement ; le récit implique cependant un rapprochement progressif avec cet autre personnage, qui participe activement à la rencontre physique : « My trembling fingers touched her arm and / She placed them on her breast ». Le récit met d’ailleurs l’accent sur la proximité sociale des deux protagonistes, qui se rencontrent dans un contexte à l’origine plutôt professionnel. Bien qu’il s’agisse d’un cas de plus où le personnage féminin est avant tout un objet de désir, son agentivité dans l’avancée de l’histoire

est réelle, ce qui est un facteur essentiel dans la perception plus apaisée que l'on peut en avoir aujourd'hui.

En somme, cette série d'exemples confirme malgré tout que les personnages féminins croisés dans le corpus étudié ici sont confinés à des rôles narrativement limités, le plus souvent ancrés dans des scénarios romantiques et/ou sexuels. Mon propos n'est pas d'affirmer que ces caractéristiques disparaissent purement et simplement lorsque les femmes artistes prennent la parole pour raconter des histoires, puisque leurs schémas narratifs ont des ancrages qui dépassent largement les genres rock et folk (et le milieu de la musique de manière générale), bien que les chansons de ces deux sphères aient contribué à les renforcer dans un bon nombre de contextes.

### 5.2.2 Personnages féminins, voix féminines

Un exemple à la croisée des chemins entre rôles traditionnels et indépendance, qui soulève exactement ces enjeux, pourrait être emprunté à Joni Mitchell. Dans mon questionnaire, j'ai posé aux fans de Joni Mitchell la question suivante :

Joni Mitchell is no exception among her contemporary folk singers (like Bob Dylan) in that she often tells love stories, or rather, stories about fleeting relationships. To you, what stands out of Mitchell's poetic take on this kind of story? For instance, do you see it as alternative since it represents a female point of view on this traditional narrative matrix?

Tout en insistant sur le caractère unique de sa poésie, la plupart des fans ont en effet reconnu l'importance de son point de vue féminin dans son écriture :

(F) Joni is incredibly independent, and she does represent a refreshing female point of view on the nature of fleeting relationships which I think is important. I can't say much regarding the accuracy of her portrayal to my personal experience because I am too young. I don't listen to too many of Bob Dylan's songs, but I find Joni's lyrics to be much more visceral than his are, and I find an easier time understanding the emotions behind her lyrics as compared to Dylan's.

(M) I do think that the female point of view is an essential part of the experience. Also, since it is no secret as to her various relationships with high-profile men, her nonchalance towards sexual relationships is something that might not be overly typical of female singer-songwriters. The tragic aspects of her life before finding fame also make for some very heart-wrenching songs, so her life experience is a key aspect of her songwriting as well. This could also be tied into songs like "Carey" that depict her time spent living in Greece.

(M) Yeah, I think that back in the 60s and 70s it would certainly have been a contrast with the typical male-dominated songwriting. However, most modern folk music (that I listen to at least) is actually written by female lyricists, so I don't think that holds today. Joni is just really good at what she does. Sure, everyone can write love songs but few can do it with Joni's skill. At her best she was better than anybody, man or woman. I would draw attention to her impressionist songwriting, startlingly creative metaphors, and the sheer honesty and vulnerability of her lyrics.

Tout en gardant en tête ces caractéristiques repérées par les auditeurs de Joni Mitchell, regardons ce qui ressort de la chanson « Marcie » (1968). Elle raconte l'histoire d'une jeune femme qui attend à New-York un homme qui lui a dit, justement, de l'y attendre, de nombreux mois auparavant. Les saisons passent, et il ne la rejoint toujours pas, donc Marcie finit par quitter la ville sans lui. La voix narrative a tout d'abord l'air d'être extradiégétique, comme portée par une narratrice avec une focalisation externe. Il apparaît cependant dans le dernier couplet que cette voix est bien *intradiegétique* : « Marcie leaves and doesn't tell *us* ». La narratrice connaît en réalité personnellement Marcie, et fait partie des gens qui auraient pu être informés de son départ. Cette voix narrative reste cependant assez impersonnelle : il s'agit sans doute de celle d'une simple voisine. La focalisation passe en effet par cette voisine, qui ne voit que ce que Marcie fait, sans accès privilégié à ses pensées. La narratrice formule cependant un certain jugement sur la situation (« Marcie's sorrow needs a man »), impliquant à la fois qu'un homme est responsable du désarroi de Marcie, mais aussi qu'un homme serait la solution à ses problèmes. Tout ce que la narratrice peut réellement observer est une longue attente, ainsi que le lâcher-prise final de Marcie. C'est précisément sur ce point que l'on peut réellement entendre l'implication de la voix narrative : elle nous fait sentir cette fin comme ouverte et pleine de nouvelles possibilités, en contraste avec la monotonie des longs mois d'attente.



Marcie leaves and doesn't tell us  
Where or why she moved away  
Red is angry green is jealous  
That was all she had to say  
Someone thought they saw her Sunday  
Window shopping in the rain  
Someone heard she bought a one-way ticket  
And went west again

Qui plus est, cette intervention de la voix narrative, dans le dernier couplet, est soutenue par une mélodie finale ascendante, laissée suspendue sur la quinte. Cette ultime note, chantée et reprise par la guitare, est positive, et tournée vers le futur de Marcie, qui nous est totalement inaccessible à cause de la focalisation externe. En fin de compte, « Marcie » met en lumière la désillusion d'une femme dont on a attendu un rôle passif, à travers l'œil d'une narratrice profondément empathique, mais non-intrusive. Ce point de vue inhabituel participe probablement de ce que l'un des enquêtés a appelé « la pure honnêteté et vulnérabilité de ses paroles ».

Un autre mouvement essentiel dans la redéfinition du rôle des femmes dans les récits à thème romantique et/ou sexuel est, là aussi, la concentration sur la seule position féminine. Là où « Marcie » montre une femme sans homme (du moins géographiquement, car ce dernier reste essentiel à l'histoire), les chansons de Patti Smith peuvent mettre exclusivement en lumière le désir féminin, débarrassé de toute relation de pouvoir : dans « Babelogue » (1978), le désir, vidé de toute culpabilité, forme une position de blasphème, conclusion autosuffisante d'une histoire d'errance :

I wake up. I am lying peacefully  
I am lying peacefully and my knees are open to the sun.  
I desire him, and he is absolutely ready to seize me. [...]  
I seek pleasure.  
I seek the nerves under your skin.  
The narrow archway; the layers;  
The scroll of ancient lettuce.

We worship the flaw, the belly, the belly,  
The mole on the belly of an exquisite whore.  
He spared the child and spoiled the rod.  
I have not sold myself to God.

Patti Smith confirme ici l’ancrage de l’imaginaire du rock dans le domaine du physique et du sexuel (même quand ce dernier est lié à la spiritualité), tout en ouvrant de nouvelles configurations aux expressions du désir, qui devient un sentiment autonome et non un vecteur de hiérarchie entre personnes.

Une dernière étape centrale dans le renouvellement des histoires de personnages féminins est, malgré tout, l’évacuation ou tout du moins la marginalisation des thèmes romantiques et sexuels, afin de se concentrer sur n’importe quelle autre partie de la vie d’une femme, par exemple, sur sa carrière professionnelle. C’est ce que propose Peggy Seeger dans « Gonna Be an Engineer » (1979<sup>74</sup>), une chanson qui aborde les avancées plus manifestement politiques pour lesquelles les femmes ont dû se battre — ce qui est cohérent avec la ligne de chansons engagées protestataires de Seeger, focalisées autour de problématiques traditionnelles de gauche. Les paroles ci-dessous concluent le parcours d’un personnage en quête d’émancipation après avoir été contrainte de suivre des voies choisies pour elle par son entourage : elle choisit de conquérir son propre pouvoir et sa dignité à travers l’affirmation de sa position d’ingénieure, aussi qualifiée et compétente que ses collègues.

Well, I listened to my mother and I joined a typing pool  
Listened to my lover and I put him through his school  
If I listen to the boss, I’m just a bloody fool  
And an underpaid engineer  
I been a sucker ever since I was a baby  
As a daughter, as a mother, as a lover, as a dear  
But I’ll fight them as a woman, not a lady  
I’ll fight them as an engineer.

Loin de s’uniformiser, les portraits de personnages féminins proposés par des femmes peignent un tableau de plus en plus varié des vies bien réelles dans lesquelles elles évoluent, qu’ils correspondent ou non aux stéréotypes, et qu’ils les brisent ou non. Joan Baez, dans une démarche assez largement autobiographique, compose ainsi plusieurs chansons inspirées de son rôle de mère, embrassé avec beaucoup de ferveur (et de manière très solitaire). Des

---

<sup>74</sup> La chanson a été composée en 1971.

morceaux comme « Gabriel and Me » (1971) ou l'enjoué « Children and All that Jazz » (1975) viennent ainsi enrichir le paysage musical de témoignages plus ou moins oniriques sur une relation entre mère et fils. S'il s'agit évidemment d'un des rôles qui ont été centraux dans la limitation des trajectoires de vie des femmes, sa réalité quotidienne d'un point de vue féminin est également un sujet parfaitement absent des répertoires rock et folk, qui lui préfèrent justement le rôle de compagne, d'épouse, de partenaire éphémère, etc. L'affirmation des voix féminines s'accompagne ainsi d'une nouvelle répartition des sujets abordés en chanson, de manière plus exhaustive, et en somme plus réaliste.

### 5.2.3 Conclusion : perceptions contemporaines

Ce sur quoi je voulais insister avec cette rapide série de portraits et histoires féminines est à quel point les musiques rock et folk, comme tant d'autres pans de nos cultures, ont pu en façonner les représentations collectives socio-politiques. Ce principe est bien établi et accepté (voire surestimé) dans le cas de politiques publiques, telles que la guerre du Vietnam ou les droits civiques, mais écouter l'ensemble des histoires véhiculées par les voix mises en avant ici rappelle que les récits portant sur la sphère privée, elle aussi politique, ont également un impact important sur la portée des musiques rock et folk. Dans cette perspective, une configuration narrative peut fonctionner comme une métaphore condensée d'une vision des normes et relations genrées ; inversement, la réception contemporaine de ces récits, par de nouveaux jeunes auditeurs et auditrices, rappelle comment ces chansons familières et leurs histoires continuent d'influencer notre compréhension de ces normes, en ouvrant une fenêtre sur ce qui peut apparaître comme une ère dépassée, ou en donnant perpétuellement vie à des relations de pouvoir inégales. Une inégalité reste bien perceptible dans le fossé qui existe toujours entre les différents rapports à ces chansons, et tout particulièrement à celles qui semblent les plus dérangeantes pour les auditeurs contemporains. Parmi ces derniers, certains n'hésitent pas à pointer du doigt la partie du répertoire rock qui leur pose problème. Le public des Rolling Stones en est un bon exemple. Voici les réponses de deux internautes à la question demandant un possible exemple de chanson avec une histoire dérangeante :

(F) Brown Sugar (The Rolling Stones) - it's sexist and racist.

(M) Brown Sugar Rolling Stones<sup>75</sup>

Une autre question, spécifique à ce public, a permis d'obtenir un développement plus conséquent :

Today, do you think that the Stones' lyrics, which often deal with women, might give a misogynistic image of the band, or even of rock more generally?

Voici l'explication d'un internaute ayant répondu positivement à cette question :

(M) I talked about this in that other question but these are some lyrics from those songs I mentioned: Some Girls- "Black girls just wanna get fucked all night, I just don't have that much jam" I'm not black and I'm not a woman, so I don't take any offense, but it does make me squint when I hear it. Apparently Jagger omits the line when he performs the song in concert, so that's good. Under My Thumb- " It's down to me The difference in the clothes she wears The way she does just what she's told down to me The way she talks when she's spoken to Down to me, the change has come She's under my thumb" Again I'm not a woman so these only really make me scratch my head, but I could see this turning someone off. Overall though, there is more to the song than the lyrics which is why these songs are still hits and which is why I still listen to them. Jagger is not the only one participating in the performance of these songs, Charlie Watts, Keith Richards, Bill Wyman, Brian Jones, and Ronnie Wood are all superb artists and they've shown it with their work.

Cet auditeur précise à plusieurs reprises qu'il écoute toujours ces chansons, et surtout, qu'il n'est pas offensé par ces paroles, puisqu'il n'appartient pas aux catégories de genre et de race auxquelles il estime que le texte manque tout de même de respect. Tout en percevant en quoi ces paroles frôlent voire franchissent certaines limites, il ressent le besoin de justifier qu'il écoute toujours ces chansons, et d'expliquer pourquoi il serait compréhensible que ce ne soit plus le cas pour d'autres. D'autres réponses d'internautes vont dans le même sens :

(M) Not me personally, but it's likely that some people are offended by lyrics to Lola by the Kinks or Walk on the Wild Side by Lou Reed.

---

<sup>75</sup> Les Rolling Stones ont joué « Brown Sugar » (1971) à presque chaque concert entre sa sortie et leur tournée de 2019. Depuis le retour du groupe sur scène en septembre 2021, la chanson a été supprimée de la setlist.

Le sens exact de cette réponse est difficile à interpréter : est-ce que ce qui pourrait offenser certaines personnes est le fait que ces chansons mettent en scène des personnages transgenres ? Ou le traitement et la représentation inappropriée de ces personnages en tant que personnes transgenres ? Il n'est pas évident de savoir si cet internaute fait allusion à des auditeurs qu'il estime moins ouverts d'esprit que lui, ou à des auditeurs qui seraient plus facilement offensés en raison de la manière dont les questions de genre sont traitées dans les chansons, là où cet internaute serait personnellement capable de garder une distance avec ce type de paroles qu'il est malgré tout capable d'identifier comme « limites ». Qu'il s'agisse ou non de questions de genre, il apparaît clairement que tous les auditeurs n'approchent pas les paroles de manière comparable. Certains tournent par exemple en ridicule la question du sondage demandant si un récit musical les avait déjà perturbés :

(M) I don't get offended by music really.

Dans une perspective qui n'est peut-être pas sans lien avec le dédain de cet internaute, une auditrice, en fin de questionnaire, ajoute ce commentaire :

(F) For me lyrics are important, it makes me connect with the music. At the same time if there are no lyrics at all, that is also fine. Bad, pointless, shallow, repetitive lyrics turn me off the music, even if it maybe good. My husband can listen to music without ever listening to the lyrics. He is happy with the voice and music. Maybe your research will find out if there are gender differences. Good luck!

La piste qu'elle suggère est sans doute à prendre au sérieux. Bien que des auditeurs féminins et masculins déclarent être dérangés par la violence de certaines chansons, ceux qui précisent ne pas être « offensés » par des chansons sont toujours des hommes. Si ces réponses font parfois sentir un besoin d'affirmer une forme d'insouciance, elles mentionnent parfois un simple manque d'intérêt pour les paroles, comme c'est le cas dans la remarque de l'internaute ci-dessus<sup>76</sup>. Le lien n'est pas certain, car cette auditrice ne donne pas d'exemples de paroles

---

<sup>76</sup> On peut soupçonner que cette insouciance des auditeurs masculins soit justement plus difficile à tenir dans le cas de chansons exprimant des points de vue échappant à un regard dominant, au moins dans le cas des récits portant sur les rapports entre les genres. En d'autres termes : serait-il aussi facile de faire abstraction de paroles misandres que de paroles misogynes ?

qu'elle trouve « mauvaises », mais il est possible que le simple fait d'ignorer les paroles soit plus difficile pour les auditrices, qui pourront s'identifier plus promptement aux personnages de leur genre dans les chansons, et seront ainsi automatiquement placées dans des positions d'écoute plus inconfortables. Bien que ce mécanisme d'identification et d'écoute ne soit bien sûr pas le seul possible, comme le rappelle très justement Susan Fast dans le cas du public de Led Zeppelin, on peut soupçonner que la corrélation entre l'identité sociale de l'auditeur et sa perception du ton de la voix narrative ou des événements racontés soit bien réelle. Il peut s'agir de l'un des nombreux éléments d'explication à l'immense disparité numérique constatée entre enquêtés et enquêtées, qui reproduit très exactement ce que l'on peut observer dans la plupart des concerts de musiques rock et folk : historiquement, les récits de ces musiques n'ont pas toujours proposé des places d'écoute très accueillantes pour la partie non masculine de leur public, ce qui a pu avoir des conséquences sociologiques encore visibles aujourd'hui.

### **5.3 Genres musicaux, genres narratifs et récits fondateurs**

Le cas des récits de rencontres sexuelles dans le rock le montre bien : certains récits se retrouvent parfois, avec de nombreux points communs, entre plusieurs chansons de plusieurs groupes différents. Ce qui se retrouve est alors un point de vue, une voix, un ton, mais aussi et surtout une intrigue. Cette dernière, pour Françoise Revaz, se définit par la présence du « couple *Noeud — Dénouement* », constitutif du récit en ce qu'il transforme une « simple relation d'actions » (1997, 180) en une intrigue dont le déroulement implique la création d'une tension pour le lecteur/récepteur. S'accordant avec cette définition, Raphaël Baroni met en avant ce que cette compréhension étroite de l'intrigue<sup>77</sup> peut ajouter aux analyses si reprises de Paul Ricœur dans *Temps et récit* (1983, 1984, 1985). Pour Baroni, les nombreuses manières de nouer une intrigue ne doivent pas simplement être lues sous l'angle des expériences de vie qui ont été à la source du récit : elles peuvent plus largement être comprises comme une réorganisation, avec une nouvelle logique de nœud-dénouement, de récits précédents, qu'il s'agisse de récits vécus, ou de récits historiques, fictionnels,

---

<sup>77</sup> Par opposition à celle de Ricœur, qui parle de la mise en intrigue comme d'une configuration d'événements passés.

politiques, etc. Les récits préexistants référencés par divers types d'intertextualité ou d'architextualité<sup>78</sup> dans les musiques rock et folk ont d'ailleurs, forcément, des origines extrêmement diversifiées, qui peuvent être soit internes à ces genres musicaux, ou relever plus largement du récit identifiable à l'échelle de toute une culture. En d'autres termes, les musiques rock et folk, selon un modèle qui peut être étendu à la plupart des productions culturelles, se sont construites narrativement à la fois par les récits historiques, mythologiques, romanesques, etc., qui ont entouré leur apparition d'une manière ou d'une autre, et par les récits qui ont été popularisés par le développement de ces musiques. Ces seconds récits, associés à ces productions culturelles spécifiques, naissent en partie des récits préexistants, mais sont susceptibles d'évoluer et de se présenter sous de nouvelles formes au fil de l'histoire de ces productions culturelles. J'appelle ces récits les récits fondateurs : ils n'ont pas à eux seuls fondé des genres ou sous-genres musicaux, mais sont dans une certaine mesure associés à leur identité. Plusieurs de ces récits fondateurs peuvent coexister au sein d'une même tradition générique. Les auditeurs ne s'y trompent d'ailleurs pas, et apprécient la variété des récits retrouvés dans les albums. Un fan d'Iron Maiden, interrogé sur *Seventh Son of a Seventh Son* (1988) en tant que concept album, préfère ainsi parler de *Piece of Mind* (1983), qu'il préfère manifestement pour des critères relevant des paroles et de l'imaginaire qu'elles convoquent :

The album that stands out to me is Piece of Mind. There is Sci Fi, History, Mythology.

Des internautes du subreddit de Genesis, dont certains ont déjà été cités dans la section 3.2.2 en lien avec les variations de costumes vocaux de Peter Gabriel, affirment eux aussi apprécier la dimension mythologique des paroles du groupe :

The fantasy characters and scenarios work perfectly with the dreamy, fantastical music, and taken together, they transport you to a world Genesis has laid down in song.

---

<sup>78</sup> Selon les mots de Raphaël Baroni (2007, 249), l'architextualité est « un faisceau de régularités ou des règles instituées au sein de l'interdiscours, un système de normes fragiles mais néanmoins objectivables et disponibles, qui orientent la production et l'interprétation des textes, mais qui sont en retour affectées par la singularité irréductible de chaque acte de production et d'interprétation ».

I love fantastical and mythological characters in general. It adds a layer of fantasy that I adore for it's mystique.

Un autre internaute, inscrit sur le subreddit de Bob Dylan, précise que les paroles de « All Along the Watchtower » l'ont marqué car elles intègrent des « archétypes et de la mythologie ». Plusieurs auditeurs ont donc bien remarqué les fondements mythologiques des récits entendus dans ces musiques, et en font des arguments pour expliquer l'amour qu'ils leur portent.

### 5.3.1 Heavy metal et récits d'Apocalypse<sup>79</sup>

Parmi les récits de statut mythologique les plus mobilisés dans les musiques rock et folk figurent les textes bibliques, inévitables étant donné l'aire culturelle occidentale concernée. Fréquemment convoqués chez des artistes clés comme Bob Dylan, dont un segment de carrière est même considéré comme chrétien (entre 1979 et 1981), les thèmes liés à l'Ancien et surtout au Nouveau Testament sont à peu près aussi nombreux dans les musiques rock que folk sur la période étudiée. Les récits religieux, et chrétiens en particulier, ont été négociés de bien des manières dans les musiques populaires, et plus particulièrement chez les artistes contestataires. Sans pour autant sympathiser avec les Églises, le mouvement des revivals folk s'est à de nombreuses reprises saisi de la figure christique, en y voyant une première incarnation d'un certain idéal communiste. Ainsi Ewan MacColl, dans « The Ballad of the Carpenter » (1960), place-t-il ces mots dans la bouche de Jésus : « Come you working men / Farmers and weavers too / If you would only stand as one / This world belongs to you ». Cette idée du Christ comme héros des opprimés, voire du prolétariat avant l'heure, entraîne une forme de réappropriation de son récit de vie par les contre-cultures des années 1960, au point de devenir le réceptacle de tous les discours critiques sur la société contemporaine des auteurs-compositeurs. Pour articuler son dépit face à la fascination des hommes pour la violence, Phil Ochs utilise lui aussi le motif christique dans « The Crucifixion » (1967) :

---

<sup>79</sup> Une première version de ce texte a été publiée dans la revue *Wonderground* (Brachet 2020).



They say they can't believe it, it's a sacrilegious shame  
Now, who would want to hurt such a hero of the game?  
But you know I predicted it, I knew he had to fall  
How did it happen? I hope his suffering was small  
Tell me every detail, I've got to know it all  
And do you have a picture of the pain?

Tout en soutenant le message qui aurait été répandu par Jésus — Phil Ochs a lui aussi chanté « The Ballad of the Carpenter » —, l'artiste s'interroge ici sur l'élévation de la crucifixion en image suprême d'une religion, unie autour d'un commun attrait pour une souffrance sacralisée et surtout donnée en public.

La contre-culture folk procède ainsi à un tri dans les récits chrétiens, pour n'en conserver qu'un discours christique présumé originel, qui aurait été détourné voire supplanté par une exégèse déconnectée des réalités — un point de vue que l'on retrouve aussi dans la colère d'un musicien comme Roy Harper dans « Come Out Fighting Genghis Smith » (1968). L'équilibre entre rejet de la religion et reprise d'une partie de ses traditions est donc loin d'être homogène dans les musiques rock et folk, qui emploient à leurs propres fins des récits provenant de multiples horizons afin d'en tirer les modèles de société qu'ils cherchent à proposer. Ces derniers, il est vrai, semblent parfois bien éloignés de l'esprit des textes bibliques fondateurs. Une fois arrivées les années 1980 et les nouveaux grands noms du rock tels qu'AC/DC, les restes d'images les plus vulgarisés sont ceux d'un enfer joyeux, d'une figure satanique vidée de toute signification biblique, gardienne d'un monde souterrain festif qui accueille à bras ouverts les musiciens de rock : « Hey Satan, payin' my dues / Playing in a rocking band / Hey mama, look at me / I'm on the way to the promised land » (« Highway to Hell », 1979). Épouser la famille satanique n'a ici rien d'un engagement spirituel, même fictif, comme cela peut parfois être le cas dans les musiques extrêmes comme le black metal : ici, la communion participe plutôt d'un ancrage dans un antagonisme vis-à-vis de tout ce qui peut être compris comme une tradition puritaine, dans un esprit de rébellion généralisé, dont la finalité n'est pas forcément grand-chose de plus que le rassemblement dans une grande beuverie.

Malgré leurs divers degrés de nuance, ces premiers exemples renforcent l'idée première et difficile à réfuter selon laquelle les musiques rock et folk s'inscrivent, le plus souvent, dans une démarche antireligieuse au sens organisé du terme (Partridge et Moberg 2017) ; inversement, Partridge et Moberg expliquent aussi en quoi les visions du monde véhiculées par ces musiques concurrencent celles des diverses Églises, pour qui il est problématique que des symboles religieux soient justement interprétés indépendamment de leur univers d'origine (Bjurström 2008). Le fait que la dynamique entre cultes organisés et musiques populaires, rock et metal en particulier, soit celle d'une opposition ne revient toutefois pas à dire que toute forme de sacré soit exclue des récits partagés par ces musiques. Pour la sociologue Deena Weinstein, le monde du rock rebat les cartes de la dichotomie moderne qui divisait clairement le sacré et le séculier, et se retrouve saturé de « religiosité faible » (« weak religiosity », Weinstein 1995), plus diffuse ; entrent ici à travers ce terme de religiosité des éléments tels que « la magie, la foi, l'adoration, le rituel, l'incarnation, le fétichisme, la communion », etc. (« magic, faith, worship, ritual, avatar, fetishism, communion », Weinstein 1995, 186). L'autrice identifie ainsi quelques courants qui génèrent des formes de religiosité au niveau des paroles, comme AC/DC et son hédonisme comme substitut de la religion traditionnelle, ou comme l'athéisme positif de Roger Waters, Lemmy Kilminster, ou d'autres figures phares du rock et du metal. Bien loin de défendre un culte satanique rigoureux, ces figures tirent généralement leurs récits non pas d'un simple discours antireligieux, mais plutôt d'une désillusion sur l'état d'un monde qu'il n'est plus possible de ré-enchanter. Si le diable est aussi central dans le heavy metal en particulier, c'est que l'état de l'humanité fait qu'elle ne peut qu'être livrée à des forces du mal qu'elle a elle-même entretenues. Ce pessimisme ne vient pas renverser les valeurs chrétiennes traditionnelles, et en reprend au contraire le paradigme, à travers des oppositions toujours valables entre le bien et le mal, Dieu et le Diable, etc. En découle un constat alarmiste sur une essence divine qui se serait évaporée d'un monde moralement et spirituellement en ruine. C'est en tout cas ce que l'on peut retenir des relectures des récits religieux par des groupes aussi fondamentaux que Black Sabbath ou Iron Maiden. Les morceaux de Black Sabbath, formation pionnière, permettent de mieux comprendre les origines de la posture eschatologique du heavy metal, à travers un récit récurrent, clair, presque une signature du groupe, sur l'intervention de Satan comme dernier recours pour purger le monde par une apocalypse. La production d'Iron

Maiden est celle d'une nouvelle vague qui forge une place plus affirmée au heavy metal dans les années 1980, par une discographie très imagée et incarnée, emplie de récits sur les bas-fonds des villes et ses meurtriers et prostituées, sur des épisodes historiques souvent guerriers, mais aussi sur le mythe du septième fils du septième fils, le plus intrigant pour la problématique de cet article puisqu'il mêle mythe païen et références aux récits apocalyptiques bibliques. Il s'agira, dans les pages suivantes, de mieux comprendre comment ces musiques composées par des artistes majoritairement croyants reprennent et repensent ces récits chrétiens pour s'inscrire dans ce temps intermédiaire d'une fin du monde dans lequel peuvent se déchaîner figures destructrices et timbres furieux.

Cette ambiguïté vis-à-vis de la religion typique du heavy metal est particulièrement manifeste dans la discographie de Black Sabbath. William Irwin affirme que le groupe « joue avec l'occulte mais embrasse le divin » (2013b, x). Dès le début, Sabbath évolue avec les dieux ou anges destructeurs. L'identité du tout premier personnage du groupe, dans son morceau éponyme (« Black Sabbath », 1970a), est sujette à débat : cette « figure en noir » qui se dresse devant le narrateur pourrait aussi bien être un simple démon que Satan lui-même, ou encore Apollon, en tant que dieu vengeur. C'est là l'hypothèse de Dennis Knepp, qui rappelle qu'en plus d'être le dieu solaire, Apollon « est le dieu de la peste, des archers (la mort à distance !) [...], et de la folie individuelle » (2013). La terreur qu'inspirait Apollon chez les Grecs anciens, d'après Knepp, est le type de terreur qu'inspire le diable dans les paroles de Black Sabbath. Inutile de trancher sur le nom exact à donner cette « figure en noir », mais notons que l'aspect vengeur d'Apollon compléterait bien la fonction du diable chez Sabbath, c'est-à-dire une fonction presque exclusivement apocalyptique (Froese 2013), qui viendrait en quelque sorte venger l'ordre divin perturbé en s'en prenant à l'humanité (« Is it the end, my friend? / Satan's coming 'round the bend / People running 'cause they're scared », « Black Sabbath », 1970a).

Que Satan soit seul ou épaulé par un acolyte dans sa purge, ce qui compte chez Black Sabbath est que la venue de ces figures destructrices soit nécessaire, car les hommes, politiques et militaires en premier lieu (« War Pigs », 1970b), ont finalement déjà commencé son travail d'extermination aveugle de l'humanité. Pour Brian Froese, le contexte de la guerre du

Vietnam ou de la Guerre Froide lors du début de carrière du groupe fait envisager l'imminence d'un Jugement dernier, ce qui sous-entend d'ailleurs une certaine foi en la promesse d'une punition divine pour les responsables du chaos sur Terre, ainsi qu'une croyance en une limite (dans le temps) à la souffrance humaine autorisée par le créateur. C'est un principe central dans l'apocalypse racontée dans l'Ancien Testament, dans le livre de Daniel : le Jugement dernier ne vient apporter la rédemption au peuple élu qu'une fois que ce peuple est au bout de ses forces, qu'il aura été accablé par tous les fléaux. « Lorsque la force du peuple saint sera entièrement brisée, tout cela s'arrêtera<sup>80</sup> » (Daniel, 12 : 7). La foi se situe ici dans le fait même de recourir au récit apocalyptique : les fléaux et le chaos ne dureront pas éternellement, bien qu'il faille en passer par le désespoir du peuple pour atteindre le salut. La logique du récit repose sur l'imminence d'une punition pour ceux qui s'en sont pris aux innocents.

L'apocalypse d'origine nucléaire décrite dans "Electric Funeral" (1970b) conduit au même dénouement : « Hell's angels flap their wings / Evil souls fall to hell / Ever trapped in burning cell ». Une certaine torsion, ou compression de l'apocalypse selon Saint Jean s'opère ici. Tout d'abord, Satan est effectivement rejeté sur Terre : « Oui, il fut rejeté, le grand Dragon, le Serpent des origines, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier. Il fut jeté sur la terre, et ses anges furent jetés avec lui » (Apocalypse, 12 : 9). Cependant, dans le Nouveau Testament, Satan bâtit un règne permettant *in fine* aux anges d'identifier les âmes fidèles et celles qui se laissent séduire par le Malin : « Si quelqu'un se prosterne devant la Bête et son image, s'il en reçoit la marque sur le front ou sur la main, lui aussi boira du vin de la fureur de Dieu » (14 : 9-10). Satan est censé n'être qu'un outil afin de tester les hommes avant le Jugement, mais il est lui-même jeté dans un « étang de feu embrasé de souffre » (14 : 20) lorsqu'arrive ce Jugement. Chez Black Sabbath, le processus est simplifié, et le Diable vient souvent seul purger la Terre de ceux qui y ont semé la destruction. Dieu est parfois évincé de cette apocalypse salvatrice, entièrement prise en charge par ce Serpent des origines, commanditaire et non simple exécutant de la justice suprême. En revanche, les versions de « War Pigs » ou même de « Seventh Star » (1986) parlent bien d'un jugement venant de la

---

<sup>80</sup> Toutes les citations bibliques de cet article viennent de la dernière traduction officielle liturgique (<https://www.aelf.org/bible>).

main de Dieu, où le rôle du Diable est plus canonique, et presque plus pernicieux : il rit, sans doute en attendant que les âmes damnées le rejoignent dans l'étang de feu où elles seront torturées.

Dans les récits de Black Sabbath, l'accent est mis sur la responsabilité des hommes dans le choix de leur propre futur, dont l'enjeu est l'évitement des fléaux apocalyptiques. « Eternal Idol » (1987), bien plus tardive dans la carrière de Sabbath, prend ainsi la forme d'une complainte pour donner une dernière chance à un monde mourant, menacé par l'arrivée du Jugement dernier. Le désespoir exprimé dans les paroles du groupe connaît donc quelques variantes, et tente parfois de repousser l'échéance apocalyptique par d'ultimes élans de volonté humaine. On trouve même une alternative science-fictionnelle à cette apocalypse se jouant seulement entre les hommes et le Diable dans « Into the Void » (1971), où les hommes justes partent trouver une nouvelle planète dans la galaxie, après avoir pollué et anéanti la première, alors éternellement laissée à la merci de Satan :

Past the stars in fields of ancient void  
Through the shields of darkness where they find  
Love upon a land a world unknown  
Where the sons of freedom make their home  
Leave the earth to Satan and his slaves  
Leave them to their future in their grave.

Les positions identifiables dans la carrière de Black Sabbath, dont on connaît les nombreux changements de formation, ne manquent pas de contradictions. On trouve parfois l'expression d'une foi très conventionnelle, comme dans « After Forever » (1971) :

Perhaps you'll think before you say that God is dead and gone  
Open your eyes, just realize that he's the one  
The only one who can save you now from all this sin and hate.

Avec l'avancée de la carrière du groupe, le récit apocalyptique tend même à s'effacer, avec un Diable qui perd peu à peu sa fonction eschatologique. Dans *Headless Cross*, sorti en 1989, il représente l'omniprésence de la mort ainsi que le rapport à l'au-delà, plutôt qu'une punition pour les responsables du malheur de l'humanité. Face à cette ambiguïté dans la place

accordée aux figures divines et diaboliques, une constante reste cependant chez Black Sabbath, celle d'un existentialisme convaincu qui laisse toujours sa place au choix humain, et n'en efface jamais la responsabilité (Irwin 2013a) — ce qui pourrait expliquer cette fascination pour ce moment de test que représente l'Apocalypse et le règne de Satan, qui permet de dévoiler le visage de chacun en fonction de ses actes. La figure satanique continue donc d'orienter les récits de Sabbath, à la fois comme personnage et comme élément perturbateur des histoires.

D'après une logique que l'on commence ici à apercevoir avec l'exemple de Black Sabbath, on peut comprendre que les récits canoniques bibliques peuvent être encore plus proches qu'on ne le soupçonnait des récits du heavy metal. Les croyants ne s'y trompent d'ailleurs pas : en 2015 a été éditée par l'association Bible for the Nations la *Metal Bible*, c'est-à-dire une véritable bible complète précédée et suivie de témoignages d'acteurs du monde du metal, qui racontent comment ils ont trouvé la foi, et comment le lecteur peut se l'appropriier aussi. Le premier témoignage de cette édition est celui de Nicko McBrain, batteur d'Iron Maiden, ce qui ne devrait pas surprendre : étant donné le goût de Maiden pour les grands récits, certains titres donnent déjà de bons indices de la foi chrétienne qui unit le groupe, tels que « For the Greater Good of God » (2006), qui rappelle le sacrifice du Christ pour les hommes. Les discours de Maiden sont moins elliptiques que ceux de Black Sabbath, et s'appuient davantage sur des personnages bien identifiés, plutôt que sur ce narrateur anonyme courant dans les paroles de leurs aînés. Ainsi suit-on chez Maiden un condamné à mort qui s'en remet à Dieu et embrasse la vie éternelle (« Hallowed Be Thy Name », 1982), ou un marin, emprunté au poème de Samuel Taylor Coleridge, qui tue un albatros, subit une malédiction, et comprend ainsi qu'il doit aimer toutes les créatures de Dieu (« The Rime of the Ancient Mariner », 1984).

Une fois de plus, on le voit bien, le paradigme chrétien est respecté. Si les aventures de la discographie d'Iron Maiden se complaisent à nous entraîner vers des quartiers mal famés et des scènes de guerre, ce n'est jamais pour renverser les valeurs permettant de juger le bien et le mal. L'imagerie du groupe peut faire croire à un plus grand abandon dans la décontextualisation de la figure diabolique : l'incontournable titre à succès « The Number of

the Beast » (1982) est pourtant aussi un reste très explicite de l'Apocalypse selon Saint Jean. L'acteur Barry Clayton récite bien ce livre en ouverture du morceau, en rassemblant des extraits des chapitres 12 et 13 :

[en ouverture de « The Number of the Beast »] Woe to you, O Earth and Sea, for the Devil sends the beast with wrath, because he knows the time is short... Let him who hath understanding reckon the number of the beast for it is a human number, its number is Six hundred and sixty-six.

[...] Malheur à la terre et à la mer : le diable est descendu vers vous, plein d'une grande fureur ; il sait qu'il lui reste peu de temps. (Apocalypse, 12 : 12)

[À propos de la bête venue de la terre, en soutien à la première bête venue de l'océan] Il lui a été donné d'animer l'image de la Bête, au point que cette image se mette à parler, et fasse tuer tous ceux qui ne se prosternent pas devant elle. À tous, petits et grands, riches et pauvres, hommes libres et esclaves, elle fait mettre une marque sur la main droite ou sur le front, afin que personne ne puisse acheter ou vendre, s'il ne porte cette marque-là : le nom de la Bête ou le chiffre de son nom. C'est ici qu'on reconnaît la sagesse. Celui qui a l'intelligence, qu'il se mette à calculer le chiffre de la Bête, car c'est un chiffre d'homme, et ce chiffre est six cent soixante-six. (Apocalypse 13 : 15-18)

« The Number of the Beast » entreprend ensuite de nous conter le point de vue d'un homme qui assiste à l'ascension de la bête, veut sonner l'alerte, mais se fait happer par le culte à cette Bête (« I feel drawn towards the evil chanting hordes »). Englouti par cette communauté, le premier personnage du morceau s'efface, pour laisser la parole à Satan lui-même, dont le rôle semble ici aussi menacer de s'étendre au-delà de son épisode apocalyptique :

I'm coming back I will return  
And I'll possess your body and I'll make you burn  
I have the fire, I have the force  
I have the power to make my evil take its course.

Doit-on comprendre que le règne satanique ne prend jamais fin, ou plutôt que la Bête, enfermée dans l'étang de feu, rassemble ses forces pour revenir en dépit du nouvel ordre céleste instauré grâce à l'Apocalypse ? L'incarnation dans ses disciples pourrait être sa porte d'entrée pour revenir terroriser l'humanité. Il est tentant de lire cette porte ouverte, à la fin de « The Number of the Beast », comme une prophétie réalisée par *Seventh Son of a Seventh*

*Son* (1988), disque plus proche d'un album concept narratif. Certes, le mythe au fondement de ce disque est d'héritage païen ; il avait d'ailleurs déjà été exploité, entre autres, par Led Zeppelin dans « Poor Tom » (1982), septième fils d'un septième fils possédant le don de voyance, et ne pouvant donc ignorer le fait que son épouse le trompe. Le pari de Maiden, moins prosaïque, est d'inscrire ce personnage folklorique dans une Babylone apocalyptique. La naissance du septième fils, racontée dans « Moonchild », se rejoue comme la conception du Christ, où le père serait le Diable, et la mère Babylone, la prostituée vêtue de pourpre, incarnation de la ville où se multiplient les débauches pendant l'Apocalypse. Doué du pouvoir de guérison et de voyance, mais maudit par le Diable, le fils vit dans la peur et les cauchemars (« Infinite Dreams »). Malgré ses pouvoirs, il ne peut prédire son propre destin, et consulte donc un devin, qui annonce que son âme brûlera dans « un étang de feu », formulation explicite qui renvoie à cette fosse des damnés du livre de l'Apocalypse. Tirillé entre ses dons bénéfiques à l'humanité et son origine maléfique (« Seventh Son of a Seventh Son »), le fils tente de prévenir sa communauté d'une catastrophe imminente, que l'on peut interpréter comme la punition des anges s'abattant enfin sur Babylone la Grande (Apocalypse, 18). Personne ne le croit, et une fois les fléaux passés, les hommes l'accusent d'être le responsable de leur souffrance. On retrouve ici le motif du prophète non reconnu, récurrent dans l'Ancien Testament : le septième fils du septième fils vit par conséquent sa mission comme une malédiction, qui ne lui apporte que tourment et n'aide même pas une humanité sourde à ses avertissements.

Toujours aveugle face à sa propre mort, le septième fils prend de plus en plus peur vis-à-vis du pouvoir qui continue de croître en lui. Les flammes du mal semblent le consumer... avant qu'il ne renaisse (« The Clairvoyant »). Comme la Bête à la fin de « The Number of the Beast », le héros de *Seventh Son of a Seventh Son* revient sur Terre. Cette fois, il ne se fait plus d'illusion sur sa capacité à aider ses pairs (« Only the Good Die Young »). Il abandonne sa responsabilité de prophète, minée par les servants d'une religion dévote et immobiliste : « So I think I'll leave you / With your bishops and your guilt / So until the next time / Have a good sin ». Une occasion, selon le stéréotype du rock dont on ne se défait pas tout à fait, de s'en prendre à la religion dans son sens le plus organisé. Puisque cette dernière ne reconnaît toujours pas ses prophètes (un lieu commun de l'Ancien Testament), le septième fils



abandonne son village aux dernières destructions de l'Apocalypse, annoncée par la lune devenue rouge sang (« The moon is red and bleeding [...] / No turning back »). Malgré cette punition de ceux qui n'ont pas cru, le titre de ce dernier morceau peut faire douter de la juste lecture à retenir. « Seuls les bons meurent jeunes », clame le narrateur : les hommes qui n'ont pas cru le septième fils étaient-ils innocents, tandis que ce rejeton de Satan réincarné accèderait à la vie éternelle (« Only evil seems to live forever ») ? Malgré le maintien du paradigme du bien et du mal, Maiden ouvre la porte à une compréhension du récit de *Seventh Son of a Seventh Son* comme celui d'une Apocalypse retournée, ou inachevée : il semble tentant d'imaginer la conclusion de l'album où le septième fils reste avec Satan, rieur et dansant, dans les ruines fumantes d'une Babylone où ils continuent de régner éternellement.

Les Apocalypses selon Sabbath et Maiden ont un point commun : bien que la main de Dieu intervienne parfois chez les premiers, le récit n'atteint jamais la conclusion de la nouvelle Jérusalem céleste qui descend sur Terre. Ce dénouement est nul et non avvenu dans les versions qui viennent d'être présentées. Tout se passe comme s'il n'y avait plus de peuple élu qui mérite ce salut : les voix des innocents peinent à se faire entendre dans les mondes de Black Sabbath et d'Iron Maiden, pris d'assaut par les guerres. Les bribes d'espoir qui subsistent parfois dans leurs textes trouvent leurs issues dans d'autres galaxies (« Into the Void »), ou sonnent comme d'ultimes plaintes inaudibles à l'échelle apocalyptique. En résulte un genre qui ne se construit qu'à travers ces instants transitoires que constituent les fléaux et le règne diabolique dans l'Apocalypse. Complaisance dans l'imaginaire du chaos ou manque d'optimisme et foi tronquée en la promesse de la vie éternelle ? La réponse se trouve sans doute à l'intersection de ces deux tendances. Le terrain de jeu des récits majeurs du heavy metal va de l'exclusion de Satan du paradis par l'ange Michel à la chute de Babylone (voire au Jugement dernier), sans que rien ne vienne remplacer cette dernière. Le mode de création de ce genre repose en effet sur un déchaînement des forces et passions, souvent négatives, traduites dans un univers sonore oppressant dans un cas (Black Sabbath), frénétique dans l'autre (Iron Maiden). La notion de liminalité sur laquelle insiste Bernice Martin (1979) pour qualifier les symboles du rock et du metal est effectivement constitutive de la démarche de ces groupes : il s'agit d'un stade intermédiaire du cycle social qui s'épanouit uniquement dans la sacralisation de la créativité, de l'expérimentation, hors de la

médiation de la société normée. Si les expériences de liminalité existent, ce n'est en réalité que de manière ponctuelle, dans des élans spontanés de révolution non reproductibles. La communauté qui a goûté à ce type de mouvement profondément charismatique cherche pourtant à le maintenir, et à intégrer ses symboles dans un quotidien durable. Ces derniers sont alors inévitablement stylisés, pour conserver leur fonction unificatrice de manière lisible et pérenne (Martin 1979, 109). Cette liminalité stylisée par le heavy metal n'est pas celle d'une révolte, mais de l'arrivée à un point de non-retour dans la conquête de la Terre par les forces du mal, non pas menées par le Diable, qui se contente de rire au loin en attendant son heure de gloire, mais par des agents qui n'ont même pas conscience de le servir. L'ordre premier des hommes ne peut alors plus tenir, mais l'ordre céleste n'est pas proclamé pour autant. Cet entre-deux qu'est l'Apocalypse, qui rebat toutes les cartes, s'installe comme désordre définitif, et comme espace-temps récurrent des récits du heavy metal. Il est cependant une paire de cartes que Black Sabbath et Iron Maiden ne rebat pas, celle du bien et du mal. Bien que les personnages du heavy metal se trouvent parfois du second côté de cette dichotomie, les pôles axiologiques de la chrétienté ne sont pas remis en cause. L'adaptation des récits apocalyptiques par Sabbath et Maiden sont moins une critique de l'idéologie chrétienne qu'une actualisation résignée de ces récits d'après un constat sur la société contemporaine : l'Apocalypse est toujours pensée comme salvatrice, mais elle ne peut aboutir puisque l'ordre céleste n'est plus mérité par l'humanité.

Ce rapport du heavy metal aux récits bibliques apocalyptiques est un exemple parlant de récit fondateur. Ce dernier, celui de l'Apocalypse inachevée et perpétuelle, devient un cadre narratif récurrent et presque indissociable du heavy metal en tant que genre ; il est emprunté à un cadre religieux, selon un statut que l'on peut recevoir comme mythologique. Il fournit au heavy metal des personnages, un espace-temps, des valeurs, et même une trame narrative commune entre plusieurs artistes et même plusieurs décennies.

### 5.3.2 Histoires vraies et faits divers

L'origine mythologique est cependant loin d'être la seule source narrative ayant donné naissance aux récits fondateurs reconnus et appréciés par les auditeurs des musiques rock et

folk. Même dans le heavy metal, d'autres pistes existent bien, comme le soulignent ces internautes des subreddits d'Iron Maiden et de Led Zeppelin.

Heavy metal uses a lot of historical elements in their lyrics.

Power metal (and similar subgenres like viking metal, folk metal etc.) are almost always expected to tell a story about anything from historical aspects like the Vikings and the World Wars to fantasy tales of castles and dragons. Sabaton is a good example of a contemporary band that tells a "history of warfare" story with every single one of their songs, from Sun Tzu ancient Art of War to the invasion of Iraq.

Comme le souligne ici le deuxième enquêté, cette tendance à mobiliser des récits historiques s'est renforcée dans certains sous-genres du metal ces dernières décennies. Quelques franges de cette tradition peuvent être retracées jusqu'à Led Zeppelin, pour qui les Vikings représentaient déjà une source narrative (« Immigrant Song », 1970). Cet attrait pour d'anciennes civilisations sur lesquelles les connaissances historiques sont encore loin d'être complètes se couple d'ailleurs bien avec le goût des récits mythologiques ou fantastiques, qu'il est tentant d'associer à des périodes historiques dans une large mesure idéalisées et fantasmées par le public. La mythologie nordique, tout particulièrement, s'est ainsi trouvée une place de choix dans les paroles et l'imagerie du metal (voir par exemple le groupe suédois Amon Amarth ou la formation norvégienne Helheim).

Les récits inspirés d'histoires vraies ne sont cependant pas exclusifs au public metal. D'autres internautes les mentionnent, eux aussi en réponse à la question demandant si des genres ou artistes les font s'attendre à des récits :

Songs about events (Pumped Up Kicks, Ohio etc.)

Frank Zappa, Peter Gabriel, songs based on real life events or well known stories.

Le premier exemple concerne des genres et mêmes époques assez éloignés : « Pumped Up Kicks » (2011) du groupe pop Foster the People raconte une fusillade dans un lycée, événements récurrents et très réels aux États-Unis, tandis que « Ohio » (1970), hymne folk-rock de Crosby, Stills, Nash & Young, parle de l'assassinat de quatre étudiants sur le campus

de Kent State University par la garde nationale le 4 mai 1970 — dans ce cas, l'internaute semble associer le fait de raconter une histoire vraie avec celui d'écrire une chanson engagée contre la violence. Le deuxième enquêté généralise sa réponse aux chansons racontant des « événements de la vie réelle ou des histoires bien connues ».

Parmi les histoires vraies déjà croisées lors de cette thèse figure par exemple « American Pie » (1971) de Don McLean. Un fan de Jethro Tull mentionne d'ailleurs ce titre dans sa réponse parlant d'une expérience solitaire qui a changé sa compréhension de l'histoire d'une chanson :

Many hours I have spent analysing and interpreting song lyrics. American Pie was a huge pleasure to interpret and correlate with historical events.

« American Pie » est représentative de l'une des tendances narratives des années 70 et 80 : celle qui consiste à raconter l'histoire du rock, dont l'histoire est alors encore jeune, et que les artistes de sa deuxième ou troisième génération cherchent à écrire et fixer. De nombreux artistes souhaitant revendiquer une filiation avec le rock'n'roll prennent alors soin d'en tracer des contours unifiés et identifiables. Là où « American Pie » fonctionnait surtout comme un hommage à Buddy Holly et à sa génération, depuis un point de vue générique qui emprunte d'ailleurs au moins autant aux musiques folk qu'aux musiques rock, d'autres titres par exemple composés par Patti Smith ou AC/DC dressent des tableaux comportant davantage de visages. Les références mobilisées par Patti Smith, poétiques et dans une certaine mesure cryptiques, rendent hommage aux figures planant au-dessus de son propre parcours artistique. Sur la face B de *Horses* (1975), « Break It Up » propose ainsi un clin d'œil aux enregistrements parlés de Jim Morrison, repris de manière posthume dans « An American Prayer » (1978) des Doors, mais déjà rendus disponibles dans le court métrage *HWY: An American Pastoral* (Morrison et al 1970). On y entend notamment cette phrase : « Death makes angels of us all and gives us wings where we had shoulders smooth as raven's claws ». Patti Smith convoque à son tour cette métaphore : « I could hear the angel calling / We rolled on the ground, he stretched out his wings / The boy flew away and he started to sing ». À la fin de « Break It Up », la narratrice suit ce garçon, image explicite du chemin qu'essaie de prendre l'artiste ; moins explicite est en revanche l'identité de ce garçon, à présent bien

identifié comme un avatar de Jim Morrison grâce aux divers écrits autobiographiques de Patti Smith, mais qu'il pouvait être difficile de reconnaître à travers l'image éculée d'un ange, certes chantant, avec des ailes. L'intertextualité est bien plus directe dans « Elegie », dernière piste de *Horses*, où apparaissent des citations exactes empruntées « Are You Experienced? » (1967) et « 1983 (A Merman I Should Turn to Be) » (1968) : la chanson est celle d'une compréhension progressive d'un deuil, qui fait donc suite à la mort prématurée de Jimi Hendrix. « Elegie » clôt le premier album de Patti Smith, et met donc en avant le dernier portrait tutélaire qui veille sur ce disque.

AC/DC dresse un récit plus construit de la naissance du rock, avec un certain ancrage historique : « Let There Be Rock » (1977) raconte une histoire qui commence en 1955, l'année sur laquelle s'accordent effectivement les musicologues pour dater la naissance du rock (Peterson 1990). Après une allusion au « Roll Over Beethoven » (1956) de Chuck Berry, le narrateur retrace la formation idéalisée d'un groupe de rock par une main divine : « He said, "Let there be sound" / There was sound [...] / "Let there be drums" / There was drums ». Le narrateur se tourne enfin vers la finalité du rock, rarement perdue de vue chez AC/DC : « And the guitar man got famous / The businessmen got rich ». Bien que le ton ne soit pas le même que chez Patti Smith, l'objectif du récit est là encore de tracer une filiation entre premiers acteurs du rock et auteurs de la chanson. L'insistance sur ces premiers personnages historiques que sont Buddy Holly, Chuck Berry, Jimi Hendrix ou Jim Morrison vient cadrer l'histoire dans laquelle les artistes cherchent à s'inscrire, selon un phénomène que l'on peut retrouver dans de nombreux mouvements culturels. François Bovon (dans Mordillat et Prieur 2003) le formule ainsi dans le cas de la religion chrétienne, autour des années 150/160 : « C'est quand le christianisme s'invente qu'on lui cherche un inventeur ». Le rock veut continuer de s'inventer et de se présenter en tant que tel dans les années 1970. Dans un même esprit de canonisation, raconter sa naissance ou jouer de récits dans lesquels figurent de manière plus ou moins explicite les grands acteurs de sa fondation permet ainsi au rock de s'affirmer, et d'ancrer un critère déterminant dans sa propre définition : être un musicien rock signifie bien appartenir à une lignée. Ce récit fondamentalement autoréférentiel est à mettre en relation avec le discours historiographique et surtout critique s'affolant en permanence de la mort du rock, déjà actée ou comme horizon menaçant : dès sa deuxième ou troisième

génération, le rock bâtit des récits fondateurs garantissant son existence en tant qu'objet historique dont on doit pouvoir suivre l'évolution grâce à des liens de filiation explicites entre les artistes.

L'autodéfinition des musiques folk passe par des chemins plus indirects, et justement moins autoréférentiels. Les références au passé y sont également centrales, mais renvoient généralement à des temps plus éloignés. Le principe est moins de s'inscrire dans une logique d'identité et d'héritage avec des musiciens passés que de trouver des moyens de signifier ce passé en tant que tel. Le phénomène des chansons traditionnelles, bien souvent, fonctionne sans référence au moindre auteur, la plupart du temps inconnu. Le plus important est plutôt le contenu de la chanson, ou ce qu'elle représente : un environnement rural, une époque révolue, une valeur perdue, mais aussi un discours ancré dans un événement passé mais qui trouve sa place au présent. À cette intersection se situe une bonne partie des discours et débats médiatiques entourant les folk revivals, notamment américains, dès les années 50 (Cohen 2002) : le degré d'attachement des musiques folk contemporaines aux pratiques traditionnelles est constamment questionné, en termes d'instrumentation, de style et d'idiome musical, de thème des paroles, mais aussi de questions de composition ou de reprises. Les musiciens folk sont alors loin d'être tous des auteurs-compositeurs, la pratique de la réinterprétation de chansons traditionnelles étant particulièrement répandue et valorisée dans le milieu ; le nombre de chansons écrites par Joan Baez avant les années 1970 tient par exemple presque sur les doigts d'une main.

Même les plus prolifiques des auteurs-compositeurs comme Bob Dylan reprennent des chansons traditionnelles en début de carrière, telles que « In My Time of Dyin' » ou « House of the Rising Sun » (1962). Parmi les récits traditionnels, repris tels quels ou imités à partir d'inspirations plus contemporaines, plusieurs thèmes sont récurrents : ceux de l'injustice, mais aussi ceux, bien ancrés dans les imaginaires collectifs, de meurtres. Ces derniers, fictionnels ou faisant référence à des faits divers, sont au centre de nombreuses ballades, américaines (« Tom Dooley », « Rose Conelly ») mais aussi anglaises (« Lord Randall »). L'une des plus célèbres est sans doute « Stagger Lee », sujette à de nombreuses variations entre ses différentes interprétations. Celle de Grateful Dead, parue en 1978, se démarque par

la modernité de son prolongement fictionnel : l'histoire d'altercation menant à un meurtre, fondement de la chanson traditionnelle, vient pourtant bel et bien d'un fait divers datant de 1895. Dans leur « Stagger Lee », une fois que le personnage éponyme a tué Billy DeLions dans la première strophe, le récit se tourne vers un dialogue entre Delia DeLions, la veuve de Billy, et Bayo, que l'on comprend être le shérif, ou en tout cas un représentant de l'ordre. Bayo, intimidé par Stagger Lee, refuse de se saisir de l'affaire et d'arrêter le meurtrier. Delia prend alors les devants :

As Stagger Lee lit a cigarette she shot him in the balls  
Blew the smoke off her revolver, had him dragged to city hall  
Bayo, Bayo, see you hang him high  
He shot my Billy dead and now he's got to die.

La veuve de la victime, dans un élan stylisé digne d'un film de cow-boy (« [she] blew the smoke off her revolver »), arrête elle-même l'assassin, qu'elle vient remettre à la justice afin qu'il soit jugé — tout en demandant, certes, une sanction bien précise. La situation finale implicite de cette version est la même que dans une version plus ancienne, comme celle chantée par Woody Guthrie (1941) : l'ordre juridique est rétabli, et Stagger Lee est pendu. La manière d'arriver à cette issue est cependant radicalement différente : la version plus traditionnelle de Guthrie, après avoir consacré la majeure partie de la chanson au différend entre Stagger Lee et Billy DeLions, ne raconte pas la manière dont le coupable est arrêté. Chez les Grateful Dead, ce sont les décisions et actions du personnage féminin, absent des autres versions, qui permettent à l'ordre d'être rétabli. L'attribution d'un rôle aussi décisif à un personnage fictionnel n'est pas anodin, et constitue une véritable réécriture de ce récit traditionnel : l'agentivité de Delia DeLions, plus courageuse que le shérif, permet à l'histoire de se terminer comme prévu, mais par une subversion des attentes genrées par rapport à bien d'autres traditions narratives de l'époque (voir 5.2). Le fait que cette chanson des Grateful Dead puisse être identifiée comme découlant d'un récit traditionnel célèbre place un accent encore plus fort sur ce point de l'intrigue. S'il s'agissait d'une histoire originale du groupe, l'ajout de ce personnage central aurait moins d'impact que dans la comparaison avec les nombreuses versions précédentes de l'histoire. Après avoir subverti les attentes de l'auditeur en mettant en scène un shérif qui n'ose pas aller arrêter Stagger Lee, le récit met en valeur le personnage de Delia par une péripétie violente mais rendue plaisante par sa spontanéité et

son efficacité : cette protagoniste, qui possède toutes les qualités traditionnellement associées à la virilité (et même davantage que son interlocuteur Bayo), permet de proposer un récit qui dépend d'une actrice personnellement impliquée dans l'intrigue, dont le genre féminin ne fait finalement qu'ajouter à l'admiration de l'auditeur implicite, en raison de l'effet de surprise que crée une telle ardeur à la tâche, voire une telle violence. Ce retournement des normes de genre, on le voit, est exacerbé par la présence d'un récit préexistant, qui pose des attentes sur l'intrigue de la chanson, et donne ainsi un sens légèrement différent au déroulement de l'histoire.

Avec son album "*Babbacombe*" Lee (1971), Fairport Convention fournit un autre exemple parlant d'inscription dans une tradition narrative sans tout à fait se limiter à la reprise de chansons traditionnelles : l'album raconte en effet l'histoire complète et bien réelle de John "Babbacombe" Lee, un homme jugé pour meurtre et condamné à mort au XIX<sup>e</sup> siècle. Son récit de vie n'avait encore jamais été mis en musique, mais l'intrigue qui en résulte représente un terreau fertile qui correspond parfaitement au modèle des récits de meurtre, d'injustice, mais aussi de surprises judiciaires qui caractérisent tant de ballades folk. Dans le récit de Fairport Convention, les insinuations du narrateur et le flux de conscience de Babbacombe suggèrent son innocence : sa condamnation est donc présentée comme une erreur judiciaire, profondément grave et injuste puisque la peine capitale est décidée. Cependant, une fois sur l'échafaud, le protagoniste échappe à la mort, car la guillotine ne fonctionne pas, et échoue à le décapiter à trois reprises, ce qui entraîne sa libération. Le récit insiste sur l'épreuve que constituent ces trois essais pour le condamné : « Dying's very easy, waiting's very hard ». "*Babbacombe*" Lee propose donc une histoire qui se place du côté d'une victime d'injustice dont le supplice est prolongé par un dysfonctionnement, qui en fin de compte le sauve de la mort. Là encore, l'ordre finit par être rétabli, pas forcément sur un plan juridique puisque le personnage a été officiellement condamné, mais sur le plan moral. Comme souvent dans ces histoires, le rôle des autorités juridiques est ambigu. Ici, la justice est coupable d'une erreur qui mène un innocent vers sa mort, mais la figure du bourreau est pleine d'empathie : « I was taken to the scaffold and I heard the hangman cry / "Lee, I'm truly sorry, forgive these hands of mine" ». Le récit porté par Fairport Convention implique ainsi une prise de position du côté des personnes en position de faiblesse face aux autorités, une défiance vis-à-vis de ces



autorités, mais aussi une croyance en l'humanité des individus qui servent ces autorités à divers degrés. Tous les ingrédients sont présents pour reproduire un récit folk au plus proche de la tradition, qui reste fondamentale pour Fairport Convention, groupe qui reprend d'ailleurs de nombreuses chansons traditionnelles tout au long de sa carrière, et dont le folk-rock pionnier et, certes, électrifié, reste profondément ancré dans les formes, mélodies, instrumentations et styles au socle de la scène folk londonienne. Par opposition, l'histoire traditionnelle revisitée par Grateful Dead présente une légèreté similaire à son évolution générique manifeste sur « Stagger Lee », un joyeux et sautillant mélange de fondations folk et blues et de touches country et rock'n'roll. La manière de s'inscrire dans le vaste héritage musical de la sphère folk se fait donc ici, dans une certaine mesure, en accord avec la manière de s'inscrire dans le récit fondateur mobilisé : dans un cas, reprise fidèle d'un fait divers, quoique augmentée d'une voix narrative non neutre sur les événements, de l'autre, modernisation par une extrapolation depuis le fait divers pour donner un rôle clé à un personnage féminin. La présence en palimpseste d'un récit fondateur donne ainsi une clé de lecture supplémentaire au récit et à son positionnement à la fois générique et politique.

La présence de tels récits fondateurs n'est pas toujours explicite dans chaque sous-genre des musiques rock et folk. Ces derniers peuvent être unifiés (ou connotés) par un ton, un type de personnage, voire, à une échelle encore plus distante, par leur degré de réalisme ou de fictionnalité. Les comparaisons entre les préférences des différents publics interrogés, sur ce point, sont assez révélatrices — bien qu'elles nous en disent évidemment autant sur le répertoire des artistes eux-mêmes que sur les genres auxquels ils sont associés. Les enquêtés ont ainsi été invités à placer un curseur sur une échelle de 0 à 100, 0 représentant une préférence pour les histoires réalistes, et 100 une préférence pour les histoires surnaturelles. Dans cette forme d'échelle sémantique différentielle, une bonne partie d'entre eux a laissé le curseur au milieu, à 50 ; ceux qui ont toutefois choisi de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre l'ont souvent fait assez différemment selon la communauté de fans à laquelle ils appartiennent. Le public de Bruce Springsteen s'est ainsi prononcé à 59% du côté des paroles réalistes, ce chiffre allant jusqu'à 72% pour le subreddit de Neil Young. En revanche, les publics de Genesis et d'Iron Maiden ont tous deux déclaré, à 60%, une préférence pour les paroles surnaturelles. Les deux extrémités de la balance ne sont ici pas l'histoire vraie et

la fiction, mais bien les histoires réalistes ou surnaturelles : ces deux pôles ont été choisis afin d’embrasser plus largement les thèmes retenus dans l’écriture des paroles, les histoires vraies se démarquant forcément par leur caractère réaliste, et les paroles surnaturelles représentant une forme exacerbée de fictionnalité, demandant à l’auditeur un recentrage fictionnel plus important. Ici, les résultats de cette question tendent à confirmer l’importance de certains récits fondateurs commentés dans ce chapitre, et donnent surtout des éléments supplémentaires de compréhension de l’ancrage générique des artistes : Springsteen et Neil Young, avec des chronologies bien différentes, ont tous deux évolué à la fois dans les sphères rock et folk. Leur ancrage dans une écriture proche du réel tend cependant à les rapprocher de l’esprit folk, même quand leur style musical s’en éloigne ; notons tout de même que Springsteen, dans son album le plus acoustique, *Nebraska* (1982), vient mobiliser le genre narratif de la « murder ballad », comme pour signifier plus explicitement la filiation de l’album. Iron Maiden, malgré sa concentration occasionnelle sur des récits à l’ancrage historique (« The Trooper » en 1983, « Alexander the Great » en 1986), semble rassembler des amateurs d’histoires surnaturelles, ce qui correspond en revanche bien à sa propension à mobiliser des récits bibliques ou provenant de mythologies diverses, par exemple grecque dans « Flight of Icarus » (1983). Les tendances narratives des groupes ne sont donc sans doute pas anodines dans les choix d’écoute des auditeurs ; inversement, elles participent peut-être aussi à forger les préférences de ces auditeurs, en tant qu’objets narratifs à part entière.

#### **5.4 Conclusion partielle : esquisse d’une politique narrative des musiques rock et folk**

Une question de mon enquête en ligne demandait aux internautes de citer des noms d’artistes typiques du rock, du folk, et d’un entre-deux. La question suivante demandait s’ils avaient ou auraient pu utiliser les paroles et surtout les récits de ces artistes pour établir leur classement. Leurs réponses montrent qu’en tout, 65% des enquêtés sont convaincus que les récits peuvent jouer un rôle dans les définitions génériques, sans qu’il ne s’agisse forcément du seul critère de classement. Afin d’explorer plus avant cette piste qui vient confirmer les hypothèses de ce chapitre, je voudrais conclure ce dernier par un dernier cas d’étude récapitulatif, à mi-chemin entre les traditions folk et rock, bien que ce groupe ait surtout

évolué dans le second milieu pendant sa carrière. La formation anglaise Jethro Tull s'est fait connaître sur un répertoire plutôt blues et folk à la fin des années 1960, mais a rapidement acquis une renommée pour ses albums qui ont depuis été entièrement rattachés à ce que l'on considère comme le rock progressif. L'élément sonore le plus distinctif du groupe est le jeu de flûte du chanteur Ian Anderson, qui confère un ancrage très pastoral au son de Jethro Tull, malgré l'ancrage rock du groupe.

Certains amateurs de Jethro Tull n'hésitent pas à définir leur perception du groupe par ce qu'ils retiennent des paroles du groupe, qu'il s'agisse de leurs histoires, leurs thèmes ou même leur point de vue :

For me Jethro Tull is at its core a band about folk lore, nature and ecology, and the trilogy of albums *Songs from the Woods*, *Heavy Horses* and *Stormwatch*<sup>81</sup> represent the spirit of the band.

I associate Jethro Tull more with stories about working class lives in the UK. I feel like a lot of their lyrics (especially from the 60s and 70s) could be told from the perspective of an average person trying to live their life as best they can. They could be about their struggles, relationships, memories, etc.

Un regard plus surplombant sur ces histoires de Jethro Tull peut ici aider à faire le point. En retenant les chansons ou albums du groupe racontant le plus clairement une histoire, compréhensible comme telle sans dépendre de trop fortes intertextualités et reprenant les formes discursives narratives les plus traditionnelles et reconnaissables, on peut considérer qu'entre les années 1960 et 1980, le répertoire de Jethro Tull raconte environ quarante histoires (une histoire étant soit une chanson, soit un album concept unifié narrativement). Sur ces quarante récits, trente-deux se déroulent dans un cadre fictionnel mais de type réaliste (dans un sens large de non surnaturel), et un raconte une histoire vraie. Ce rapport nous place dans une proportion de cadres réels ou réalistes plus proche de la tradition folk que rock — bien que les histoires rock soient en réalité aussi majoritairement réalistes. En comparaison avec les groupes de rock progressif contemporains de Jethro Tull, souvent friands de cadres fantastiques et mythologiques, ce résultat peut paraître contre-intuitif,

---

<sup>81</sup> Il s'agit de la trilogie d'albums la plus acoustique du groupe.

d'autant plus que le public de Jethro Tull a lui aussi une légère préférence pour les histoires surnaturelles, à 54%. Pourtant, les auditeurs cités ci-dessus retiennent bien l'ancrage réaliste des histoires de la bande d'Ian Anderson. Cela peut s'expliquer par le fait que les plus connues et dans une certaine mesure les plus marquantes sont celles d'« Aqualung » (1971), racontant la mort d'un sans-abri, ou de *Thick as a Brick*, la plus citée par les enquêtés, qui se présente comme un assemblage de scènes satiriques sur l'éducation, l'Église et la politique en Angleterre. C'est surtout ce dernier thème qui est resté associé à Jethro Tull, comme le montre ce commentaire d'un internaute :

When I think of their lyrics I always resort to thick as a brick or just anything going against the "institution"

Pour autant, Jethro Tull n'est pas vraiment perçu comme le comble du groupe politisé. Un fan du groupe dit par exemple n'avoir jamais été particulièrement bousculé par une histoire racontée dans des paroles :

I respect whatever story the artist wants to tell. While I sometimes don't really agree with some messages, usually I do and think they are really well thought out and presented. I haven't really listened to anything super political.

Ce que l'on peut donc retenir, ou ce que retient en tout cas le public du groupe, c'est que malgré le fait que Jethro Tull aborde souvent explicitement des problèmes concrets de société, depuis le point de vue des laissés pour compte, leurs paroles ne s'attaquent pas forcément à des sujets ou des thèses extrêmement clivantes. Observons maintenant comment cette synthèse se décline réellement en chanson, avec l'exemple de « Farm on the Freeway » (1987), parue sur l'album *Crest of a Knave*. D'un point de vue générique, bien que la flûte d'Ian Anderson conserve son timbre typique et continue de semer une certaine confusion stylistique, ce titre témoigne d'une absorption de nouvelles influences qui mènent le groupe vers un rock plus « mainstream ». On y entend des traces de The Police, mais aussi une influence du jeu de Mark Knopfler sur le guitariste Martin Barre, ainsi qu'un refrain instrumental qui rappelle presque les sonorités du groupe américain Survivor, l'ensemble sur une batterie avec une réverbération longue et des synthétiseurs caractéristiques des années 1980. D'un point de vue plus narratif, « Farm on the Freeway » montre que Jethro Tull,

malgré sa relative perte de visibilité, n'a pas du tout arrêté de raconter des histoires dans les années 1980, et n'a surtout pas arrêté de choisir des sujets d'actualité (cette décennie étant notamment associée, pour le groupe, à des histoires d'espionnage et de guerre froide). En revanche, sa manière de construire ses récits a évolué. Si Jethro Tull a écrit plusieurs albums concept au récit plus ou moins tortueux et gorgés d'intertextualité, nous sommes ici revenus à une formule plus directe, franchement campée de l'un des deux côtés de cette alternative identifiée par un fan du groupe :

In my experience, a narrative song will either be: 1) simple enough that the meaning can't really be misunderstood or 2) esoteric enough that it can't be well understood with other resources/discussions.

Nous ne sommes effectivement plus dans un album concept du type de *A Passion Play* (1973), qui racontait un parcours spirituel sur le bien et le mal, dans un esprit bien plus ésotérique et plus caractéristique du rock progressif. « Farm on the Freeway » raconte, sans détours, l'histoire d'un fermier exproprié de son domaine, qui se trouve sur le chemin d'une autoroute en construction ; les industriels lui offrent une importante compensation financière, qu'il juge totalement inappropriée et impropre à compenser la perte de la terre familiale où était ancrée tout son quotidien.

Introduction instrumentale : sons pédales, installation du mode de sol éolien [00:21] Riff A (guitare électrique, son clair)	[00:49] Couplet 1 <i>Nine miles of two-strand topped with barbed wire laid by the father for the son. Good shelter down there on the valley floor, down by where the sweet stream run.</i>	→ Situation initiale
[01:38] Première section instrumentale : riff A' (simplification du A) Entrée de l'instrumentation pleine	[01:18] Refrain ? <i>Now they might give me compensation That's not what I'm chasing. I was a rich man before yesterday. Now all I have got is a cheque and a pickup truck. And I left my farm on the freeway.</i>	→ Exposition de la chaîne temporelle de l'histoire
[02:35] Deuxième section instrumentale : riff B Solo de guitare Solo de flûte (en bonne partie doublé par la guitare)	[01:50] Couplet 2 <i>They're busy building airports on the south side, Silicon chip factory on the east. And the big road's pushing through along the valley floor. Hot machine pouring six lanes at the very least.</i>	→ Précision de l'élément déclencheur : exposition de la chaîne logique de l'histoire
[03:44] Retour du riff B et poursuite du duo flûte et guitare [04:21] Retour de l'introduction	[02:12] Refrain <i>They say they gave me compensation... That's not what I'm chasing. I was a rich man before yesterday. Now all I have left is a broken-down pickup truck. Looks like my farm is a freeway.</i>	→ Énonciation clarifiée de la situation finale
Retour du riff A	[04:47] Couplet 3 <i>They forgot they told us what this old land was for. Grow two tons the acre, boy, between the stones. This was no Southfork, it was no Ponderosa. But it was the place that I called home.</i>	→ Conséquence du dénouement pour le protagoniste
Retour de l'instrumentation pleine	[05:16] Refrain <i>They say they gave me compensation That's not what I'm chasing. I was a rich man before yesterday. And what do I want with a million dollars and a pickup truck? When I left my farm under the freeway.</i>	→ Déroulement confirmé et précisé avec le montant du chèque
[05:41] Conclusion instrumentale : <i>bend</i> dissonant Retour de l'introduction [05:59] <i>Outro</i> : plus de section rythmique, ralentissement de guitare et flûte, insistance de la flûte flottante		

Figure 14 : Forme et progression narrative de « Farm on the Freeway » de Jethro Tull

La perception de la forme de « Farm on the Freeway » (fig. 14) évolue avec l'avancée du morceau. En ne regardant que le texte, la chanson semble reposer sur une structure comprenant trois couplets et trois refrains. Pourtant, ce qui aurait pu être le refrain, dans sa première occurrence (01:18), sonne plutôt comme un pré-refrain, avec une instrumentation d'abord identique au couplet, et un parcours harmonique qui ne change légèrement que sur les deux premiers vers, sans vraiment introduire de nouvel accord ni de réel changement de pôle. En revanche, la section instrumentale qui suit ce pré-refrain fait immédiatement penser à un refrain instrumental, bien plus affirmé, avec l'entrée d'une instrumentation pleine, et la présentation d'un riff concis mais remarquable. Cette instrumentation reste la même dans le second couplet ; cette fois, le « refrain » est plus marqué, par l'arrêt des traits de guitare, et surtout par l'ajout d'une doublure de la voix (toujours chantée par Ian Anderson), qui vient ainsi donner un effet de plénitude à cette section qui commence bel et bien à ressembler à un refrain traditionnel. Dans le dernier couplet/refrain, l'instrumentation pleine ne revient justement que pour le refrain, qui gagne alors cet aspect explosif, percussif et carré d'un refrain inmanquable. Il s'agit donc d'une section qui est construite en tant que refrain progressivement au fil de la chanson, à travers trois présentations différentes en termes d'instrumentation, mais aussi légèrement différentes en termes de paroles.

Un autre point remarquable de ce segment est qu'il comprend en réalité déjà la quasi-intégralité de l'histoire dès sa première présentation, c'est-à-dire un enchaînement très clair entre, hier, la possession de la ferme, aujourd'hui, un chèque, un quatre-quatre et une ferme sur l'autoroute.

Now they might give me compensation  
That's not what I'm chasing. I was a rich man *before* yesterday.  
Now all I have got is a cheque and a pickup truck.  
And I left my farm on the freeway.

La succession très rapide du « before » et du « now » constitue un indice narratif très clair, qui participe déjà de cet effet « histoire qu'on ne peut pas ne pas comprendre », comme le formulait l'internaute cité plus haut, avec cette image limpide du fermier qui s'en va sur l'autoroute dans son véhicule en laissant derrière lui ce qui était sa ferme. Ce procédé est à la fois typique de l'histoire de chanson populaire et remarquable par son accent explicite sur son récit. Il est effectivement courant que l'avancée de l'intrigue soit ralentie par la présence d'un refrain revenant à l'identique avec les mêmes paroles. Ici, l'histoire n'est pourtant pas vraiment ralentie par le refrain, puisqu'elle y est énoncée de manière presque intégrale à trois reprises. Les couplets jouent, de ce point de vue, un rôle plus traditionnel, en détaillant trois étapes du récit de manière linéaire : la situation initiale disparue (« Nine miles of two-strand topped with barbed wire laid by the father for the son »), la précision de l'élément déclencheur (« the big road's pushing through along the valley floor »), et enfin un gros plan sur les conséquences du dénouement (« This was no Southfork, it was no Ponderosa / But it was the place that I called home »). Ce dénouement n'est d'ailleurs réellement précisé qu'à la toute fin de la chanson, dans le dernier refrain, avec la précision du montant exact reçu en compensation par le fermier (« And what do I want with a million dollars and a pickup truck? »), compensation qui était exprimée au conditionnel dans le premier refrain.

Le récit est donc exposé de manière plus fragmentaire que linéaire, avec les détails de l'histoire développés indépendamment de l'exposition de l'architecture narrative, que l'on connaît avant même la fin de la première moitié de la chanson. Un autre aspect assez caractéristique des modes de narration des chansons populaires est la perméabilité de l'instrumentation à l'avancée du récit, ou plutôt aux diverses étapes de son exposition. Parmi

les signes d'une telle perméabilité figurent les variations de timbre et d'intonation d'Ian Anderson, qui a par exemple une diction plus parlée et gutturale lorsqu'il évoque le chèque et le quatre-quatre, pour montrer à quel point ces possessions sont dérisoires par rapport à la perte de son lieu de vie et de travail ; dans le dernier refrain, la mention du million de dollars s'accompagne même d'un petit rire jaune désabusé et désespéré. L'affirmation progressive du refrain, évoquée à l'instant, prend déjà du sens à travers cette dynamique : il n'est d'abord qu'un prolongement du couplet, avant de s'en démarquer et de venir sonner comme un rappel inéluctable de ce qui est en train de se passer, comme si le fermier était d'abord encore perdu dans sa rêverie nostalgique autour de cette terre de ses ancêtres, avant de réaliser à quel point le dénouement de cette histoire est définitif et marque une rupture totale dans sa vie. On peut d'ailleurs noter qu'un mouvement inverse est proposé par les sections instrumentales, qui vont de la plus enthousiaste à la plus lente et douloureuse, sans doute parce que l'acceptation du récit qui est en train d'être fait retire toutes ses illusions au fermier.

Ce que cette progression dans l'énonciation sonore du récit révèle, c'est à quel point l'ensemble du récit sert une focalisation interne. Dans les paroles, la défiance du fermier vis-à-vis des industriels, dont il n'embrasse absolument pas la logique, est manifeste : « *they say they gave me compensation* ». De son point de vue, il a simplement reçu un chèque, ce qui ne compense pas l'abandon de sa ferme. Il s'agit donc d'un récit avec un narrateur stable et bien identifié, soutenu par une dynamique formelle qui vient elle aussi éclairer la manière dont le fermier reçoit et vit toutes ces données narratives. Le commentaire du fan qui disait associer Jethro Tull aux récits de vie de la classe populaire vient probablement de ce type de focalisation, très incarnée. On peut aussi lire cette chanson comme une illustration des théories soutenues par John Street (1986) ou Kenneth Bindas et Craig Houston (1989), pour qui le fait de se concentrer sur des points de vue individuels est une caractéristique des paroles rock par opposition à celles de la musique folk, caractéristique qui permettrait d'ancrer les questions politiques dans la manière dont les individus en font l'expérience. C'est effectivement ce qui se passe ici, malgré l'identification tout de même frontale d'un phénomène politique spécifique, à savoir l'expropriation des particuliers en faveur des grands complexes industriels, redoublé d'une opposition entre monde rural et monde urbanisé — une approche plutôt propre aux chansons folk.



L'internaute cité plus tôt précisait cependant que Jethro Tull racontait des récits de vie de la classe populaire « au Royaume-Uni ». Dans « Farm on the Freeway », le chèque est en dollars, et la référence à un ranch luxueux dans le troisième couplet est Southfork, c'est-à-dire là où a été tournée la série *Dallas* (1978). Nous sommes donc passés dans un espace américain<sup>82</sup>, ce qui permet à la chanson de croiser plusieurs imaginaires. « Farm on the Freeway » rassemble en effet plusieurs récits fondateurs des genres musicaux essentiels à la carrière du groupe. D'un côté, le protagoniste qui sert à focaliser le récit représente par excellence la ruralité ; à chaque fin de refrain, ce personnage relance cette image du départ sur l'autoroute (« And I left my farm on the freeway »), départ toujours accompagné d'un développement et solo instrumental. Cette association rappelle les commentaires des fans de Bob Dylan, qui parlaient des soli finaux de ses chansons comme représentant le départ ou le voyage des personnages. Dans cet esprit, le premier moment instrumental a cet entrain d'un grand départ, avec un riff, de nombreux traits de guitare et surtout la flûte avec le ton typique d'Ian Anderson faisant ressortir le souffle de manière saccadée, pour un effet très énergique et enthousiaste. Couplé au fait que ce départ se fasse sur une grande autoroute, on retrouve ici un imaginaire très américain, surtout exploité dans la discographie de Bruce Springsteen, chez qui ce motif du départ en voiture spécifiquement sur l'autoroute est central, bien que plutôt porté par un solo de saxophone, guitare ou harmonica que de flûte (« The Promised Land » en 1978, « Cadillac Ranch » en 1980). Dans « Farm on the Freeway », les soli de guitare et de flûte de la section instrumentale centrale s'inscrivent cependant dans des mélodies et motifs rapidement circulaires, voire répétitifs, sans grande évolution harmonique : le voyage ne nous emmène donc pas bien loin. Le riff B, sur lequel on retombe toujours, est d'ailleurs descendant, sur un ambitus de tierce, peu mélodique. La preuve finale de ce voyage déceptif est d'ailleurs le retour de l'introduction, une fois le sentiment d'accélération des soli épuisé, qui sonne comme un retour sur terre empli de déception. Elle est suivie d'une conclusion instrumentale dissonante et même désolée, avec la flûte qui a du mal à s'arrêter et répète lentement sa note, un *la* parfaitement inconclusif dans un morceau qui jusqu'à la fin était dans un mode de *sol* éolien. En ce sens, « Farm on the Freeway » présente un regard anglais un peu sceptique sur ce volet moderne du rêve américain qu'est le

---

<sup>82</sup> Le mot « freeway » appartient d'ailleurs au vocabulaire plutôt américain pour parler d'une autoroute.

grand départ sur les autoroutes. Il s'agit ici d'un départ contraint, et qui s'inscrit dans un discours global sur l'industrialisation, puisque des usines et un aéroport se profilent également de part et d'autre de la route. On peut même entendre ce changement de paysage dans la conclusion du morceau, avec le bend de guitare dissonant qui vient reproduire une accélération de moteur, et les dernières notes de flûte qui résonnent comme des klaxons répétés sur cette route sur laquelle on n'arrive même pas à avancer.

Pour reprendre la réflexion que faisait l'un des amateurs de Jethro Tull, certes, on trouve ici un récit avec des enjeux politiques très clairs. Sa stratégie narrative, qui repose sur le point de vue singulier de celui qui est sacrifié au nom de la modernité, est cependant judicieuse pour porter un message peu clivant puisqu'il puise ses ressources dans l'affect, mais aussi parce que l'instance antagoniste qui détient toute l'agentivité dans l'histoire n'est vraiment nommée, ni identifiée, ce qui permet de se concentrer sur l'individu lésé, et de ne pas trop entrer dans les rouages plus techniquement politiques de l'intrigue. Comme le résume un internaute en parlant de la discographie de Jethro Tull :

I associate individual albums very strongly with the story-types that dominate them - outcasts and anticlerical sentiment on Aqualung, coming of age and becoming an adult with Thick as a Brick, pastoralism and an earthy sexuality with Songs from the Wood. But I don't think there's a particular "true" or dominant underlying story-type to the band's output; rather, I think the spirit of the band's work (and Ian Anderson's lyrics) is humanism and an empathy for others- institutions or society as a whole are often portrayed as unjust, but individuals are almost always treated with sympathy.

En fin de compte, « Farm on the Freeway » se présente comme une réinterprétation désabusée de topoï narratifs qui ont été essentiels dans la tradition folk, à travers Dylan mais aussi chez Joni Mitchell et bien d'autres, qui ont traversé le pont entre folk et rock à travers l'univers de Springsteen, et qui arrivent même de l'autre côté de l'Atlantique dans une version à l'enthousiasme presque parodique pour porter une histoire qui finalement retombe, dont la fin était déjà connue depuis le début, et qui souligne l'impuissance du citoyen et surtout du citoyen rural face à cet imaginaire américain qui vient tout bétonner sur son passage. En ce sens, ce morceau témoigne des échanges d'histoires, de stratégies narratives, de motifs et de personnages qui s'opèrent entre les traditions rock et folk au moins jusque

dans les années 1980, ces échanges permettent de se frayer divers chemins dans les approches politiques mobilisées dans ces deux genres. En dépit de l'existence de récits fondateurs à l'origine associés à l'un ou l'autre, contextes historiques et politiques encouragent parfois une convergence des thématiques et des régimes de récit, qui circulent avec fluidité entre les sphères génériques : l'accélération du capitalisme néolibéral dans les années 1980 fait partie de ces contextes. Un autre exemple pourrait être le récit de l'assassinat du président Kennedy, relevé par Robert Winkler (2021) dans plusieurs centaines de chansons depuis les années 1960, ancrées dans presque tous les genres de musiques populaires, avec des arcs narratifs communs tels que la description graphique du meurtre, la figure d'un assassin communiste solitaire, ou encore la conspiration de forces malfaisantes. Dans ce cas, comme dans celui de « Farm on the Freeway », l'analyse narrative peut essayer de remplir une fonction proche de celle que revendiquait Adorno (1962/1994, 222) avec sa proposition de sociologie de la musique :

Les rapports génétiques [entre musique et société] sont parfois si complexes que toute tentative de les démêler demeure vaine et laisse place à d'innombrables autres interprétations. Toutefois, plutôt que de déterminer qui vient de quoi, c'est le contenu qui est essentiel : comment la société apparaît dans la musique, comme elle est lisible à partir de sa texture.

L'étude de cas de « Farm on the Freeway » met ainsi en évidence comment une évolution de la société américaine (mais pas que) apparaît à des contemporains anglais, à travers un assemblage de références génériques qui aide à comprendre comment se positionne la voix nous faisant parvenir le récit. Elle met aussi en évidence le rôle des ancrages géographiques de ces indices génériques. Ces derniers ont été soulignés par de nombreux auteurs, y compris géographes : prisme de la géographie humaine chez Raphaël Mollet (2017), qui montre comment la discographie de Bruce Springsteen décrit les enjeux socio-spatiaux des espaces urbains américains, prisme éducatif chez Sarah L. Smiley et Chris W. Post (2014), qui expliquent comment la forte association entre régions américaines et genres musicaux aide à l'apprentissage de la géographie, prisme de la géographie urbaine chez Adam Krims (2007), ou encore de la géographie culturelle et de l'écomusicologie chez Jada Watson (2015). S'il n'existe pas un genre associé exclusivement à un État, un type de personnage associé exclusivement à un genre, une ligne politique associée exclusivement à une focalisation

narrative, etc., l'analyse de l'intersection de toutes ces grilles de lecture permet de documenter les pratiques narratives des musiques rock et folk et les regards politiques qu'elles tendent à impliquer.

# Conclusion

## Bilan des résultats

Cette recherche doctorale puise son origine dans le travail réalisé pour mon mémoire de master, qui portait sur les récits dans le rock progressif. Cette première étude conservait un fort ancrage dans la narratologie traditionnelle et dans ses racines sémiotiques voire structuralistes. L'appui sur des modèles narratologiques assez rigides (quoique insistant sur le caractère scalaire de la narrativité musicale) m'avait amenée à la conclusion que si le principe narratif était omniprésent dans le rock progressif, les récits eux-mêmes se présentaient avant tout comme des esquisses, dépendant généralement des interactions entre texte et musique, là où l'un comme l'autre ne permettait d'apercevoir que des versions elliptiques des récits qui y étaient suggérés. Dans certaines études de cas, un récit verbal extrêmement détaillé semblait être ralenti par la permanence de formes cycliques et de retours dans le matériau musical ; dans d'autres, des formes éminemment évolutives, remplies de contrastes et signifiant une directionnalité manifeste, n'étaient dotées que d'un ancrage sémantique verbal fragmentaire, et dont le caractère narratif pouvait raisonnablement être mis en doute. Un sentiment proche du désenchantement avait accompagné ces constats, qui arrivaient en réponse à une intuition première qui faisait du rock progressif le genre qui illustrerait parfaitement les théories narratologiques.

Le point de départ et d'arrivée de cette thèse de doctorat sont tout autres. Son cadre théorique plus adapté a permis de poser un regard plus nuancé sur le fonctionnement et le rôle de la narrativité dans l'écoute de musiques populaires, plus spécifiquement sous ses formes phonographiques trouvées dans les musiques rock et folk. Cette réflexion s'est en outre accompagnée d'une enquête sur l'éventuelle spécificité de la narrativité dans ces deux genres, à travers des questions de recherche portant d'une part sur le rôle de la narrativité dans les cadres génériques, et d'autre part sur son lien avec les profils politiques de ces genres. L'appui sur des témoignages d'auditeurs et la mobilisation de la théorie des affordances ainsi que du concept cognitif de narrativisation a permis d'évaluer comment les auditeurs contemporains les plus proches des milieux rock et folk perçoivent ces problématiques et y répondent. La conduite de nombreuses analyses phononarratologiques mises en regard avec

les impressions et jugements proposés par les enquêtés devrait avoir étayé une recherche qui se voulait soucieuse d'objectiver autant que possible la manière dont les textes et sons présentent des affordances ainsi que le traitement de ces affordances par les publics qui sont *a priori* les mieux placés pour les recevoir avec une écoute informée.

Le chapitre 1 de cette thèse a rappelé les évolutions jointes des musiques rock et folk, en montrant toutefois que bien qu'elles aient toutes deux été traversées par des questionnements sur leur rôle politique ou leur authenticité de genre, elles n'ont pas forcément été jugées selon les mêmes critères au sein de ces catégories. Le fait de les avoir rassemblées pour un même sujet reste cependant cohérent dans la mesure où une partie des musiques folk issues des revivals anglo-saxons a intégré l'ensemble des musiques populaires enregistrées, ce qui a permis d'en dresser un tableau comparatif au fil de cette thèse.

Dès le chapitre 2, les grandes tendances suggérées par les résultats du questionnaire en ligne ont rappelé que malgré des contrastes significatifs dans l'importance que les auditeurs accordent à la question de la narrativité dans l'écoute, cette question n'apparaissait généralement pas comme une surprise pour les enquêtés, qui étaient d'ailleurs nombreux à l'avoir mentionnée d'eux-mêmes dans leurs réponses avant que mes questions ne les orientent dans cette direction. Non seulement les processus de narrativisation sont-ils bien réels et plutôt courants, mais la plupart des auditeurs apprécient même qu'une chanson leur fournisse des affordances permettant d'alimenter ce processus. Ce dernier répond à plusieurs besoins ou dynamiques, mais sa fonction principale semble être liée à l'expérience empathique créée par la chanson populaire. Toutes les chansons ne sont pas abordées de manière indifférenciée par les enquêtés, qui reconnaissent avoir des attentes narratives très inégales selon les genres ou sous-genres. Bien qu'il faille envisager que leurs réponses soient influencées par la connaissance approfondie qu'ils ont de ces genres musicaux, les deux genres qu'ils estiment les plus à même de leur proposer des histoires sont le folk et le rock progressif, suivis par la country et le rock, sans précision de sous-genre.

Les résultats du chapitre 3 viennent soutenir cette première impression, déjà largement démontrée par la littérature existante, à savoir que les musiques rock et folk peuvent présenter

un récit verbal soutenu voire complété par des affordances sonores se prêtant à la narrativisation. Ce chapitre a ainsi permis, plus précisément, de soulever et de comparer quelques stratégies musiconarratives mobilisées dans les musiques rock et folk, parfois communes, parfois sensiblement différentes. Cette analyse repose sur les grands éléments compositionnels, sonores ou performanciers discutés par les enquêtés, à savoir la question de la forme, celle de la persona vocale, et celle des parties instrumentales, ces dernières pouvant jouer un rôle d'accompagnement, de développement en solo, ou de construction d'une atmosphère plus diffuse. Ces critères ont mis en évidence les contrastes entre les grammaires narratives suggérées par les musiques rock et folk. Si certains auditeurs, habitués aux longs développements et contrastes de Led Zeppelin ou du rock progressif, narrativisent plus facilement des formes complexes, d'autres sont plus sensibles à la continuité narrative de morceaux plus monothématiques tels que ceux de Bob Dylan. Ces exemples ont confirmé l'importance du processus subjectif de narrativisation à partir d'affordances sonores communes : bien que les affordances ayant le plus de chance d'agir comme incitants narratifs puissent être identifiées et soient parfois communes entre rock et folk, la manière dont elles sont interprétées par les auditeurs reste variable, et dépend notamment des attentes narratives créées par les différents genres musicaux. Deux types d'interprétation narrative ont été suggérés : celle qui privilégie l'aspect temporel et évolutif d'un récit, et celle qui privilégie davantage les éléments permettant de bâtir un monde narratif lors de la réception.

La focalisation du chapitre 4 sur l'aspect phonographique des chansons étudiées a permis de rappeler que ces deux premiers modes de narrativisation, et surtout le second, étaient souvent accompagnés d'une qualité hautement expérientielle, et que leur type de narrativité se rapprochait donc grandement du modèle de la narratologie naturelle de Monika Fludernik (1996a). La construction sonore des récits des musiques populaires fait bien de ces dernières des objets aux affordances riches, variées, et qui ont la capacité d'être immersives. La mise en scène phonographique des chansons, en plus de donner des fondations à l'espace-temps et au décor de chaque histoire, y crée une place pour l'auditeur implicite, une place dont de nombreux auditeurs bien réels se saisissent pour s'engager pleinement dans l'expérience narrative des chansons, et en tirer des mondes narratifs qui vont parfois bien au-delà des propositions visuelles des albums. Bien que les musiques rock et folk et leurs différents sous-

genres puissent avoir recours à divers degrés de sophistication phonographique et paraphonographiques, ce facteur commun de la narrativisation expérientielle semble indiquer la pertinence de ce prisme d'analyse pour l'ensemble des musiques populaires enregistrées — ce que défendait déjà Alexander Harden (2018).

Le chapitre 5 a mis en lumière l'existence de contrastes plus marqués dans les approches politiconarratives des deux genres étudiés. Cette existence de traditions politiques dans la mise en forme des points de vue, voix narratives et intrigues des récits rock et folk est cependant moins à comprendre comme un lien direct entre appartenance politique et langage ou style musical que comme une association entre un type de compréhension du monde et la filiation avec un genre musical. Les résultats de ce chapitre ne visent pas à encourager des lectures essentialistes des genres, mais plutôt à rappeler leur intérêt comme principes discursifs et herméneutiques. Les liens de la filiation ou de généalogie entre genres, sous-genres et artistes donnent en effet de nombreux outils interprétatifs permettant d'apercevoir plus rapidement les traditions convoquées dans une chanson, ce qui n'empêche d'ailleurs aucunement qu'une piste rock mobilise une tradition d'héritage folk, ou inversement. L'existence d'intrigues ou de types de point de vue récurrents dans chaque genre contribue non seulement à la construction de ce dernier mais aussi à son identification même quand il est exporté et hybridé avec d'autres genres. C'était là l'une des conclusions de l'étude de cas récapitulative à partir du titre « Farm on the Freeway » (1987) de Jethro Tull, dont le réseau de significations politiques, narratives et génériques mettait non seulement en évidence une mosaïque d'influences rock et folk, mais aussi la manière dont tous ces premiers enjeux peuvent se coupler avec d'autres grilles de lecture, par exemple géographiques. Le fil rouge de la narrativité comme clé d'interprétation des affordances verbales et sonores, à travers un questionnement à la fois générique et politique, était justement destiné à montrer à quel point les paramètres pris pour objets par la narratologie peuvent aider à condenser l'intersection entre plusieurs questions de recherche. Bien que la finalité de cette thèse n'ait pas été de modéliser un tableau rigide d'associations entre genres rock et folk, idéologies politiques et pratiques narratives, ces dernières aident à préciser les multiples directions vers lesquelles les affordances étudiées font signe. Dans le cas des musiques rock et folk, un héritage narratif et politique commun peut se retrouver autour d'un mouvement général allant contre les



autorités — un héritage parfois malmené dans certaines chansons rock où le narrateur incarne lui-même une figure autoritaire, voire oppressive. Les multiples manières de concevoir le concept d'autorité expliquent en partie la diversité des thèmes abordés de part et d'autre : l'idée est plutôt d'aller contre une autorité morale dans le rock, alors que l'autorité politique apparaît plus clairement comme figure antagoniste dans les récits folk. Les quelques intrigues archétypales identifiées dans chacun de ces genres sont toutefois plus faciles à retrouver sous des formes entremêlées entre les traditions et les genres, que sous la forme d'exemples prototypiques purs. Tout comme la narrativité des chansons populaires se construit en dialogue avec des paramètres sonores à l'interprétation plus ouverte que celle des mots, de sorte qu'elle ne corresponde que rarement à l'ensemble des possibles critères de narrativité proposés par une autorité de la discipline telle que Marie-Laure Ryan (2006) et n'ait pas le statut de récit absolument prototypique que peut avoir un récit romanesque, l'identité politique des genres musicaux n'est identifiable que sous des formes elliptiques, hybrides et fragmentaires. La richesse des affordances fournies par l'environnement sonore des chansons ne peut cependant qu'encourager leur interprétation, que ce soit ou non sous une forme narrativisante. Étant donné la fécondité de cette dernière, autant l'ajouter définitivement à l'arsenal herméneutique des études sur les musiques populaires.

## **Pistes de réflexion futures**

Bien que l'une des pistes de réflexion suggérée par ce travail ait été de mettre en regard les récits mis en forme à travers les affordances des musiques rock et folk et les récits historiographiques qui en ont été faits, ces derniers n'ont ici été mobilisés que dans leurs grandes lignes, comme toile de fond du portrait de deux genres musicaux sur lesquels de nombreuses pages ont été écrites, emplies de discours en réalité plus diversifiés que ceux qui ont pu être détaillés dans le cadre de ce travail. Une recherche comparative plus poussée cherchant à tracer la généalogie exacte des discours canoniques sur l'émergence du rock entre écrits historiographiques universitaires et mise en forme de l'héritage rock par les artistes eux-mêmes ou par la presse serait en revanche utile pour une application plus précise du lien entre la narrativisation par les historiens et par les artistes d'une même série d'événements — la narrativisation étant ici à entendre non pas dans le sens de Monika

Fludernik mais dans celui de Hayden White (1987), c'est-à-dire comme une mise en forme narrative d'actions par le biais du discours. Une telle approche pourrait utiliser encore davantage le concept d'intrigue en cherchant toutes ses possibles ramifications dans la construction sociale et politique d'un genre musical, dans une certaine mesure en écho à la démarche de Scott Deveaux sur l'historiographie du jazz.

Ce type d'écho me conduit justement à l'un des principes de ce projet, qui reposait sur une étude jointe de deux genres suffisamment proches pour être comparables, tout en étant relativement aisés à distinguer pour le sens commun dans leurs formes les plus typiques. Je crois fermement en la fécondité de cette approche comparative, qui mériterait d'être étendue à d'autres genres des musiques populaires. Malgré l'observation de quelques contrastes entre les affordances narratives des musiques rock et folk, j'ai tout de même ici conclu à l'existence d'au moins un mode de narrativisation qui peut être commun à ces deux genres, celui de la narrativisation par visualisation et projection dans un monde narratif, notamment construit grâce à la mise en scène sonore des chansons. Ce résultat mériterait d'être mis à l'épreuve d'autres genres, notamment des genres plus récents faisant un usage encore plus fouillé des dernières technologies de mise en scène phonographique. Tout en restant dans des genres proches du rock, mais dans une perspective plus contemporaine, les résultats de cette thèse pourraient sans doute être précisés, nuancés, augmentés, grâce à une prise en compte des nouvelles formes de visualisation ou d'expériences immersives testées par les groupes, à travers l'exploitation croissante de la paraphonographie en ligne ou des évolutions de l'expérience du concert ; ces pistes ont d'ailleurs commencé à être explorées (Burns 2020 ; Burns et Blakeley 2021), mais pourraient encore être approfondies par un recours plus systématique aux discours des auditeurs de ces musiques, et par-là même aux usages qu'ils en font.

Un autre programme ouvert par cette thèse est celui que j'ai énoncé en introduction du chapitre 5, consistant en la réalisation d'une enquête portant sur le lien entre classes sociales et usages narratifs des musiques rock et folk — ou plus généralement des musiques populaires. Dans un même ordre d'idées, une problématique recentrée autour des questionnements politiques pourrait explorer à nouveaux frais l'éternel questionnement

sociologique sur les liens entre goûts musicaux, classes sociales et lignes politiques, à travers une véritable focalisation sur les affordances propres aux chansons enregistrées, et sur la manière dont elles sont reçues par des auditeurs, que l'on pourrait recruter dans un milieu permettant une meilleure représentation en termes de génération mais aussi de degré d'investissement dans l'écoute musicale.

En effet, si la concentration sur les publics les plus proches des musiques étudiées me paraissait adaptée pour cette recherche doctorale, et pourrait le rester dans le cas des pistes de travail évoquées ci-dessus, une question demeure. Bien que l'écoute narrativisante chez des auditeurs investis soit manifestement courante, quels résultats obtiendrait-on auprès d'enquêtés plus représentatifs de la population générale ? Une autre conception de questionnaire ou même d'entretiens serait à imaginer, et pourrait renseigner l'usage narratif qui est fait ou pas des chansons populaires. Cette thèse devrait avoir montré que cet usage est dans une certaine mesure encouragé par les affordances de ces chansons, et qu'il existe bel et bien auprès des auditeurs les plus dévoués. Il n'est toutefois pas systématique même chez ce public ; il est dès lors légitime de se demander si un public moins averti et moins investi dans la connaissance de ces musiques percevrait moins facilement les affordances à caractère narratif qui peuvent y être trouvées, ou si, au contraire, il aurait encore plus recours à une écoute narrativisante afin de faire sens d'une musique dont il ne maîtrise peut-être pas toutes les conventions, qui sont tout de même loin d'être toutes d'ordre narratif.

Une forme d'intuition semble partagée par les détracteurs de l'utilisation à outrance des théories narratives dans l'analyse musicale, tels que Jean-Jacques Nattiez (2011), intuition selon laquelle la narrativisation pourrait justement aider à approcher la musique, dont il peut autrement être difficile de parler en termes concrets. Dans un même ordre d'idée, le second intervenant principal de la conférence *Narrative and Music* s'étant tenue à Bruxelles en novembre 2021, Peter Dayan, alors à la retraite depuis peu, s'est plu à déclarer avec espièglerie — puisqu'il n'en allait de toute façon plus de sa propre responsabilité professionnelle, comme il l'a dit en souriant — que la narrativisation de la musique n'était pas forcément une chose souhaitable dans la mesure où recevoir la musique instrumentale comme un récit tendrait à réduire son sens. S'appuyant sur l'essai « A Musical

Autobiography » de Ralph Vaughan Williams (1996), Dayan en reprend l'une des analyses : le sens de la musique ne peut pas être exprimé avec des mots, sous peine de rendre inévitablement ce sens plus étroit. La grande leçon qu'il retient de son dialogue avec Vaughan Williams est le suivant : le récit le plus fondamental est celui de ce que la musique nous fait, d'où le principe d'autobiographie musicale du compositeur. Il y aurait ainsi moins de sens dans le fait d'inscrire un récit dans la musique que de raconter comment la musique nous change, comment nos expériences et découvertes changent notre rapport à la musique : la première démarche réduirait sa signification, alors qu'un récit surplombant à propos de ce que la musique fait à une vie humaine élargit ce sens. Loin de moi l'idée de trancher sur ce type de question, de toute façon distante de mon corpus d'étude, loin d'être uniquement instrumental ; j'ignore également si le fait de dérouler les potentialités narratives des chansons étudiées aura eu pour effet global de restreindre leur possible signification. J'espère toutefois que certaines analyses, qui traduisent l'impact profond qu'ont eu sur moi des histoires de Genesis et de Bob Dylan, et surtout que l'ensemble des témoignages d'auditeurs, nombreux à avoir fait le récit de la manière dont des musiques ont accompagné et changé leur vie, auront ouvert et amplifié le sens de ces musiques pour les lecteurs et lectrices.

## Bibliographie

- Aarseth, Espen, Solveig Marie Smedstad, et Lise Sunnanå. 2003. « A Multidimension Typology of Games » Digital Games Research Conference, Utrecht.
- Abbate, Carolyn. 1996. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton : Princeton University Press. 1991.
- Aczel, Richard. 1998. « Hearing Voices in Narrative Texts » *New Literary History* 29, no. 3: 467-500.
- . 2001. « Throwing Voices » *New Literary History* 32, no. 3: 703-05.
- Adorno, Theodor W. 1994. *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*. traduit par Vincent Barras et Carlo Russi. Genève: Contrechamps. 1962.
- Adorno, Theodor W., et Max Horkheimer. 1974. *La Dialectique de la Raison*. Paris : Gallimard.
- Agawu, Kofi. 1991. *Playing With Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton : Princeton University Press.
- Anderson, Kimberley Jane. 2021. « “Evoking and Traversing Elsewheres”: Places and Spaces in Progressive Music. » Project 2021 : Towards a Contemporary Understanding of Progressive Rock and Metal, University of Ottawa (virtuel).
- Anderton, Chris. 2018. « The Absent Presence of “Progressive Rock”: an analysis of music magazines from the early 1970s » 3rd International Conference of the Project Network for the Study of Progressive Rock, Lund, Suède.
- Auslander, Philip. 1999. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Londres/New York : Routledge.
- . 2021. *In Concert : Performing Musical Persona*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Barnie, John. 1978. « Formulaic Lines and Stanzas in the Country Blues » *Ethnomusicology* 22, no. 3 (Sept. 1978) : 457-73.
- Baroni, Raphaël. 2007. *La tension narrative.Poétique*. Paris : Seuil.
- . 2011. « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? » *Cahiers de narratologie* 21. <http://journals.openedition.org/narratologie/6461>.
- . 2019a. « La dimension paratextuelle et l'intrigue des récits transmédiatiques » *Interférences littéraires / Littéraire interferentielles* 23 : 194-208.
- . 2019b. « Pourquoi nous avons toujours besoin de la triple focalisation genettienne » Poétique, esthétique et écriture : autour de l'œuvre de Gérard Genette, EHESS, Paris.
- BBC. 2009. « Whiter Shade 'most played' song ». <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7996979.stm>.
- Bennett, Andy. 2009. « “Heritage rock”: Rock music, representation and heritage discourse *Poetics* 37, no. 5-6 (Oct-Dec 2009) : 474-89. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.09.006>.
- Bible for the Nations, 2015. *La Bible du Metalleux*. Reken.
- Bindas, Kenneth J., et Craig Houston. 1989. « “Takin’ Care of Business”: Rock Music, Vietnam and the Protest Myth » *The Historian* 52, no. 1 : 1-13. <https://www.jstor.org/stable/24447600>.

- Bjurström, Erling. 2008. « Andres Häger: Religion, rock and pluralism: a study of Christian discourse on rock music from a sociology of religion perspective (Review ) » *Young - Uppsala* 8, no. 4 : 58-61.
- Bohman, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington : Indiana University Press.
- Böhme, Gernot. 2018. « L'Atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? » *Communications* 102 : 25-49.
- Bonnemason, Bénédicte. 2020. « Du « folk occitan » à la « musique traditionnelle gasconne » : le renouveau des musiques régionales des années 1970-1980 à partir du cas du Sud-Ouest » *Folk à la française. Musique populaire et contre-culture*, Université Jean Monnet Saint-Étienne - en ligne.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Brachet, Marion. 2018. « Les récits dans le rock progressif. Approches croisées en narratologie et musicologie » *Mémoire de maîtrise, Théorie et pratiques du langage et des arts*, EHESS.
- . 2020. « Récits d'apocalypse chez les pères du heavy metal » *Wonderground. Revue des cultures alternatives* 3 : 31-46.
- . 2021a. « "A traveler of both time and space" : les récits de Led Zeppelin et leur réception au sein d'une communauté en ligne. » Dans *Led Zeppelin. Contexte, analyse, réception*, sous la direction de Philippe Gonin. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- . 2021b. « Femmes, récits rock et folk des années 1970, et réception contemporaine » *Wonderground. Revue des cultures alternatives* 4.
- . 2021c. « Multiple and Sustained Climaxes in Icelandic Post-Rock: For an Expansion of the Notion of Musical Climax » *Transposition* 9. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/transposition.5969>.
- Brackett, David. 1994. « The Politics and Practices of "Crossover" in American Popular Music, 1963 to 1965 » *The Musical Quarterly* 78, no. 4 : 774-97.
- . 2016. *Categorizing sounds. Genre and twentieth-century popular music*. Oakland, CA : University of California Press.
- Bradby, Barbara. 2017. « Growing up to be a rapper? : Justin Bieber's duet with Ludacris as transcultural practice. » Dans *The Routledge research companion to popular music and gender*, sous la direction de Stan Hawkins, 15-34. Londres: Routledge.
- Brémond, Claude. 1973. *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Brocken, Michael. 2005. *The British Folk Revival, 1944-2002*. Burlington: Ashgate.
- Buch, Esteban. 2014. « À propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale ». *Noesis*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01575840/file/publication%20authenticit%C3%A9%20buch.pdf>. Consulté le 3 août 2019.
- . 2017. « Mahler's Fifth, Daniel Barenboim, and the Argentine Dictatorship: On Music, Meaning, and Politics » *The Musical Quarterly* 100 : 122-54. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdx015>.
- . 2019. « Climax as Orgasm: On Debussy's 'L'isle joyeuse' » *Music and Letters* 100, no. 1 (Février 2019) : 24-60.
- Burns, Lori. 2016. « The Concept Album as Visual-Sonic-Textual Spectacle: The Transmedial Storyworld of Coldplay's MyloXyloto » *IASPM@Journal* 6 : 91-116.

- . 2018. « Interpreting Transmedia and Multimodal Narratives: Steven Wilson's "The Raven that Refused to Sing". » Dans *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, sous la direction de Ciro Scotto, Kenneth M. Smith et John Brackett. New York : Routledge.
- . 2020. « Understanding Gender and Sexuality in Rock Music » Dans *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, sous la direction de Paul Carr Allan Moore, 431-43. Londres/New York : Bloomsbury.
- Burns, Lori, et Ryan Blakeley. 2021. « Steven Wilson's Hand. Cannot. Erase. (2015): A Contemporary Extension of Progressive Rock. » Projeet 2021 : Towards a Contemporary Understanding of Progressive Rock and Metal, University of Ottawa (virtuel).
- Burns, Lori, Tamar Dubuc, et Marc Lafrance. 2011. « Cotextuality in music video : covering and sampling in the Cover art video of "Umbrella". » Dans *Pop-culture pedagogy in the music classroom : teaching tools from American idol to YouTube*, sous la direction de Nicole Biamonte. Lanham : Scarecrow Press.
- Burns, Lori, Alyssa Woods, et Marc Lafrance. 2016. « Sampling and storytelling: Kanye West's vocal and sonic narratives. » Dans *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, sous la direction de K. Williams et J. Williams, 159-70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caïra, Olivier. 2011. *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*. Paris : Éditions de l'EHESS.
- Caracciolo, Marco. 2013. *Experientiality. the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/102.html>.
- Carrard, Philippe. 2011. « Musique et référentialité sur les titres des disques Blue Note » *Cahiers de Narratologie* 21. <https://doi.org/DOI> : 10.4000/narratologie.6420.
- Chamberland, Roger. 1995. « « Tu m'aimes-tu ? » : Le Récit en creux d'une passion » *Études littéraires* 27, no. 3 : 41-50. <https://doi.org/10.7202/501094ar>.
- Châteauvert, Jean. 1997. « *Des mots à l'image* » : *la voix over au cinéma*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press.
- Childs, Barney. 1977. « Time and Music: A Composer's View » *Perspectives of New Music* 15, no. 2 : 194-219.
- Christin, Angèle, et Olivier Donnat. 2014. « Pratiques culturelles en France et aux États Unis. Éléments de comparaison 1981-2008 » *Culture Études* 2014-1.
- Clarke, Eric F. 2005. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Ronald D. 2002. *Rainbow Quest: The Folk Music Revival and American Society, 1940-1970*. Amherst : University of Massachusetts Press.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley : University of California Press.
- Constant-Martin, Denis. 1996. « Introduction. Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? » Dans *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, sous la direction de Alain Darré, 17-30. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Corcoran, Neil. 2017. *Do You Mr Jones?: Bob Dylan with the Poets and Professors*. New York : Vintage.

- Cottrell, Stephen. 2010. « The rise and rise of phonomusicology » Dans *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*, sous la direction de Amanda Bayley. Cambridge : Cambridge University Press.
- Covach, John. 1997. « Progressive Rock, “Close to the Edge” and the Boundaries of Style » Dans *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, sous la direction de John Covach et Graeme M. Boone, 3-31. New York/Oxford : Oxford University Press.
- Day, Aidan. 1988. *Jokerman: Reading the Lyrics of Bob Dylan*. Oxford : John Wiley & Sons.
- Dayan, Peter. 2021. « The Only Truly Musical Narrative is an Autobiographical Quest » *Narrative and Music*, Bruxelles.
- DeClercq, Trevor, et David Temperley. 2011. « A corpus analysis of rock harmony » *Popular Music* 30, no. 1 : 47-70. <https://doi.org/10.1017/S026114301000067X>.
- Delaporte, Chloé. 2015. *Le genre filmique : cinéma, télévision, internet*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Deveaux, Scott. 1991. « Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography » *Black American Literature Forum* 25, no. 3 : 525-60.
- Dobrowolski, Pawel, Krzysztof Hanusz, Bartosz Sobczyk, Maciek Skorko, et Andrzej Wiatrow. 2015. « Cognitive enhancement in video game players: The role of video game genre » *Computers in Human Behavior* 44 : 59-63. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2014.11.051>.
- Doherty, Shawn M., Joseph R. Keebler, Shayn S. Davidson, Evan M. Palmer, et Christina M. Frederick. 2018. « Recategorization of Video Game Genres » *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting* 62 (1) : 2099-103. <https://doi.org/10.1177/1541931218621473>.
- Donnat, Olivier. 2009. *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Ministère de la culture et de la communication : La Découverte.
- Duncan, Daniel. 2017. « Australian singer, American features: performing authenticity in country music » *Language and communication* 52 : 31-44.
- Echard, William. 2018. « Someone and someone: dialogic intertextuality and Neil Young. » Dans *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, sous la direction de Lori Burns et Serge Lacasse. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Elferen, Isabella van. 2016. « Analysing Game Musical Immersion. The ALI model. » Dans *Ludomusicology. Approaches to video game music*, sous la direction de Michiel Kamp, Tim Summers et Mark Sweeney. Sheffield : Equinox Publishing.
- Escoubet, Stéphane. 2020. « Appréhender l'oeuvre musicale par ses réceptions ordinaires : propositions méthodologiques et étude de cas » *Recherche en éducation musicale* 35 : 45-59.
- Fabbri, Franco. 1999. « Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind » 3rd Triennial British Musicological Society's Conference, Guilford. <http://www.theblackbook.net/acad/others/ffabbri990717.pdf>.
- Fast, Susan. 1999. « Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin: A Woman's View of Pleasure and Power in Hard Rock » *American Music* 17, no. 3 : 245-99.
- Fludernik, Monika. 1996a. *Towards a “natural” narratology*. Londres/New York : Routledge.
- . 1996b. « Towards a Natural Narratology » *Journal of Literary Semantics* 25 (2) : 97-141. <https://doi.org/10.1515/jlse.1996.25.2.97>.



- Fornäs, Johan. 1995. « The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre » *Popular Music* 14, no. 1 : 111-25.
- Frippiat, Didier, Nicolas Marquis, et Elizabeth Wiles-Portier. 2010. « Web Surveys in the Social Sciences: An Overview » *Population* 65, no. 2 : 285-311.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge/Londres : Havard University Press.
- . 2007. *Taking Popular Music Seriously*. Oxford : Ashgate publishing.
- Froese, Brian. 2013. « 'Is it the end, my friend?' Black Sabbath's Apocalypse of Horror. » Dans *Black Sabbath and Philosophy*, sous la direction de William Irwin, 20-30. Chichester : Wiley-Blackwell.
- Garofalo, Reebee. 2002. *Rockin' Out: popular music in the USA*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging categories from Ossian to Wagner*. New York : Cambridge University Press.
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Éditions du Seuil.
- . 2004a. *Fiction et Diction*. Paris : Seuil. 1991.
- . 2004b. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil.
- . 2007. *Discours du récit*. Paris : Seuil. 1972.
- . 2015. *Figures. II*. Paris : Points. 1969.
- Gibson, James J. 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gillett, Charlie. 1970. *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*. New York: Outerbridge & Dienstfrey.
- Goudmand, Anaïs. 2019. Monde narratif / Storyworld. *Réseau des Narratologues Francophones*. <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/02/monde-narratif-storyworld/>
- Grabócz, Martá. 2007. « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique. » Dans *Sens et signification en musique*, sous la direction de Martá Grabócz. Paris : Hermann Éditeurs.
- Gracyk, Theodore. 2001. *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Philadelphia : Temple University Press.
- Greimas, Algirdas Julien. 1986. *Sémantique structurale. Recherche de méthode. Formes sémiotiques*. Paris : Presses Universitaires de France. 1966.
- . 1970. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- Grimalt, Joan. 2021. « The Narrative Power of Musical Topoi in Viennese Classics' Music » *Narrative and Music*, Bruxelles.
- Guibert, Christophe, et Gérard Guibert. 2016. « The social characteristics of the contemporary metalhead: the Hellfest survey » Dans *Global metal music and culture: current directions in metal studies*, sous la direction de Andy R. Brown, Karl Spracklen, Niall Scott et Keith Kahn-Harris. Londres : Routledge.
- Halliwell, Martin, et Paul Hegarty. 2011. *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. New York : Continuum.
- Hamm, Charles. 1971. « Rock and the Facts of Life ». *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 7 : 5-15. Consulté le 14 novembre 2019.
- Hampton, Timothy. 2013. « Tangled Generation: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape » *Critical Inquiry* 39 (4) : 703-31.
- Harden, Alexander. 2018. « Narrativity, Worldmaking, and Recorded Popular Song. » Thèse de Doctorat, Department of Music and Media, University of Surrey.

- . 2019. « Narrativizing Recorded Popular Song » Dans *On Popular Music and Its Unruly Entanglements*, sous la direction de Nick Braae et Kai Arne Hansen, 39-57. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Harper-Scott, J. P. E. 2009. « Medieval Romance and Wagner's Musical Narrative in the Ring » *19th-Century Music* 32, no. 3 (Spring 2009) : 211-34.
- Hawkins, Stan. 2009. « 'Chelsea Rodgers' was a model -- Vocality in Prince of the twenty-first century » Dans *The Ashgate research companion to popular musicology*, sous la direction de Derek B. Scott. Farnham, Surrey : Ashgate.
- Hennion, Antoine. 1981. *Les Professionnels du disque*. Paris : Métailié.
- Herman, David. 2009. *Basic elements of narrative*. Chichester, U.K : Wiley-Blackwell.  
Accès via Wiley online library  
<http://onlinelibrary.wiley.com/book/10.1002/9781444305920>
- Hesmondhalgh, David. 1999. « Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre » *Cultural Studies* 13 (1) : 34-61.  
<https://doi.org/10.1080/095023899335365>.
- Hesse, Hermann. 1972. *Siddhartha*. Traduit par Joseph Delage. Paris : Grasset. 1922.
- Heylin, Clinton. 2009. *Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan: Vol. 1: 1957-1973*. Londres : Constable-Robinson.
- . 2010. *Still on the Road: The Songs of Bob Dylan: Vol. 2: 1974-2008*. Londres: Constable.
- Hinchey, John. 2002. *Like a Complete Unknown: The Poetry of Bob Dylan's songs, 1961-1969*. Londres : Stealing Home Pr.
- Hirschi, Stéphane. 2001. *Les Frontières impossibles de la chanson*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.
- Holm-Hudson, Kevin. 2008. *Genesis and the Lamb Lies Down on Broadway*. Ashgate Popular and Folk Music Series. New York : Routledge.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Hühn, Peter, et Roy Sommer. 2012. Narration in Poetry and Drama. *the living handbook of narratology*. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/40.html>
- Irwin, William. 2013a. « Beyond Good and Evil: Facing Your Demons With Black Sabbath and Existentialism. » Dans *Black Sabbath and Philosophy*, sous la direction de William Irwin, 3-11. Chichester: Wiley-Blackwell.
- . 2013b. « Introduction. » Dans *Black Sabbath and Philosophy*, sous la direction de William Irwin. Chichester : Wiley-Blackwell.
- Iser, Wolfgang. 1987. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore/Londres : Johns Hopkins University Press. Réédition 1990. 1972.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press.
- Jones, Steve. 1997. « Reading Pop: The Press, the Scholar and the Consequences of Popular Cultural Studies. » Dans *The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*, sous la direction de Derek Wynne Steve Redhead, Justin O'Connor. Oxford/Malden MA : Blackwell.
- Keister, Jay, et Jeremy L. Smith. 2008. « Musical ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock » *Popular Music* 27, no. 3 (October 2008) : 433-55.
- Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford : Oxford University Press.

- Knepp, Denis. 2013. « Gods, Drugs and Ghosts: Finding Dionysius and Apollo in Black Sabbath and the Birth of Heavy Metal. » Dans *Black Sabbath and Philosophy*, sous la direction de William Irwin, 96-110. Chichester : Wiley-Blackwell.
- Kraugerud, Emil. 2020. « Come Closer. Acoustic Intimacy in Popular Music Sound » Doctorat, Département de Musicologie, University of Oslo.
- Krims, Adam. 2007. *Music and Urban Geography*. New York : Routledge.
- Lacasse, Serge. 2000. « 'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression » Doctorat, University of Liverpool.
- . 2002. « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans « Front Row » (1998) d'Alanis Morissette » *Musurgia* 9, no. 2 : 23-41.
- . 2006. « Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem. Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique » *Protée* 34, no. 2-3 (Automne-Hiver 2006) : 11-26. <https://doi.org/10.7202/014262ar>.
- . 2008. « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie » *Circuit* 18, no. 2 : 11-26.
- Laing, Dave. 2001. Folk-rock. Dans *New Grove Online*.
- Lanser, Susan Sniader. 1981. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton : Princeton University Press.
- Lauretis, Teresa De. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.
- Lavocat, Françoise. 2016. *Fait et Fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil.
- . 2017. « Fictionnel, factuel, virtuel : une révision des concepts et des critères issus de la narratologie est-elle nécessaire ? » *Recherches contemporaines en narratologie*, EHESS, Paris, 31/01/17.
- Levinson, Jerrold. 1997. *Music in the moment*. Ithaca/Londres : Cornell University Press.
- . 2004. « Music as Narrative and Music as Drama » *Mind & Language* 19 : 428-41.
- Liu-Rosenbaum, Aaron. 2012. « The Meaning in the Mix: Tracing a Sonic Narrative in 'When the Levee Breaks' » *Journal on the Art of Record Production* (7).
- Macan, Edward. 1997. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford : Oxford University Press.
- Marion, Philippe. 1997. « Les images racontent-elles ? Variations conclusives sur la narrativité iconique » *Recherches en communication* 8 : 129-48.
- Martin, Adrian. 2014. *Mise en scène and film style: from classical Hollywood to new media art*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Martin, Bernice. 1979. « The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music » *Sociological Analysis* 40, no. 2 : 87-124.
- Martin, Bill. 1998. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Peterborough : Carus Publishing Company.
- Marty, Nicolas. 2011. « Vers une narratologie naturelle de la musique » *Cahiers de Narratologie* 21. <https://doi.org/DOI> : 10.4000/narratologie.6476.
- Mason, Patrick L. 2013. « Introduction. » Dans *Encyclopedia of Race and Racism*, sous la direction de Patrick L. Mason. Detroit : Macmillan.
- Mather, Olivia Carter. 2013. Folk rock. Dans *New Grove Online*.
- Maus, Fred Everett. 1988. « Music as drama. » Dans *Music and Meaning*, sous la direction de J. Robinson, 105-30. Ithaca : Ithaca Cornell University Press. Édition originale, 1988 [Music Theory Spectrum].

- . 1997. « Narrative, drama, and emotion in instrumental music » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, no. 3 (Summer, 1997) : 293-303.
- . 2001. Narratology, narrativity. Dans *New Grove of Music Online*.
- Meelberg, Vincent. 2006. *New sounds, new stories : narrativity in contemporary music*. Amsterdam : Leiden University Press.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes : The Open University Press.
- Mildorf, Jarmila, et Till Kinzel. 2016. « Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm Exploring Sound and Narrative » Dans *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative*, sous la direction de Jarmila Mildorf et Till Kinzel. Berlin/Boston : De Gruyter.
- Miller, Carolyn R. 1984. « Genre as social action » *Quarterly Journal of Speech* 170 : 151-67.
- Mills, Peter. 1994. Into the Mystic: The Aural Poetry of Van Morrison. *Popular Music* 13 (Janv. 1994) : 91-103. Consulté le 21 mars 2019.
- Mollet, Raphaël. 2017. « Quand la musique folk-rock américaine raconte les espaces urbains et leurs enjeux socio-spatiaux : l'exemple de l'oeuvre musicale de Bruce Springsteen » Mémoire de master 2, UFR de Géographie et d'Aménagement, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton/Woodstock : Princeton University Press.
- . 2007. « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux. » Dans *Sens et signification en musique*, sous la direction de Martá Grabócz. Paris : Hermann Éditeurs.
- . 2021. « La narratologie musicale en débat » Dans *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*, sous la direction de Márta Grabócz. Paris : Hermann.
- Montagnat, Morgane. 2020. « Folk, traditionnel ou populaire ? Les multiples noms des musiques trad au prisme de l'engagement » *Folk à la française. Musique populaire et contre-culture*, Université Jean Monnet Saint-Étienne - en ligne.
- Moore, Allan. 2004. « La musique pop » Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, 832-49. Arles : Actes Sud/Cité de la musique.
- . 2012. *Songs Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Farnham : Routledge.
- Moore, Allan F. 1993. *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Oxford: Routledge. Réédition, 2001.
- . 2002. « Authenticity as authentication » *Popular Music* 21 (2) : 209-23.
- Moran, Patrick. 2018. « Mise en scène du choix et narrativité expérientielle dans les jeux vidéo et les livres dont vous êtes le héros ». *Sciences du jeu* 9. Consulté le 25 mars 2020. <https://doi.org/10.4000/sdj.1010>.
- Moylan, William. 2014. *Understanding and Crafting the Mix, 3rd edition*. Londres/New York : Routledge.
- Mullen, John. 2018. « Slogans, mantras et refrains. Chanter ensemble au concert et ailleurs : le sens de l'expression collective » Comment la chanson populaire communique-t-elle ?, Université de Rouen. <https://webtv.univ-rouen.fr/videos/15-11-2018-140757-partie-1/>.

- Murail-Zimmerman, Orane. 2020. « La musique folk de Malicorne : une musique « populaire » ? » Folk à la française. Musique populaire et contre-culture, Université Jean Monnet Saint-Étienne - en ligne.
- Myers, Taylor, et Brad Osborn. 2020. « The Definition of “Rock” and Stylistic Overlap. » Dans *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, sous la direction de Allan Moore et Paul Carr, 47-57. New York/Londres : Bloomsbury.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2011. « La Narrativisation de la musique » *Cahiers de Narratologie* 21. DOI: 10.4000/narratologie.6467
- NEA. 2009. *2008 Survey of Public Participation in the Arts*. National Endowment for the Arts (Washington). <https://www.arts.gov/sites/default/files/2008-SPPA.pdf>.
- Neale, Stephen. 2000. *Genre and Hollywood*. London : Routledge.
- Negus, Keith. 2011. « Authorship and the Popular Song » *Music and Letters* 92, no. 4 : 607-29.
- . 2012. « Narrative, Interpretation, and the Popular Song » *The Musical Quarterly* 95, no. 2/3: 368-75.
- Nicholls, David. 2007. « Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts » *Music & Letters* 88, no. 2 : 297-315.
- OECD. 2021. Table A1.1: Educational attainment of 25-64 year-olds. Consulté le 2 novembre 2021.
- Osborn, Brad. 2011. « Understanding Through-Composition in Post-Rock, Math-Metal and Other Post-Millennial Rock Genres » *Music Theory Online* 15, no. 3.
- . 2013. « Subverting the Verse/Chorus Paradigm: Terminally Climactic Forms in Recent Rock Music » *Music Theory Spectrum* 35, no. 1 : 27-43.
- Panza, Raphaël. 2016. *Rock et littérature*. Paris : Camion Blanc.
- Partridge, Christopher, et Marcus Moberg. 2017. « Introduction: Religion and Popular Music. » Dans *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*, sous la direction de Christopher Partridge et Marcus Moberg. Londres/New York : Bloomsbury Academics.
- Patty, Austin. 2009. « Pacing Scenarios: How Harmonic Rhythm and Melodic Pacing Influence our Experience of Music Climax » *Music Theory Spectrum* 31, no. 2 : 325-67.
- Pavel, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.
- Pawłowska, Małgorzata. 2016. « Intermedial Transposition: From Verbal Story to Music. Narrative in Musical Works Based on Romeo and Juliet » Dans *Emerging Vectors of Narratology*, sous la direction de John Pier Per Krogh Hansen, Philippe Roussin et Wolf Schmid, Dans *Narratologia*, 285-314. Berlin : DeGruyter.
- Pedelty, Mark. 2012. *Ecomusicology. Rock, folk, and the Environment*. Philadelphia : Temple University Press.
- Pendaux, Marie. 2013. « Cultures locales et identités : l'exemple des pays du Sud-Ouest landais » Doctorat, Géographie humaine, Bordeaux 3.
- Peterson, Richard A. 1990. « Why 1955? Explaining the advent of rock music » *Popular Music* 9, no. 1 (Jan. 1990) : 97-116.
- . 2005. « In search of authenticity » *Journal of Management Studies* 42, no. 5 : 1083-98.
- Peterson, Richard A., et R. Kern. 1996. « Changing highbrow tastes: From snob to omnivore » *American Sociological Review* 61 : 900-07.
- Pirrenne, Christophe. 2005. *Le rock progressif anglais*. Paris : Honoré Champion.
- Propp, Vladimir. 1928. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil. Réédition, 1965.

- Regev, Motti. 1994. « Producing Artistic Value: The Case of Rock Music » *The Sociological Quarterly* 35, no. 1 (Fév. 1994) : 85-102.
- . 2020. « In the World: Beyond the English-Speaking West. » Dans *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, sous la direction de Allan Moore et Paul Carr, 459-68. New York/Londres : Bloomsbury.
- Revaz, Françoise. 1997. *Les Textes d'action*. Paris : Librairie Klincksieck.
- Ricoeur, Paul. 1980. « Pour une théorie du discours narratif. » Dans *La Narrativité*, sous la direction de Dorian Tiffeneau. Paris : CNRS.
- . 1983. *Temps et récit*. Vol. 1. *L'ordre philosophique*. Paris : Seuil.
- . 1984. *Temps et récit*. Vol. 2. *L'ordre philosophique*. Paris : Seuil.
- . 1985. *Temps et récit*. Vol. 3. *L'ordre philosophique*. Paris : Seuil.
- Rink, John. 2021. « Créer et recréer : vers une interprétation du récit musical » Dans *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*, sous la direction de Márta Grabócz. Paris : Hermann.
- Rodnitzky, Jerome L. 1976. *Minstrels of the Dawn: The Folk-Protest Singer as a Cultural Hero*. Chicago : Nelson-Hall.
- Rudrum, David. 2005. « From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition » *Narrative* 13, no. 2 : 195-204.
- . 2006. « On the Very idea of a Definition of Narrative: A Reply to Marie-Laure Ryan » *Narrative* 14, no. 2 : 197-204.
- Ryan, Marie-Laure. 1980. « Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure » *Poetics* 9 (4) : 402-22.
- . 2006. « Semantics, Pragmatics, and Narrativity: A Response to David Rudrum » *Narrative* 14, no. 2 : 188-96.
- . 2009. « Narrative in Various Media. » *the living handbook of narratology*, sous la direction de Peter Hühn. Hamburg: Hamburg University. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>
- . 2014. « Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media Conscious Narratology. » Dans *Storyworlds Across Media: Toward a Media-conscious Narratology*, sous la direction de Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon, 25-49. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Sanden, Paul. 2013. *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*. New York/Abingdon : Routledge.
- Smiley, Sarah L., et Chris W. Post. 2014. « Using Popular Music to Teach the Geography of the United States and Canada » *Journal of Geography* 113 (6). <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/00221341.2013.877061>.
- Spicer, Mark. 2010. « “Reggatta de Blanc”. Analyzing Style in the Music of the Police. » Dans *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*, sous la direction de Mark Spicer et John Covach, 124-53. Ann Arbor, MI : University of Michigan Press.
- St-Gelais, Richard. 2011. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.
- St-Laurent, Méi-Ra. 2016. « Finally getting out of the maze: Understanding the narrative structure of extreme metal through a study of ‘Mad Architect’ by Septicflesh » *Metal Music Studies* 2, no. 1 : 87-107. [https://doi.org/doi:10.1386/mms.2.1.87\\_1](https://doi.org/doi:10.1386/mms.2.1.87_1).
- . 2019. « Le métal noir québécois : l’analyse du récit identitaire d’une communauté black metal marginale » Thèse de Doctorat, Faculté de Musique, Université Laval.

- Stokes, Martin. 1994. « Review. Rock: The Primary Yext by Allan F. Moore » *British Journal of Ethnomusicology* 3 : 120-22.
- Stratton, Jon. 2020. « Race and Racialism in Rock. » Dans *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, sous la direction de Allan Moore et Paul Carr, 445-58. New York/Londres : Bloomsbury.
- Street, John. 1986. *Rebel Rock. The Politics of Popular Music*. Oxford/New York : Basil Blackwell.
- Tagg, Philip. 2012. *Music's Meaning*. New York/Huddersfield : Mass Media Music Scholars Press.
- Tarasti, Eero. 2002. *Signs of Music*. Berlin : Mouton de Gruyter.
- Tolkien, J. R. R. 1955. *The King's Return*. George Allen & Unwin.
- Veenstra, Gerry. 2015. « Class Position and Musical Tastes: A Sing-Off between the Cultural Omnivorism and Bourdieusian Homology Frameworks » *Canadian Review of Sociology* 52 (2) : 134-59.
- Waksman, Steve. 1996. « Every Inch of My Love: Led Zeppelin and the Problem of Cock Rock » *Journal of Popular Music Studies* 8 : 5-25.
- Wallach, Jeremy. 2020. « Global Rock as Postcolonial Soundtrack » Dans *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, sous la direction de Allan Moore et Paul Carr, 469-86. New York/Londres : Bloomsbury.
- Watson, Jada. 2015. « Country Music's "Hurtin' Albertan" : Corb Lund and the Construction of "Geo-Cultural" Identity » Doctorat, Département de Musique, Université Laval.
- Weinstein, Deena. 1995. « Rock Music: Secularisation and its Cancellation » *International Sociology* 10, no. 2 : 185-95.
- White, Hayden. 1987. « The Value of Narrativity in the Representation of Reality » *Critical Inquiry* 7 (1) : 5-27.
- Whiteley, Sheila. 2000. *Women in Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Londres/New York : Routledge.
- Wierschem, Markus. 2016. « Animae Partus: Conceptual Mythopoeisis, Progressive Rock, and the Many Voices of Pain of Salvation's BE » Dans *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative*, sous la direction de Jarmila Mildorf et Till Kinzel. Berlin/Boston : DeGruyter.
- Wilentz, Sean. 2010. *Bob Dylan in America*. New York : Anchor Books. 2010.
- Williams, Jack. 2021. « Recording the Story: Exploring the Relationship Between Music Production and Narrative. » Thèse de doctorat, School of Creative Practice, Queensland University of Technology. [https://eprints.qut.edu.au/209208/?fbclid=IwAR3jyKivVk6xIEnKydQUKHYYiAt\\_KVxt9KrAEgo57B95f7GeiK5S6OL9TB3Y](https://eprints.qut.edu.au/209208/?fbclid=IwAR3jyKivVk6xIEnKydQUKHYYiAt_KVxt9KrAEgo57B95f7GeiK5S6OL9TB3Y).
- Williams, Ralph Vaughan. 1996. *National Music and Other Essays*. Oxford : Oxford University Press. 1950.
- Winkler, Robert. 2021. « "The President's Bullet-Ridden Body in the Street": Narrating the National Trauma of JFK's Assassination in Popular Music » *Narrative and Music*, Bruxelles.
- Wolf, Werner. 2014. « Framings of Narrative » Dans *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, sous la direction de Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon. Lincoln : University of Nebraska Press.
- . 2021a. « Narrativité et musique instrumentale. Une approche narratologique et prototypique d'un problème délicat. » Dans *Narratologie musicale : topiques*,

- théories et stratégies analytiques*, sous la direction de Márta Grabócz. Paris : Hermann.
- . 2021b. « The Question of Narrativity in Instrumental Music and the Role of Repetition » *Narrative and Music*, Bruxelles.
- Zak, Albin J. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Los Angeles : University of California Press.



# Médiagraphie

## Disques

- AC/DC. 1975. *T.N.T.*, Albert.  
---. 1977. *Let There Be Rock*, Albert/Atlantic.  
---. 1978. *Powerage*, Atlantic.  
---. 1979. *Highway to Hell*, Albert.  
Amy Whitehouse. 2003. *Frank*, Island.  
Averged Sevenfold. 2013. *Hail to the King*, Warner Bros.  
Beatles (the). 1966. *Revolver*, Parlophone.  
---. 1967. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone.  
Black Sabbath. 1970a. *Black Sabbath*, Vertigo.  
---. 1970b. *Paranoid*, Vertigo.  
---. 1971. *Master of Reality*, Vertigo.  
---. 1986. *Seventh Star*, Warner Bros.  
---. 1987. *The Eternal Idol*, Vertigo.  
---. 1989. *Headless Cross*, I.R.S.  
Bob Dylan. 1962. *Bob Dylan*, Columbia.  
---. 1963. *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia.  
---. 1964. *The Times There Are a-Changin'*, Columbia.  
---. 1965. *Highway 61 Revisited*, Columbia.  
---. 1966. *Blonde on Blonde*, Columbia.  
---. 1970. *New Morning*, Columbia.  
---. 1975. *Blood on the Tracks*, Columbia.  
---. 1976. *Desire*, Columbia.  
---. 1989. *Oh Mercy*, Columbia.  
Bruce Springsteen. 1973. *The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle*, Columbia.  
---. 1975. *Born to Run*, Columbia.  
---. 1978. *Darkness on the Edge of Town*, Columbia.  
---. 1980. *The River*, Columbia.  
---. 1982. *Nebraska*, Columbia.  
---. 1987. *Tunnel of Love*, Columbia.  
Chuck Berry. 1956. *Roll Over Beethoven*, Chess Records.  
Coldplay. 2011. *Mylo Xyloto*, Parlophone/Capitol.  
Creedence Clearwater Revival. 1969. *Willy and the Poor Boys*, Fantasy.  
Crosby, Stills, Nash & Young. 1970. *Ohio*, Atlantic.  
Deep Purple. 1973. *Who Do We Think We Are*, Purple.  
---. 1974. *Burn*, Purple.  
Don McLean. 1971. *American Pie*, United Artists.  
Doors (the). 1978. *An American Prayer*, Elektra/Asylum Records.  
Dream Theater. 2009. *Black Clouds and Silver Linings*, Roadrunner Records.  
Eminem. 2000. *The Marshall Mathers LP*, Interscope/Aftermath.  
Eric Burdon & the Animals. 1968. *Sky Pilot*, MGM.

Ewan MacColl & Peggy Seeger. 1960. *The New Briton Gazette, vol. 1*, Folkway Records.

Fairport Convention. 1971. "*Babbacombee*" Lee, Island.

---. 1973. *Rosie*, Island.

---. 1985. *Glady's Leap*, Woodworm.

Foster the People. 2011. *Torches*, Startime/Columbia.

Genesis. 1970. *Tresspass*, Charisma.

---. 1972. *Foxtrot*, Charisma.

---. 1973. *Selling England by the Pound*, Charisma.

---. 1974. *The Lamb Lies Down on Broadway*, Charisma.

Gordon Lightfoot. 1976. *The Wreck of the Edmund Fitzgerald*, Reprise.

Grateful Dead. 1970. *American Beauty*, Warner Bros.

---. 1978. *Shakedown Street*, Arista.

Iron Maiden. 1982. *The Number of the Beast*, EMI.

---. 1983. *Piece of Mind*, EMI.

---. 1984. *Powerslave*, EMI.

---. 1986. *Somewhere in Time*, EMI.

---. 1988. *Seventh Son of a Seventh Son*, EMI.

---. 2006. *A Matter of Life and Death*, EMI.

---. 2015. *The Book of Souls*, Parlophone.

---. 2017. *The Book of Souls: Live Chapter*, Parlophone.

Jethro Tull. 1971. *Aqualung*, Chrysalis/Island.

---. 1972. *Thick as a Brick*, Chrysalis.

---. 1973. *A Passion Play*, Chrysalis.

---. 1987. *Crest of a Knave*, Chrysalis.

Jimi Hendrix. 1967. *Are You Experienced*, Track.

---. 1968. *Electric Ladyland*, Reprise.

Joan Baez. 1971. *Blessed Are...*, Vanguard.

---. 1973. *Where Are You Now, My Son?*, Vanguard.

---. 1975. *Diamonds and Rust*, A&M.

Joni Mitchell. 1968. *Song to a Seagull*, Reprise.

---. 1971. *Blue*, Reprise.

Led Zeppelin. 1969. *Led Zeppelin II*, Atlantic.

---. 1970. *Led Zeppelin III*, Atlantic.

---. 1971. *[Untitled]*, Atlantic.

---. 1975. *Physical Graffiti*, Swan Song.

---. 1976. *Presence*, Swan Song.

---. 1982. *Coda*, Swan Song.

Metallica. 1984. *Ride the Lightning*, Megaforce Records.

---. 1988. *...And Justice for All*, Elektra.

Neil Young. 1972. *Harvest*, Reprise.

1975. *Tonight's the Night*, Reprise.

Neil Young and Crazy Horse. 1981. *Re-ac-tor*, Reprise.

Patti Smith. 1975. *Horses*, Arista.

---. 1978. *Easter*, Arista.

Peggy Seeger. 1979. *Different Therefore Equal*, Folkways.

Peggy Seeger and Ewan MacColl. 1978. *Hot Blast*, Folkways.

Phil Ochs. 1964. *All the News That's Fit to Sing*, Elektra.

---. 1965. *I Ain't Marching Any More*, Elektra.  
 ---. 1967. *Pleasures of the Harbor*, A&M.  
 Pink Floyd. 1973. *Dark Side of the Moon*, Harvest.  
 ---. 1979. *The Wall*, Harvest/Columbia.  
 ---. 1982. *When the Tigers Broke Free*, Harvest/Columbia.  
 Pogues. 1986. *Poguetry in Motion*, Stiff.  
 Procol Harum. 1967. *A Whiter Shade of Pale*, Deram.  
 Queen. 1975. *A Night at the Opera*, EMI/Elektra.  
 Rainbow. 1978. *Long Live Rock 'n' Roll*, Polydor.  
 Rolling Stones. 1971. *Sticky Fingers*, Rolling Stones.  
 ---. 1972. *Exile on Main St*, Rolling Stones.  
 ---. 1980. *Emotional Rescue*, Rolling Stones.  
 Roy Harper. 1968. *Come Out Fighting Ghengis Smith*, CBS.  
 ---. 1968. *Folkjokeopus*, Liberty.  
 ---. 1970. *Flat Baroque and Berserk*, Harvest.  
 ---. 1977. *Bullinamingvase*, Harvest.  
 Rush. 1976. *2112*, Anthem.  
 Steeley Span. 1970. *Hard! The Village Wait*, RCA.  
 ---. 1971. *Please to See the King*, B&C.  
 Steven Wilson. 2015. *Hand. Cannot. Erase.*, KScope.  
 Who (the). 1969. *Tommy*, Track/Decca.  
 ---. 1973. *Quadrophenia*, Track/CMA.  
 Woody Guthrie. 1941. *Songs by Woody Guthrie and Guitar, Recorded in the Phonoduplication Studio by Alan Lomax and John Langenegger.*

### **Programmes radiophoniques**

Lyttelton, Humphrey. 1953. *Ballads and Blues*, BBC.

### **Films et séries télévisées**

Jacobs, David. 1978. *Dallas*, CBS.  
 Luhrmann, Baz. 1996. *Romeo + Juliet*.  
 Mordillat, Gérard et Jérôme Prieur. 2003. *L'Origine du christianisme*, Arte.  
 Morrison, Jim, Frank Lisciandro, Paul Ferrara et Babe Hill. 1970. *HWY : An American Pastoral*.  
 Parker, Alan. 1982. *Pink Floyd – The Wall*.

### **Expositions**

Pink Floyd. 2017. *Pink Floyd : Their Mortal Remains*, Londres.

## **Annexe A : Questionnaire distribué en ligne sur la plateforme Alchemer**

### **Rock and folk lyrics**

My name is Marion Brachet, and I am a musicology PhD student at both EHESS/CRAL (Paris, France) and Université Laval (Québec, Canada). My supervisors are Esteban Buch (EHESS/CRAL) and Serge Lacasse (Université Laval).

This survey is part of a research project which investigates **listeners' perception of rock and folk music and lyrics**. My work more generally deals with popular music genres, especially folk and rock music, from the 60s to the 80s. This project aims at identifying how lyrics can play a part in genre definitions.

**Thank you very much for coming to this website and for taking the time to answer this survey.** Every information about your personal experiences is valuable for my research; therefore, your participation would be greatly appreciated.

#### Your participation

The survey includes 40 questions and will take approximately 25 minutes to complete, although both longer and shorter answers are welcome. There are many open-ended questions, so if you do not have that much time, do not give too long explanations, or you will have a hard time completing the whole questionnaire. The survey first contains a form designed to draw your general and musical profile up. The other part is a questionnaire composed of more precise questions about your comprehension of rock and folk music, and more generally popular music lyrics. No worries: you don't need to be a specialist to fill this out, and it is totally acceptable to say so if you have no idea what to answer to some of these questions. For most of them, you will have to tick yes/no boxes, but further comments about your answers are strongly encouraged.

Although every question is important for my research, none is mandatory, and you are free to leave this website at any point.

If you decide to put an end to your participation, please contact me if you do not want your data to be retained: even if it is incomplete, it could be useful for my research. You are free to tell me if you would rather have your answers deleted.

Please note that we invite visitors under the age of 18 not to complete this survey.

## Confidentiality

At the end of this survey, there is an option to leave your email address. If you do it, this questionnaire will not be anonymous anymore, but confidential. Therefore, the following measures will be applied to all answers:

During my PhD research:

- Your name will be replaced by a code in all research data containing personal information.
- Only I will have access to the list of names and codes, which will be kept separate from the rest of the data.
- The data will be stored in encrypted files which access will be protected by a password only I know.

During the publication of the results:

- Your name will never appear in any report whatsoever, and it will never be possible to identify your participation whatever the form of publication.
- Results will be presented in a global form, so that individual results will never be communicated.
- A summary of the results will be sent to the participants who will request it using my email address you can find on this page and at the end of this survey.

After the end of my PhD research:

- The list of names and codes will be deleted on September 1<sup>st</sup> 2024 at the latest so that data used in other research will be absolutely anonymous.

## Acknowledgement of informed decision

If you answer this questionnaire, I will assume you agree to participate in this project.

If you have any further question about any aspect of this survey or your participation, please feel free to contact me using the address below.

[marion.brachet.1@ulaval.ca](mailto:marion.brachet.1@ulaval.ca)

## Complaints

If you have any complaint or criticism linked to your participation to this research, you can confidentially contact the Ombudsman committee at Université Laval through the contact information below :

Pavillon Alphonse-Desjardins, bureau 3320  
2325, rue de l'Université  
Université Laval  
Québec (Québec) G1V 0A6  
Secretarial office: (418) 656-3081

Toll-free line: 1-866-323-2271

Email address: [info@ombudsman.ulaval.ca](mailto:info@ombudsman.ulaval.ca)

This project has been approved by the research ethics committee of Université Laval.

---

How did you hear about this questionnaire?

- Bob Dylan subreddit
- Bruce Springsteen subreddit
- Deep Purple subreddit
- Folk subreddit
- Folkrock subreddit
- Genesis subreddit
- Iron Maiden subreddit
- Jethro Tull subreddit
- Joni Mitchell subreddit
- Led Zeppelin subreddit
- Mike and the Mechanics concert
- Neil Young subreddit
- Rolling Stones subreddit
- Roy Harper concert
- The Who subreddit

### **General profile**

Birth date: (MM/YY)

Gender:

M or F or Other

*This dividing is based on the national qualification framework in the UK. Given examples might not perfectly fit your own diploma, but try and pick the closest one.*

Highest diploma:

- L1 (First certificate)
- L2 (GSCE: specialist secondary education qualification)
- L3 (A Level/Leaving certificate)
- L4 (Certificate of Higher Education: 1-year graduating program)
- L5 (Diploma of Higher Education: 2-year graduating program)
- L6 (Bachelor's degree)
- L7 (Master's degree)
- L8 (PhD)

Profession:

First parent's highest diploma: (L1 etc)

Second parent's highest diploma: (L1 etc)

Where are you living now (country and town)?

Where are you from (country and town)?

Is English your native language?

Yes / No / No, but you reckon you are as fluent as a native speaker

### **I - Cultural habits**

- How often do you watch a movie at home?

Several times a week / once a week / once a month / never

- How often do you go to the cinema?

Several times a month / once a month / less than once a month / never

- How often do you read literature or story-oriented books?

Several times a week / once a week / occasionally / never

- How often do you listen to music at home?

Every day / several times a week / occasionally / never

How often do you go to concerts?

Several times a month / once a month / occasionally / never

- Are there any other cultural activities you are interested in? (museums, theatre, storytelling events, video games, etc)

### **II - Musical profile**

Do you play an instrument? If yes, which one(s)?

What is your main musical formation?

Self-taught / private lessons / music academy

Have you already performed live?

How often?

A few times / more than ten times / more than fifty times / more than a hundred times

Would you say you have one or many favorite musical genres? Which one(s)?

*Even though my research is focused on folk and rock music, feel free to include any of your musical tastes and experiences in your answers. They don't have to be limited to the folk and rock genres.*

Can you name a few of your favorite songs?

Did a song ever leave its mark on you because of its lyrics?

If yes, give 1 to 3 examples, and develop briefly

If no, can you think of a reason why?

Would you say you have a favorite type of lyrics?

If yes, give 1 to 3 examples, and develop briefly

### III – Lyrics and stories

- Are there any literary or movie genres you are especially interested in?

- In general, would you say you are more attracted to realistic stories or supernatural ones?  
[curseur à placer plus ou moins vers l'une ou l'autre des propositions]

*If you can't think of individual songs to answer the following questions, remember that answers about complete albums are welcome as well.*

- Can you think of a few songs telling a story?

If yes, give 1 to 3 examples

- In the songs you named, do you think the musical accompaniment plays an important role in the construction of the narrative?

It does in your first example / it does in your second example / it does in your third example

- Did you ever actively use music as a way to hear a story?

If yes: with what song(s)? Can you tell us more about this choice?

If no: can you think of a reason why?

- Are there any genres, artists, or contexts that make you expect to hear narrative songs?

If yes, which one(s)?

- Can you remember a collective listening experience that changed your perception or understanding of a narrative song you already knew?

If yes, what made you experience this? Can you tell us more about it?

If no, can you think of a reason why?

- In return, did a new solitary listening ever change your understanding of a narrative song?

If yes, what made you experience this? Can you tell us more about it?

If no, can you think of a reason why?

- Did you ever hear a song that told a story that bothered you, that disrupted your listening, or that tackled subjects you did not really want to hear about in a song?

If yes, what made you experience this? Can you tell us more about it?

If no, can you think of a reason why?

- Can you think of three typical rock artists/bands? Three typical folk artists? Three in-between?

- Did you, or could you have used the type of lyrics and stories of these artists as a criterion for the dividing you offered in the previous question?

Yes

No

Yes, but it would not be enough to explain their biggest differences



I did not offer a proper dividing

*No worries, it does not matter if you don't know the answers to these two questions. Don't bother looking it up on the internet, it would be counterproductive for the study.*

- Do you remember what happens in the song "Eleanor Rigby" by the Beatles?

If yes, can you sum it up?

- Can you remember which classic slow song lyrics stage a mysterious meeting on a boat?

If yes, what is this song?

- Do you know the song "A Whiter Shade of Pale" by Procol Harum?

Yes / Vaguely / No

*You're almost there! Those are the last questions.*

[Question spécifique au subreddit de Bob Dylan]

- There are many examples of Bob Dylan songs finishing with a harmonica solo, and this is particularly true of narrative ones (Hurricane, The Lonesome Death of Hattie Carroll, 4<sup>th</sup> Time Around, Rollin' Gamblin' Willie, etc.). Do you think this habit brings something particular to the stories?

Yes / No

Can you elaborate on this position?

[Question spécifique au subreddit de Bruce Springsteen]

- One could say Springsteen has had distinct (although sometimes overlapping) 'narrative' eras: teenage getaways in his early work, working men stories, criminals in Nebraska, marriage stories in Tunnel of Love... All these narrative focuses are surrounded by different musical styles and genres in his discography. In this respect, does any song (or album, or even era) by Springsteen specifically make sense to you as a sonic storyworld?

[Question spécifique au subreddit de Deep Purple]

- Someone from the Led Zeppelin subreddit wrote in an answer to this survey that their lyrics were "standard blues/rock lyrics: women who have done wrong, rock music is great, et cetera, with the occasional mystical reference thrown in". How do you think this applies to Deep Purple, as another genre-defining band?

[Question spécifique au subreddit folk]

- A few years ago, Peggy Seeger has argued that most of Ewan MacColl's songs, aside from only talking about men, are rooted in an industrial society for which she does not stand for. Do you think that folk music from the second half of the 20th century is doomed to age poorly because its stories are too dependent on their original social and political context?

Yes / No

Can you elaborate on this position?

[Question spécifique au subreddit folkrock]

- Associating rock with rebellion and folk with politics is fairly common. How accurate do you think this opposition is? Do you see folk-rock acts as having a particular stance in this regard?

[Question spécifique au subreddit de Genesis et aux spectateurs du concert de Mike and the Mechanics]

- Do you like the use of mythological and fantastic characters in Genesis' The Lamb Lies Down on Broadway?

Yes / No

Can you elaborate on this position?

[Questions spécifiques au subreddit d'Iron Maiden]

- What would you say played the biggest role in the construction of Maiden's imaginary world: its narrative, historical and mythical lyrics, or the band's visual identity (albums' front covers, Eddy artworks, etc.)? As a devoted fan, which is now more important for you?

- Do you think that Seventh Son of a Seventh Son is well structured as a concept album, on both lyrical and musical grounds?

Yes / No

Can you elaborate on this position?

[Question spécifique au subreddit de Jethro Tull]

- Jethro Tull has told many kinds of stories in its career: the lives of outcasts (homeless people, farmers whose property has been expropriated), struggles against dominant institutions such as the Church of England, romantic and sexual encounters, then Cold War stories in the 80, etc. Do you personally associate Jethro Tull more closely with one of these (or other) "story-types" you heard in their music? Do you think that one of them specifically fits what you perceive to be the band's spirit?

[Question spécifique au subreddit de Joni Mitchell]

- Joni Mitchell is no exception among her contemporary folk singers (like Bob Dylan) in that she often tells love stories, or rather, stories about fleeting relationships. To you, what stands out of Mitchell's poetic take on this kind of story? For instance, do you see it as alternative since it represents a female point of view on this traditional narrative matrix?

[Questions spécifiques au subreddit de Led Zeppelin]

- Rock has often been regarded as a subversive genre. Do you think Led Zeppelin's lyrics are subversive?

Yes / No

Can you elaborate on this position?

- What song from Led Zeppelin IV do you think has the lyrics that best match its music? Could you justify your answer?

[Question spécifique au subreddit de Neil Young]

- Neil Young has many different favorite topics: misfits, American politics, colonization, but also nostalgia or romantic break-ups. How do you place Young in the tradition of the

politically committed artist? Do you think his most memorable story songs are (or should be) the more political ones?

[Questions spécifiques au subreddit des Rolling Stones]

- A lot of the Stones' story songs are break-up songs, whether the narrator is complaining about the departure of the loved one or telling her to leave him alone. It is as common, if not more, than the songs talking about romantic or sexual encounters. How do you think this fits in the rebellious and festive rock atmosphere associated with the Rolling Stones? Is rock actually about failure stories?

- Today, do you think that the Stones' lyrics, which often deal with women, might give a misogynistic image of the band, or even of rock more generally?

Yes / No

Can you elaborate on this position?

[Question spécifique aux spectateurs du concert de Roy Harper]

- Roy Harper has composed many long songs that could be said to have a narrative form, from a musical point of view, meaning that they overstep the verse/chorus structure. Do you think it challenges Harper's usual classification as a folk songwriter?

Yes / No

Can you elaborate on this position?

---

- Do you have any remark, about the question themselves, or about narrative songs in general?

- Would you give us your email address, so that we can potentially contact you to discuss your answers or ask you other questions?

*This is entirely optional, and leaving your address does not obligate you in any way to participate in future studies related to this project.*

[Page de fin]

Thank you so much for taking the time to answer this survey. You can reach me at [marion.brachet.1@ulaval.ca](mailto:marion.brachet.1@ulaval.ca) if you have any question.

**Annexe B : Présentation synthétique des réponses positives à la question suivante de l'enquête en ligne : « Can you think of a few songs telling a story? If yes, give 1 to 3 examples. »**

[247 personnes, soit 98,6% des enquêtés ayant répondu à cette question, ont déclaré être capables de citer une chanson racontant une histoire, et ont donc contribué à cette liste. Le nombre en face de certaines chansons indique combien d'enquêtés les ont citées, s'il y en a plus d'un.]

- The 1975 - Robbers
- Aerosmith – Janie’s Got a Gun
- Aina – The Metal Opera
- The Airborne Toxic Event - Sometime Around Midnight
- Alasdair Roberts – Rosie Anderson
- AL Lloyd – Unfortunate Rake
- Allman Brothers Band - Midnight Rider 2
- Alt-J – Gospel of John Hurt
- America - A Horse With No Name
- Anathema - *Weather Systems*
- Animals - House of the Rising Sun 2
- Arcade Fire – The Suburbs
- Arctic Monkeys – Cornerstone
- Atmosphere - Sunshine
- Avantasia
- Avenged Sevenfold – St james
- Ayreon
- Bad Company – Shooting Star
- The Band - The Night They Drove Old Dixie Down  
The Weight 2
- Bathory – Blood on Ice
- Beastie Boys – Paul Rever
- The Beatles – The Ballad of John and Yoko  
A Day in the Life 8  
Drive My Car  
Eleanor Rigby 2  
In My Life  
I Saw Her Standing There  
Norwegian Wood 5  
O-bla-di O-bla-da

Rocky Racoon	2
She's Leaving Home	4
- Bell X1 – Rocky Took a Lover	
- Ben Folds - Steven's Last Night in Town	
- Billy Joel – The Ballad of Billy the Kid	
Scenes from a Italian Restaurant	
- Black Label Society – Sold My Soul	
- Black Sabbath – Iron Man	
- Blind Guardian – <i>Nightfall in Middle Earth</i>	2
- Blue Oyster Cult - Then Came the Last Days of May	
- Bob Dylan - All Along the Watchtower	
The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest	2
Ballad of Hollis Brown	
Ballad in Plain D	
Boots of Spanish Leather	2
Don't Think Twice, It's All Right	
A Hard Rain's-a-Gonna Fall	
Hurricane	16
Isis	
I Was Young When I Left Home	
Like a Rolling Stone	3
Lily Rosemary and the Jack of Hearts	9
The Lonesome Death of Hattie Carrol	2
Motorpsycho Nightmare	
Simple Twist of Fate	3
Tangled Up in Blue	12
Visions of Johanna	
- Bon Jovi – Livin' On a Prayer	
- Bonzo Dog Band - Look Out, There's a Monster Coming	
- Bruce Springsteen – Atlantic City	
Backstreets	
Bobby Jean	
Born in the USA	
<i>Born to Run</i>	
<i>Darkness on the Edge of Town</i>	
Darkness on the Edge of Town	
Drift Away	
Highway Patrolman	2
Incident on 57th Street	
It's Hard to Be a Saint in the City	
Jungleland	3

Lost in the Flood	
My Hometown	
<i>Nebraska</i>	
Nebraska	3
NYC Serenade	
Outlaw Pete	2
The Promised Land	
Reno	
The River	8
Spare Parts	
Thunder Road	3
Trapped	
- Cage the Elephant – Ain't No Rest for the Wicked	
- Canned Heat - On the Road Again	
- Carach Angren – And the Consequence Macabre	
- Carrie Newcomer – A Long Christmas Dinner	
- Car Seat Headrest - Beach Life-in-Death	
- Chris de Burgh – Just Another Poor Boy	
- Christie Moore – Viva la Quinta Brigada	
- The Clash - Rock the Casbah	
- Cleaners from Venus – The Jangling Man	
- Clipping – Splendor and Misery	
- Coheed and Cambria	
- Cold Chisel - Khe Sanh	
- Coldplay - <i>A Rush of Blood to the Head</i>	
- Creedence Clearwater Revival - Lodi	
- Crosby Still Nash and Young – 4 + 20	
Helpless	
Ohio	2
Woodstock	
- Dave van Ronk - Cocaine Blues	
- David Bowie – Ziggy Stardust	
- The Decemberists - The Mariner's Revenge Song	
- Deep Purple - Smoke on the Water	
Strange Kind of Woman	
- De La Soul – Millie Pulled a Pistol on Santa	
- Derek and the Dominoes - Layla	
- Dire Straits - Romeo and Juliet	
Sultans of Swing	
Telegraph Road	2
Tunnel of Love	

- Dispatch – The General
- Dolly Parton - Jolene
- Don McLean - American Pie 5  
     Vincent
- The Doors – The Crystal Ship  
     The End
- Dr John - Stagger Lee
- Dream Theater – The Count of Tuscany  
     Solitary Shell
- Drive-by Truckers – Wallace
- Driving n Crying – Straight to Hell
- The Dubliners - The Sun Is Burning
- The Eagles – Hotel California 3  
     Life in the Fast Lane  
     Wasted Time
- Eels – Electro-Shock Blues
- Elvis Presley – In the Ghetto
- Eminem – Stan 2
- Eric Bogle – The Green Fields of France
- Eric Clapton – Tears in Heaven
- Faces Stray – Stay With Me
- Fairport Convention - Crazy Man Michael  
     Matty Groves
- Fleetwood Mac – The Storms
- Foo Fighters – No Son of Mine
- Frank Zappa – *Joe's Garage*
- Front Bottoms - Handcuffs
- Genesis - All in a Mouse's Night  
     The Battle of Epping Forest 3  
     The Chamber of 32 Doors  
     Counting Out Time  
     Dancing With the Moonlit Knight  
     Dreaming While You Sleep  
     Driving the Last Spike 2  
     The Fountain of Salmacis  
     *Foxtrot*  
     Harold the Barrel 2  
     I Know What I Like  
     Keep It Dark  
     *The Lamb Lies Down on Broadway* 5  
     The Lamia

The Musical Box	2
One for the Vine	2
Robbery, Assault and Battery	2
<i>Selling England by the Pound</i>	
Squonk	2
Supper's Ready	8
- George Straight – Give It Away	
- The Ghost Quartet – The Camera Shop	
- Gordon Lightfoot - albums	
The Wreck of the Edmund Fitzgerald	6
- Grand Funk Mailroad – I'm Your Captain	
- The Grateful Dead (albums)	
Jack Straw	
Terrapin Station	
- Green Day - <i>American Idiot</i>	2
- Guy Clark – The Randal Knife	
- <i>Hamilton</i> (musical)	
- Harmonium - <i>L'Heptade</i>	
- Harry Chapin – Cat's In the Cradle	2
Taxi	
- Harry Nillson – Rainmaker	
- Helloween – Keeper of the Seven Keys	2
- The Hotelier – Your Deep Rest	
- IQ - <i>Road of Bones</i>	
- Iron Maiden – 22 Acacia Avenue	
2 Minutes to Midnight	
Alexander the Great	3
Book of Souls (album)	
Dance of Death	4
Empire of the Clouds	4
Flight of Icarus	
Hallowed Be Thy Name	5
Number of the Beast	
Paschendale	
Powerslave	
Rime of the Ancient Mariner	9
Seventh Son of a Seventh Son	
<i>Seventh Song of a Seventh Son</i>	
The Talisman	2
The Trooper	2
When the Wild Wind Blows	2



- Jackie Leven - Stranger in the Square
- Jacques Brel
- The Jam Houses – Down in the Tube Station at Midnight
- Jason Isbell – Dreamsicle
  - Daisy Mae
- Jerry Jeff Walker – Mr Bojangles
- Jethro Tull - A Passion Play
  - Aqualung 2
  - Black Sunday
  - Heavy Horses*
  - Hunting Girl
  - Thick as a Brick 2
  - Too Old to Rock n Roll, Too Young to Die
- Jimi Hendrix - 1983 (A Merman I Should Turn to Be)
- Jimmy Webb - Highway Man
- Joanna Newsom - Monkey and Bear
- John Coltrane - Love Supreme
- John Denver
- John Mayer - Stop This Train
- John Miles - *Zaragon*
- John Prine – Donald and Lydia
  - Sam Stone 2
- Johnny Cash – 25 Minutes to Go
  - Ballad of Ira Hayes
  - A Boy Named Sue 2
  - Tennessee Stud
- Joni Mitchell - The Circle Game 3
  - The Last Time I Saw Richard
  - Marcie
- Judas Priest – The Sentinel
- Judith Owen - Famous Friends
- Josh White – One Meatball
- Kanye West - Last Call
- Keith Marsden – Normandy Orchards
- Kendrick Lamar – Damn
  - Duckworth
  - Good Kid Maad City 2
  - How Much a Dollar Cost 2
  - To Pimp a Butterfly* 2
- Kenny Rogers – The Gambler
- The Killers – Jenny Was a Friend of Mine

- Leave the Bourbon
- Midnight Show
- When You Were Young
- King Crimson – Fallen Angel
- King Gizzard and the Lizard Wizard – Billabong Valley
- Crumbling Castle
- Loyalty
- Kingston Trio – Tom Dooley
- The Kinks – Lola
- A Rock and Roll Fantasy
- Wicked Anabella
- Klaatu – *Hope*
- Sir Bodsworth Rugglesby III
- Lamb of God – Ashes of the Wake
- Led Zeppelin - Ten Years Gone 3
- Achilles Last Stand 2
- All of my Love
- The Battle of Evermore 7
- Dazed and Confused
- Gallows Pole 5
- Going to California 4
- Kashmir 3
- Night Flight
- No Quarter
- The Rain Song
- Ramble On 2
- Stairway to Heaven 12
- Tea For One
- That's the Way
- Lemon Demon - Cabinet Man
- The Libertines - Up the Bracket
- Lingua Ignota – Caligula
- Local H – All the Kids Are Right
- Loreena McKennitt – The Highwayman
- Lou Reed – Last Great American Whale
- Luke Kelly - Raglan Road
- The Lumineers - III
- Lynyrd Skynyrd – Gimme Three Steps
- The Mamas and the Papas – California Dreaming
- Mana – El Muelle de San Blas
- Marillion - Sugar Mice

- The Mars Volta – *Frances the Mute*
- Marty Robbins - El Paso 3
- Mary – Big Thief
- Meat Loaf - Bat Out of Hell
- Metallica – ...And Justice for All
  - Creeping Death
  - One
  - The Unforgiven
  - Whisky in the Jar
- Mike Scott - Long Way to the Light
- The Monkees – Good Clean Fun
- Muse – *Simulation Theory*
- Nas – I Gave You Power
- Neil Young – Ambulance Blues
  - Bandit
  - Cortez the Killer
  - Greendale*
  - Powderfinger 2
  - Tonight's the Night
- Nick Cave and the Bad Seeds – The Carney
  - O'Mailey's Bar
- Nick Drake - Man in a Shed
- Nightwish – The Poet and the Pendulum
- Nirvana – Smells Like Teen Spirit
- Nitty Gritty Dirt Band – Mr Bojangles
- Opeth - Ghost of Perdition
- Ozzy Osbourne – Revelation (Mother Earth)
- Paul Simon – Lincoln
- Pearl Jam – *Once, Alive, Footsteps* (album trilogy) 2
- Pentangle - Cruel Sister
- Peter, Paul and Mary - Puff, the Magic Dragon
- Phish – The Lizards
- Pink Floyd – Comfortably Numb 3
  - Dark Side of the Moon* 2
  - Dogs
  - Echoes
  - The Gnome
  - High Hopes
  - Two Suns in the Sunset
  - The Wall* 23
  - Welcome to the Machine

<i>Wish You Were Here</i>	2
- Planxty – Blacksmith	
- Prince – Purple Rain	
- The Police - Message in a Bottle	
Don't Stand So Close to Me	
- Porcupine Tree – Open Car	
- The Protomen – <i>The Protomen</i>	
- Queen - Bohemian Rhapsody	4
<i>Made in Heaven</i>	
Spread Your Wings	
- Queensryche – Suite Sister Mary	
- The Raconteurs - Carolina Drama	3
- Radiohead – Exit Music (For a Film)	
- Rainbow – 16th Century Greensleaves	
Stargazer	4
Temple of the King	
- Ranarim - De Två Konungadöttrarna	
- Richard Thompson - Crazy Man Michael	
- Rival Sons - Where I've Been	
- Robbie Robertson - The Night They Drove Old Dixie	
- Robb Johnson – When 6B Go Swimming	
- Robin Williamson - The Kid I Never Knew	
- Rod Stewart - Every Picture Tells a Story	
The Killing of Georgie	
- The Rolling Stones – Cat Blues	
Midnight Gambler	
Rocks Off	
- Rick Wakeman – Myths and Legends of King Arthur	
- Roy Harper - Francesca	2
Just Another Day	2
One of those Days in England	2
- Rush - <i>2112</i>	10
<i>Clockwork Angels</i>	
<i>Cygnus X-1</i>	
Fountain of Lamneth	
The Necromancer	
Red Barchetta	2
Tom Sawyer	
The Trees	
Xanadu	3
- Sabaton – Poltava	

- Sam Fender – The Borders
- Savatage – Wake of Magellin
- Seamus Fogarty – Short Ballad for a Long Man
- Shinyribs – Who Built the Moon
- Simon & Garfunkel - The Boxer 4
  - He Was My Brother
  - Last Night I Had the Strangest Dream
  - Peom on the Underground Wall
  - Richard Cory
- Slint - Breadcrumb Tail
- Slipknot – Purity
- Steely Dan – Babylon Sisters
  - Haitian Divorce
  - King Charlemagne
- Steve Earle – The Week of Living Dangerously
- Steve Miller Band – Take the Money and Run
- Stevie Wonder – Songs in the Key of Life
- Styx – Mr Roboto
- Sublime – Date Rape
- Sun Kill Moon – Carissa
- System of a Down – Toxicity
- Tame Impala – The Less I Know the Better
- Taylor Swift – All Too Well
  - The Last Great American Dynasty
  - No Body, No Crime
- Tenacious D – Tribute 2
- Thompson Gunner - Roland the Headless
- Tim Buckley – No Man Can Find the War
- Tom Petty – Mary Jane’s Last Dance
- Tom Waits - Christmas Card from a Hooker in Minneapolis
- Tool – Hooker with a Penis
- Townes van Zandt - Tecumseh Valley
  - Pancho and Lefty 5
- Tracy Chapman – Fast Car
- The Travelling Wilburys – Tweeter and the Monkey Man
- Triumvirat – Spartacus
- U2 – One
  - Where the Streets Have No Name
- Uriah Heep – Lady in Black
- The Velvet Underground - Waiting for the Man
  - The Gift

- Ween – Buenos Tardes Amigos  
The Mollusk
- Whiskeytown – On the Hill
- The Who - Magic Bus  
Pinball Wizard  
*Tommy* 9  
*Quadrophenia* 5
- Willie Nelson – *Phase and Stages*  
*Red Headed Stranger*
- Yes - Close to the Edge  
Gates of Delirium 2
- South Side of the Sky
- Turn of the Century

Chansons traditionnelles :

As I Walked Out  
Sam Hall

**Annexe C : Présentation synthétique des réponses positives à la question suivante de l'enquête en ligne : « Are there any genres, artists, or contexts that make you expect to hear narrative songs? If yes, which one(s)? »**

[Résultats intégraux des genres et artistes cités par les enquêtés. 174 personnes, soit 74% des enquêtés ayant répondu à cette question, ont apporté une réponse positive, et ont donc contribué à cette liste.]

**Genres**

Alternative pop	1
Ballades	1
Baroque rock	1
Black Metal Symphonique	1
Bluegrass	1
Blues	14
Country	28
Folk	78
Folk rock	6
Funk	1
Hard rock	1
Heavy Metal	1
Hip Hop	11
Indie	2
Jazz	1
Metal	7
Musicals	2
Opera	1
Pop	2
Power metal	3
Progressive metal	2
Progressive rock	36
Psychedelia	1
Rap	7
Rock	15
Rock opera	1
Showtunes	1
Singer-songwriter	2
Southern rock	2
Steampunk	1
Top 40	1

## Artistes

Albert King	1
Alex Turner	1
Amanda Palmer	1
Avantasia	1
Ayreon	1
Les Barker	1
Beatles	3
Ben Folds	1
Bernard Wrigley	1
Billy Joel	1
Black Sabbath	2
Blackmore's Night	2
Blind Guardian	2
Bob Dylan	23
Brandi Carlile	1
Bruce Springsteen	12
Cannical Corpse	1
Creedence Clearwater Revival	2
Cockersdale	1
David Gilmour	1
Derek & the Dominoes	1
Dio	1
Dire Straits	2
The Doors	2
Dream Theater	1
Eagles	1
Frank Zappa	1
Genesis	11
Green Day	2
Guy Clark	1
Harry Chapin	1
Hozier	1
Iron Maiden	6
Jack White	1
James Taylor	1
Jethro Tull	2
J Geils Band	1
Jim Croce	1
Jimmy Web	1
John Lennon	1
John Mayer	1
Johnny Cash	3
Jon Anderson	1
Jonathan Coulton	1
Joni Mitchell	2



King Crimson	1
The Kinks	2
Kodaline	1
Led Zeppelin	7
Leonard Cohen	2
Lou Reed	1
Lumineers	1
Lynyrd Skynyrd	2
Meat Loaf	1
Muse	1
Nas	1
Neil Young	2
Nick Cave	2
Nick Drake	1
Oldham Tinkers	1
Paul McCartney	2
Peter Gabriel	1
Pink Floyd	11
Rainbow	1
Rod Stewart	1
Roger Waters	1
Roy Harper	3
Rush	8
Sabatón	4
Savatage	1
Slayer	1
Steely Dan	1
Supertramp	1
Tenacious D	1
Tim Buckley	1
Tom Petty	1
Townes Van Zandt	1
Uriah Heep	1
The Who	4
Wu Tang Clan	1
Yes	2

**Annexe D : Présentation des réponses à la question suivante de l'enquête en ligne : « Can you think of three typical rock artists/bands? Three typical folk artists? Three in-between? »**

[Résultats intégraux des groupes ayant été mentionnés plus d'une fois, par ordre décroissant du nombre de citations par des enquêtés. 162 personnes ont répondu à cette question.]

**Rock**

Led Zeppelin	81
AC/DC	45
The Rolling Stones	42
The Who	18
Guns N' Roses	18
The Beatles	18
Pink Floyd	14
Black Sabbath	14
Deep Purple	14
Queen	14
Jimi Hendrix	12
Aerosmith	12
Bruce Springsteen	11
Van Halen	9
Metallica	8
Rush	8
Cream	8
Iron Maiden	6
Bon Jovi	4

**Folk**

Bob Dylan	77
Woody Guthrie	30
Joan Baez	32
Joni Mitchell	28
Paul Simon (& Art Garfunkel)	21
Pete Seeger	17
Neil Young	13
James Taylor	10
John Prine	9
Gordon Lightfoot	8

Leonard Cohen	8
Crosby, Stills, Nash (& Young)	7
Donovan	7
Nick Drake	6
Johnny Cash	5
Jim Croce	5
Peter, Paul & Mary	4

### **In-between**

Bob Dylan	36
Neil Young	24
Led Zeppelin	22
Crosby, Stills, Nash (& Young)	12
Paul Simon (& Art Garfunkel)	12
Jethro Tull	11
Bruce Springsteen	9
The Band	9
Creedence Clearwater Revival	9
Roy Harper	8
Grateful Dead	7
Fairport Convention	5