



Volume !

La revue des musiques populaires

19 : 2 | 2023

Terrains communs : ethnomusicologie et *popular music studies*

Philippe POIRRIER & Lucas LE TEXIER, *Circulations musicales transatlantiques au XX^e siècle. Des Beatles au Hardcore Punk*

Romain Garbaye



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/11035>

DOI : 10.4000/volume.11035

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2023

Pagination : 180-183

ISBN : 978-2-91316970-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Romain Garbaye, « Philippe POIRRIER & Lucas LE TEXIER, *Circulations musicales transatlantiques au XX^e siècle. Des Beatles au Hardcore Punk* », *Volume !* [En ligne], 19 : 2 | 2023, mis en ligne le 01 avril 2023, consulté le 17 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/volume/11035> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.11035>

Tous droits réservés

Notes de lecture

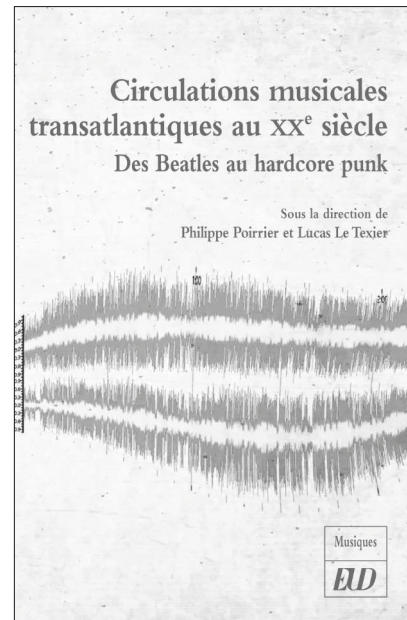
Sommaire

- 180 Philippe Poirrier & Lucas Le Texier (eds.), *Circulations musicales transatlantiques au xx^e siècle. Des Beatles au Hardcore Punk*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2021.
Par Romain Garbaye
- 184 Maxence Déon, *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2020.
Par Baptiste Bacot
- 186 Guillaume Heuguet, *YouTube et les métamorphoses de la musique*, Bry-sur-Marne, INA Editions, 2021.
Par Vincent Bullich
- 189 Chris Anderton & Sergio Pisfil, *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, New York, Focal Press, 2021.
Par Robin Charbonnier
- 192 David Byrne, *Qu'est ce que la musique ?*, Paris, Philharmonie de Paris, 2019. Traduit par Claire Martinet.
Par Guillaume Gilles

Philippe Poirrier & Lucas Le Texier (eds.), *Circulations musicales transatlantiques au xx^e siècle. Des Beatles au Hardcore Punk*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2021

Par Romain Garbaye

Cet ouvrage sera à n'en pas douter d'un grand intérêt pour l'histoire des musiques populaires, tant l'espace atlantique a été un creuset fécond de métissages et d'échanges musicaux, fait d'influences réciproques souvent étroitement enchevêtrées. Les deux co-directeurs, Philippe Poirrier et Lucas Le Texier, inscrivent ainsi leur travail dans « l'histoire comparée, l'histoire des transferts culturels, l'histoire transnationale voire l'histoire mondiale » (p. 6). Il s'agit d'une belle contribution à l'histoire croisée ainsi qu'à l'histoire de la musique, et qui intéressera donc les musicologues, ethnomusicologues et sociologues de la musique, et, plus



largement, les historiens des Amériques et de l'Europe.

Circulations musicales transatlantiques au xx^e siècle témoigne d'un exercice d'érudition collective considérable, constitué de pas moins de 18 chapitres précédés d'une courte introduction, tous richement documentés et sensibles à l'historicité de leur objet d'étude tout comme à la problématique des « circulations » qui donne sa cohérence à l'ouvrage. Il serait vain de tenter ici de synthétiser l'ensemble de ces thèmes, tant ceux-ci sont foisonnants et renvoient à des styles musicaux très diversifiés, allant de la chanson française au hardcore punk en passant par la comédie musicale, les musiques électroniques, le reggae, le jazz, et, en particulier, divers styles de rock, abordés tantôt sous l'angle des pratiques musicales (comme la contribution de Florence Tamagne sur les

VOLUME!

19
2

festivals rock), du rôle des technologies et de l'influence d'autres objets culturels dans la diffusion de la musique (chapitres de François Ribac sur les Beatles et le cinéma, ou de Julien Péquignot sur l'histoire de la musique vidéalisée), des représentations et des réceptions de la musique par des publics situés dans des espaces nationaux et cultures différents (chapitre de Fanny Beure sur *An American in Paris*, de Renée Dickason sur l'arrivée de musiques nouvelles sur les ondes de la BBC, chapitre d'Elizabeth Jacquinet sur l'adaptation française d'une émission télévisuelle américaine, pour ne citer que quelques exemples).

La courte introduction des deux codirecteurs donne des clés fort utiles de lecture de l'ensemble : rôle des médias, caractère souvent indirect des transferts culturels, place centrale des États-Unis et des échanges musicaux anglo-américains. Elle s'ouvre sur une longue citation d'Angélique Kidjo, la célèbre chanteuse d'origine béninoise, qui présente bien le propos du livre, en évoquant à la fois l'influence de l'icône Cubaine de Salsa Célia Cruz lors de son adolescence africaine, mais aussi de chanteuses françaises comme Sylvie Vartan ou Dalida, puis d'Aretha Franklin, puis le rôle de la Jamaïque et plus tard des États-Unis dans son parcours de musicienne. Il est difficile de ne pas penser au *Black Atlantic* de Paul Gilroy qu'évoquent à juste titre les deux co-directeurs p 6, mais le livre réalise une ambition plus large avec juste quatre chapitres sur dix-huit qui touchent à cette thématique (plus précisément, deux sur le jazz, un sur le reggae et un sur la « world music »). Dans son chapitre qui retrace de manière très claire et précise l'histoire complexe des échanges entre musiques antillaises et le bouillonnement

(sub-)culturel des scènes rock britanniques dans les années 1960 et 1970, Jérémie Kroubo Dagnini évoque fort à propos le lien entre les notions de circularité et d'interculturalité, ce dernier concept englobant selon lui « les notions de transferts culturels, de circulation des idées, de frottements identitaires et de dialogues entre (sous-) cultures » (p. 142).

Le livre devrait aussi être d'un intérêt particulier pour les spécialistes de l'histoire et de la civilisation américaine et britannique, parce que le nombre de chapitres consacré à cet aspect du sujet montrent bien à quel point il est difficile de surévaluer à la fois l'influence des styles et des pratiques musicales états-uniennes sur l'ensemble de l'espace atlantique, le rôle-clé joué par un pays européen en particulier, le Royaume-Uni, et la relation entre ces deux pays, qui, dans le domaine des musiques populaires, est authentiquement « spéciale ». C'est ainsi que le rock, sous ses différentes incarnations, genres et sous-genres, fait l'objet d'une attention particulière et est en fin de compte le style probablement le plus traité dans le livre, ce qui éclaire le sous-titre « des Beatles au Hardcore Punk », qui aurait pu sembler un peu décalé par rapport aux ambitions beaucoup plus vastes annoncées dans le titre et qu'on a évoquées plus haut.

Le rock est aussi au cœur d'un aspect particulièrement stimulant de certains chapitres qui offrent des analyses souvent très riches des relations entre musiques et autres modes d'expression artistique. Le texte de François Ribac dévoile et analyse finement la naissance de la « bande son » dans le cinéma hollywoodien dès l'entre-deux guerres avec ses parties musicales habilement mêlées à divers types de bruitages (convergeant en

cela avec l'historique des relations entre images et musiques de Julien Péquignot), et son influence sur la pratique d'enregistrement des albums studios des Beatles à la fin de leur carrière. Les Beatles, comme tant d'autres de leur génération, étaient en effet dès leur adolescence de grands amateurs de cinéma, en particulier de films sur le rock, et c'est dans leurs derniers albums qu'ils introduisent des instruments supplémentaires, des sonorités issues du monde naturel (chants d'oiseaux...) et autres effets sonores. C'est là l'occasion de voir que la circularité anglo-américaine en matière de rock ne se limite pas à la « British Invasion » de 1964 mais a eu une dimension plus profonde sur l'idée même de ce que peut être la musique populaire amplifiée et enregistrée. Le chapitre de Philippe Birgy sur la musique électronique prolonge la réflexion sur la technologie et les échanges circulaires en l'étendant aux années 1980, pour montrer comment, à nouveau dans cette période, les musiques électroniques jouent un rôle moteur dans l'évolution des goûts et des pratiques non seulement en Europe mais aussi aux USA, à tel point que Birgy parle d'une seconde « British invasion ».

Le chapitre de Gérôme Guibert montre bien l'influence qu'a pu avoir la littérature sur la critique rock, et donc sur les représentations écrites et discursives des styles musicaux qui contribuent puissamment à les façonner, à travers le cas du célèbre critique américain Lester Bangs. Pétri de l'imaginaire littéraire de William Burroughs ou d'Allen Ginsberg, Bangs est fasciné par les scènes rock qu'il côtoie et invente une écriture sur la musique qui accouchera très précocement, dès le tout début des années 1970, du terme « punk rock ». Guibert révèle aussi le rôle de

la presse musicale britannique de « passeur » du terme et de l'idée même de « punk rock » vers les journalistes rock français, constituant ainsi un bon exemple de la complexité des relations transatlantiques.

Pris dans leur ensemble, les chapitres montrent bien les différentes facettes de l'incontournable influence états-unienne, que ce soit sur le Royaume-Uni, sur les musiques « noires », sur les pays européens via le Royaume-Uni, ou directement sur les pays européens. Le chapitre sur la diffusion de musiques américaines par la présence militaire américaine à Naples dans les décennies d'après-guerre montre ainsi comment, dans cette période, cette influence a pu résulter directement d'une stratégie américaine délibérée qui reflétait des enjeux géopolitiques. Même au début du XXI^{ème} siècle, dans un contexte désormais bien différent et où l'on peut parler de diffusion musicale « quasi-globale », comme le font Alain Mueller et Marion Schulze, l'influence états-unienne se fait encore subtilement sentir sur le rock en Europe, comme le montre avec finesse Loïc Riom dans son chapitre sur la « diffusion transatlantique de l'indie rock » en Suisse.

La richesse de l'ouvrage est telle qu'elle donne aussi matière à nuancer la thèse d'une toute puissance culturelle américaine, et ce depuis longtemps. Par exemple, le chapitre de Florence Tamagne montre que le festival de Woodstock, qui s'est depuis longtemps imposé comme un mythe fondateur de la culture rock, a été au départ éclipsé dans les perceptions européennes par d'autres festivals de la même année, par exemple celui d'Amougies en Belgique. On voit là que la scène rock européenne s'est constituée progressivement certes sous influence

américaine, mais aussi de manière relativement autonome. On retrouve aussi le rôle particulièrement riche et complexe du Royaume-Uni, où se déroulent des festivals comme celui de l'île de Wight, d'ampleur comparable à ceux de Monterrey, Altamont ou Woodstock aux USA. Ces festivals européens sont l'occasion de faire émerger une identité rock européenne, comme en témoigne la citation frappante d'un journaliste britannique, Richard Gott, assistant en octobre 1969 à un festival de « pop et blues » en Allemagne, qui relate ressentir la « curieuse sensation d'être un Européen », tant le public allemand lui apparaît semblable aux publics britanniques (p. 215). Florence Tamagne montre en même temps que la culture du festival rock a aussi pu se diffuser en continuité avec des pratiques plus anciennes, inscrites dans des historiques nationaux comme cela a été notamment le cas en Allemagne. De la même manière, Johnny Halliday se construit en France « entre Gavroche et James Dean », comme le montre Yves Santamaria, et la langue anglaise ne s'impose pas entièrement dans le rock français, et fait l'objet de divers types de jeux de réappropriation disséqués par Michaël Spanu. Le chapitre d'Olivier Bourderionnet sur la francophilie dans le jazz montre bien à quel point la relation américano-européenne a pu aussi s'inverser, avec l'appropriation de compositions françaises dans le jazz américain. Enfin, le chapitre d'Alain Mueller et Marion Schulze sur le hardcore punk théorise de manière très aboutie ce qu'ils appellent « la tension instituante » entre « distribution quasi-globale » et « géohistoire localisée et localisante » pour restituer toute la complexité des scènes hardcore actuelles, entre localisme et diffusion mondiale, dans laquelle les

origines historiques américaines du genre subsistent dans un processus de « patrimonialisation » tandis que ses incarnations contemporaines se déterritorialisent et se diffusent en réseaux « rhizomiques et pan-topiques » (p. 278).

Tout au plus pourrait-on regretter l'absence d'une introduction un peu plus développée qui aurait permis de mieux cerner le foisonnement de concepts utilisés et la complexité des relations non seulement de circulation, mais aussi d'appropriation, d'hybridation et de la dialectique entre le transnational et les scènes locales dans l'évolution des genres musicaux qui se donne à voir dans nombre de chapitres. Peut-être une structuration plus nette, avec des sous parties, aurait-elle aussi pu mieux aider le lecteur à trouver son chemin dans l'ouvrage. Le livre est tout de même organisé de manière plutôt chronologique, les premières contributions portant surtout sur les années 1950 et 1960, et les deux derniers chapitres portant sur des périodes très contemporaines. Notons enfin que la notion de « transatlantique » doit se comprendre surtout comme « nord-atlantique », l'Amérique du Sud étant très peu présente dans l'ouvrage (sauf dans le chapitre sur la world music), et que le « XX^e siècle » doit se comprendre la plupart du temps comme la période qui s'ouvre après la seconde guerre mondiale. L'essentiel demeure que l'on a affaire ici à un très bel ouvrage, dense, riche de la diversité de ses approches, des genres musicaux et des périodes historiques abordées, ainsi que de la finesse de ses analyses. Il réussit fort bien son objectif affiché d'étoffer nos connaissances sur l'histoire des échanges transatlantiques dans le champ des musiques populaires.

Maxence Déon, Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2020

Par Baptiste Bacot

Dans *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*, Maxence Déon s'empare frontalement du hip-hop en tant que musique constituée d'échantillons (*samples*), c'est-à-dire un genre qui repose sur l'usage d'un matériau musical ayant déjà une forme phonographique préexistante. Le *sampler* permet de prélever, de traiter et de réagencer ces extraits plus ou moins longs de façon à obtenir « l'instru », la partie musicale du morceau. L'auteur rappelle dès l'introduction que s'il existe une pléthore d'écrits consacrés au hip-hop, seule une poignée d'entre eux est d'ordre musicologique. L'ouvrage apporte ainsi une contribution significative à une thématique peu étudiée : l'analyse d'un genre conçu comme dépendant entièrement des technologies numériques d'acquisition et de traitement du son, et qui puise sa matière première dans le patrimoine phonographique mondial. L'analyse des musiques populaires présente un défi méthodologique que l'auteur relève avec brio en suivant le fil



rouge du *sampling*. En explicitant les capacités fondamentales des machines et en familiarisant progressivement le lecteur au travail avec les échantillons grâce à d'abondantes références discographiques, Maxence Déon dégage trois niveaux d'analyse du *sampling* dans la musique hip-hop à travers trois cas d'étude, celui de A Tribe Called Quest (New York), de Fuzati (France) et de Madlib (Californie). Les analyses formelles et les tableaux de synthèse figurent en annexe de l'ouvrage, ce qui permet une lecture fluide.

En contrepoint de ces trois moments analytiques, l'ouvrage propose également deux « bonus track[s] », des chapitres qui prennent plus de hauteur sur l'objet d'étude. L'échantillonnage y est d'abord considéré dans sa dimension techno-historique (musique concrète, principe de la boucle,

breakbeat, groove, quantisation, superposition de couches sonores), puis dans sa valeur culturelle, travaillée au contact du couple notionnel tradition/modernité, et des régimes de citations autophonique et allophonique empruntés à Serge Lacasse. Ces deux moments plus généralistes permettent de mieux comprendre les problèmes liés aux pratiques de l'échantillonnage au-delà des analyses de A Tribe Called Quest, de Fuzati et de Madlib, auxquelles nous venons à présent.

L'auteur s'intéresse donc dans un premier temps aux enjeux stylistique de l'échantillonnage à travers l'analyse de la discographie du groupe new yorkais A Tribe Called Quest. Il montre comment le style du groupe s'est développé au fil des publications en formulant cinq critères en lien avec les pratiques du *sampling* (présence d'une trame harmonique, timbres instrumentaux favorisés, timbres évités, présence de scratches et statisme dû au caractère répétitif des boucles). Ces critères, pris individuellement, ne sont pas propres au groupe : on peut les retrouver dans les productions d'autres musiciens hip-hop. En revanche, ils créent le style, l'identité sonore de A Tribe Called Quest lorsqu'ils sont présents simultanément. Ils permettent d'attribuer un score à chaque morceau et ainsi de « faire apparaître l'homogénéité des titres à l'échelle d'un album, et donc par là même de faire apparaître l'évolution stylistique à l'échelle des cinq disques du groupe » (p. 228). En effet, plus les albums sont récents et plus le score est élevé, ce qui témoigne de cette détermination progressive de la signature sonore à travers la discographie du groupe.

Dans un deuxième temps, la musique et les textes du rappeur versaillais Fuzati

ainsi que les projets auxquels il a participé (le Klub des Losers, le Klub des 7) sont mobilisés pour aborder les enjeux symboliques du *sampling*. Maxence Déon propose en ouverture de ce chapitre une fructueuse comparaison entre Fuzati et MF Doom et note leur proximité dans le port systématique d'un masque signalant le rejet du *star system*, la référentialité interne dans les productions discographiques, la culture *mixtape* et le purisme dans l'approche du *sampling*. Fuzati pratique en effet le *crate digging*, qui consiste à rechercher la perle rare dans les bacs de vinyles d'occasion. Cela permet de jouer sur la rareté du disque échantillonné (qui peut d'ailleurs l'être en plusieurs endroits), et de donner sa « pureté » au morceau final. Ces stratégies positionnent le producteur comme une personnalité artistique indépendante, non assujettie aux *majors*, et par conséquent authentique. Simple et efficace, la musique de Fuzati n'en est pas moins dotée de jeux référentiels complexes qui se déploient sur plusieurs niveaux. Les remarques sur le « phrasé *sampler* » (p. 100 et suivantes) complètent remarquablement les analyses : en pointant la manifestation des coupes abruptes inhérentes à l'échantillon utilisé à certains endroits de la structure, l'auteur les rend évidentes pour les auditeurs les moins habitués.

La troisième et dernière partie du texte est consacrée aux « enjeux poético-esthétiques » de l'échantillonnage chez Madlib, personnalité indépendante, singulière et prolifique du monde hip-hop états-unien. Il utilise un *sampler* E-mu SP-1200, une machine réputée dans le milieu de la production hip-hop : sortie à la fin des années 1980, elle colore le son et possède des contraintes de mémoire qui renforcent l'authenticité de la

VOLUME!

19
2

démarche de ceux qui l'utilisent. Cette créativité est adossée à un *crate digging* permanent, et a d'ailleurs valu des démêlés judiciaires à Madlib pour infraction au droit d'auteur. Les analyses se concentrent sur la « vocalité échantillonnée » dans la musique de Madlib, qui se manifeste sous différentes formes. La variété de la présentation d'un échantillon grâce au phrasé *sampler*, le fait de donner à entendre la source brute en introduction d'un morceau suivie de son devenir échantillonné (l'auditeur peut ainsi comparer l'enregistrement original et les transformations dues à de l'échantillonnage) ou la mobilisation d'un réseau d'échantillons communs (voire clichés) dans les projets musicaux de Madlib, sont autant d'indices de cette poétique du *sampling*.

Il faut enfin mentionner l'exhaustivité de l'appareil critique qui comporte, outre la bibliographie, une discographie, une courte iconographie couleur, un glossaire, une table des exemples musicaux, un index des noms et un autre des œuvres. Grâce à ses analyses fines, à sa documentation fournie et à son sérieux dans l'approche d'un genre extrêmement populaire mais souvent discrédité, le livre de Maxence Déon apparaît déjà comme une référence incontournable dans les recherches sur la musique hip-hop.

Guillaume Heuguet, *YouTube et les métamorphoses de la musique*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2021

Par Vincent Bullich

L'ambition de la recherche doctorale de Guillaume Heuguet qui a donné lieu à cet ouvrage paru aux éditions de l'INA est double : il s'agit à la fois d'éclairer le rôle moteur de la musique dans l'immense succès de la plateforme YouTube et, en retour, de mettre en évidence les adaptations d'une industrie phonographique séculaire aux conditions nouvelles de la diffusion. C'est donc un double mouvement de transformation qui est au cœur de l'investigation : les mutations d'un « dispositif numérique » audiovisuel qui s'ajuste progressivement aux exigences de l'objet musical d'une part, les stratégies nouvelles d'un « monde de la musique » qui comprend rapidement les opportunités qu'offre cette plateforme en contexte de « crise du disque » d'autre part.

Si les « métamorphoses » récentes sont au cœur de l'étude, la perspective ne se borne cependant pas au *hic et nunc* et aux « innovations » prégnantes ; elle embrasse au contraire une histoire de la diffusion médiatique de la musique sur le temps long. Ce faisant, il s'agit non seulement de mettre en relief les ruptures

liées à l'affirmation progressive de ce qui est devenu le premier média musical, mais également de souligner les continuités en matière d'industrialisation, de médiatisation et de marchandisation du fait musical. C'est en effet l'étude de l'évolution de ces trois processus qui permet de retracer, en filigrane, l'inscription de la musique dans un « capitalisme médiatique » qui n'a de cesse d'étendre son domaine.

La démarche de Guillaume Heuguet construit un objet d'étude présentant trois faces saillantes. La première a trait à l'économie : ce sont ainsi les stratégies industrielles qui sont considérées afin de rendre compte de la trajectoire de YouTube comme nouvel entrant dans le marché de la musique et des déplacements corrélatifs des industries phonographiques. La deuxième se rapporte à la technique et ce sont les dispositifs (interfaces utilisateurs et interfaces de programmation, moteurs de recommandations, etc.) qui se trouvent alors au cœur de l'analyse. La troisième concerne la configuration des objets musicaux (bien qu'il ne soit ici nullement question d'une analyse de contenu musical proprement dite). Celle-ci est autant le fait des acteurs qui s'adaptent à ce (alors) nouveau mode de diffusion que produite par le truchement des différentes médiations manifestées par les dispositifs et des discours accompagnant leur mise en place. C'est là un des apports les plus importants et originaux de l'étude : l'identification et la caractérisation des formes de médiation produites par YouTube et l'appréciation de leur portée afin de comprendre le devenir du fait musical dans nos sociétés contemporaines. En cela, l'approche fait inmanquablement penser aux illustres travaux des précurseurs d'une sociologie de la musique, Max Weber et



Théodor Adorno en tête, mais présente un caractère singulier qui rend compte du rôle décisif des interventions industrielles *a posteriori* dans le formatage de l'objet musical.

La question de la médiation est donc cruciale et elle est abordée par une méthode d'étude composite : outre l'analyse des stratégies d'acteurs, l'attention est portée à la fois au *design* des interfaces ainsi qu'à l'architecture du site, aux métriques et aux systèmes de prises de mesures, à la recommandation automatisée et aux logiques de « prescription douce », aux discours d'escorte et à leur performativité, et, finalement, aux « objets circulants » (musiques et vidéos musicales). Sémiologie et socio-économie de la communication se côtoient donc dans l'investigation et des aspects souvent considérés comme secondaires, mineurs, voire tout simplement ignorés sont ici mis en lumière. Par exemple, la

VOLUME!

19
2

« micromatérialisation » de la musique est envisagée dans sa totalité : il ne s'agit pas uniquement d'insister sur la mutation des formats techniques de la musique (« la numérimorphose »), mais bel et bien d'insister sur la pluralité des outils impliqués dans la production, la diffusion et la réception de celle-ci et de rendre compte de leur opérativité propre dans les transformations qu'elle subit. De même, la dimension idéologique concomitante à ces transformations est particulièrement éclairée par l'étude des discours promouvant la notion, galvaudée, de « créativité » et ceux vantant les mérites des algorithmes dans la mise en visibilité des contenus auprès des publics. C'est ainsi une idéologie techniciste qui gouverne la mise en œuvre des dispositifs et qui va de pair avec les mantras, très californiens, prônant la « participation » et le « tous créatifs ». Cet assemblage constitue un ressort idéal majeur des activités des entreprises de la Silicon Valley et YouTube et a assurément été un des initiateurs. Enfin, l'ouvrage de Guillaume Heuguet insiste sur les « verrouillages » techniques auxquels YouTube a procédé en vue d'une marchandisation optimale de la musique : automatisation de la surveillance des droits de propriété intellectuelle et de l'invisibilisation des vidéos contrevenantes, automatisation de la gestion des contenus et de leur « monétisation », automatisation de l'appariement vidéos/contenus publicitaires en fonction des exigences des agences conseils et annonceurs. Au final, les sept chapitres de l'ouvrage mettent en évidence, par le jeu d'une anaphore, les corrélations entre l'intensification de la médiatisation de la musique et l'intensification du contrôle dont elle fait l'objet, entre son industrialisation sous l'effet des techniques numériques et les mutations de ses normes

formelles, entre son intégration à un processus marchand et « l'évacuation » de l'écoute.

L'approche se veut donc critique (et, en cela, entretient, une nouvelle fois, une filiation évidente avec la démarche d'un Théodor Adorno). Loin de louer une hypothétique démocratisation de l'accès à la musique qu'aurait favorisée la firme de San Bruno ou alors la possibilité donnée à tous de « se “médiatiser” soi-même » (selon le slogan de la firme), Guillaume Heuguet s'attache à montrer comment YouTube a favorisé une concentration inédite de la demande mondiale autour de quelques titres, un affadissement de l'auctorialité musicale, une dégradation du rapport esthétique à l'œuvre musicale, etc. Il demeure toutefois un important manque pour parachever l'analyse : l'étude des modalités de réception et des usages de la plateforme. En effet, et bien que déjà très complet, l'ouvrage pâtit d'un regard porté exclusivement sur la production et la diffusion de la musique et si l'on comprend aisément à sa lecture comment « YouTube fait avec la musique » (et, en corollaire, « comment la musique fait avec YouTube »), il subsiste un point aveugle : « comment les individus font-ils avec la musique présente sur YouTube » ? Convenons, toutefois, que l'intégration d'une telle question, éminemment vaste, aurait drastiquement accru l'ampleur de la tâche de l'auteur.

Finalement, l'ouvrage, qui répond aux exigences d'une recherche doctorale, est très bien documenté, fourmille d'éléments factuels, de références à des travaux empiriques comme à des propositions théoriques à même d'assoir la démonstration. Il reste tout à fait accessible au néophyte en Sciences de l'information et de la communication (la discipline de l'auteur) et peut contenter quiconque

s'intéresse à la « machine musicale » d'Alphabet. Mieux, il constitue un jalon notable dans les études concourant à la connaissance des formes contemporaines de médiatisation de la musique. À cet égard, on ne peut qu'appeler de nos vœux une étude française équivalente portant sur l'autre (désormais) « grand média » musical : Spotify.

Chris Anderton & Sergio Pisfil, *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, New York, Focal Press, 2021

Par Robin Charbonnier

La littérature a longtemps concentré son attention sur la branche phonographique de la musique, marginalisant ainsi souvent l'étude du live (Frith, 2007) : *Researching Live Music* vise justement à nourrir une recherche résolument tournée vers le concert et à faire de ce dernier un objet écosystémique à part entière. Ainsi, l'ouvrage prolonge et consolide le sillon naissant des *live music studies* dont Chris Anderton et Sergio Pisfil rappellent les caractéristiques en introduction : articulées autour de concepts fondamentaux comme la scène ou la performance, les *live music studies* insistent sur la présence



d'une « liveness ¹ », et adoptent une vision écologique, au sens d'une puissante interconnexion entre les différentes activités du live ainsi que des acteurs non-musicaux (Behr *et al.*, 2016; Van der Hoeven & Hitters, 2019). Les nombreuses contributions rassemblées dans le livre permettent donc à la fois de compléter la cartographie des activités du live et de discuter ses concepts fondamentaux : elles constituent en ce sens un excellent manuel d'appréhension du live et de ses nombreuses facettes.

L'ouvrage se décline en quatre chapitres : le premier porte sur la promotion du live, le deuxième sur sa production, le troisième sur sa production, et le quatrième sur les politiques publiques qui l'encadrent. A vrai dire, on sent que cette catégorisation en

1. Une notion intensément débattue (Auslander, 2012) mais que l'on pourrait résumer comme la sensation de direct ou comme la co-présence *a minima* temporelle d'un artiste et de son public.

forme de chaîne de valeur du live a constitué un moyen de rendre classifiables *a posteriori* des contributions hétéroclites, plutôt qu'une véritable réflexion sur le chaînage des activités du live.

Dès lors, nous pouvons découper l'ouvrage de manière légèrement différente. Tout d'abord, on distingue une première série de contributions qui tendent à mettre en lumière des composantes négligées du live et de son écologie. Des négligences d'autant plus regrettables que, comme le signale Loïc Riom, elles conduisent à minorer l'influence d'intermédiaires culturels dans les étapes d'un travail artistique trop souvent considéré comme achevé. Steve Waksman s'attache à rétablir le rôle joué, dans les années 1970, par de nombreux festivals américains à l'ombre de Woodstock dans la construction des principes guidant leurs promoteurs et producteurs. Selon l'auteur, c'est avec eux que les idéaux de gratuité et de participation universelle ont évolué vers une plus grande prise en compte des besoins de sécurité et des coûts comme la logistique scénique. Derrière les prises de risques, les responsabilités et l'engagement individuel qu'ont généré cette professionnalisation, Danny Hagan estime que les promoteurs ne bénéficient pourtant que d'une reconnaissance partielle matérialisée par l'absence de programme de soutien en leur faveur et par la sous-estimation de leurs problèmes de santé mentale.

La suite de l'ouvrage permet de creuser la compréhension d'autres objets surprenants : les décors mobiles de tournées, dont Glyn Davis démontre le rôle crucial dans la représentation artistique, les concerts consacrés aux *covers* décrits dans une démarche ethnographique par Pat O'Grady, les besoins en gestion du son étudiés par Dahlie *et al.*,

ou encore les captations amateurs dont Stephen Loy explique qu'elles livrent des détails inédits et une représentation fidèle des concerts. De même, l'observation des festivals de showcases, que Patryk Galuszka réalise en Pologne, met en valeur leur capacité à aider les musiciens à se créer un réseau et plus généralement à parer l'incertitude du succès propre à l'industrie, d'autant plus dans un contexte de concurrence pour l'attention numérique.

Parmi ces contributions à la cartographie du live, l'étude de Gabrielle Kielich a singulièrement retenu notre attention : en suivant le parcours a priori routinier de l'*hospitality rider*², apparaissent les points de vue des nombreux parties prenantes d'un concert ainsi que les rapports de force qui les lient. Kielich en livre un exemple croustillant : dans son *hospitality rider*, le groupe Van Halen exige la présence de M&M's marrons dans sa loge ; alors que cette mention est interprétée comme un caprice de stars par les équipes d'accueil, elle constitue pour le groupe une garantie que ces équipes accordent le niveau de détails nécessaire à la réussite du spectacle.

La deuxième série de contributions que nous distinguons interroge un concept fondamental du live : les papiers de Chris Anderton, Kenny Forbes, Kimi Kärki et Andy Bennett mettent tous les trois en question l'authenticité du concert et ce qui lui confère sa dimension de « *liveness* ». Anderton voit dans les concerts virtuels ayant émergé avec la crise pandémique une version étriquée de l'expérience du live, en

2. Fiche technique d'accueil indiquant ce qui est attendu dans les loges, le logement de chaque membre du groupe et personne de l'équipe, son transport pour se rendre sur place, etc.

tant qu'elle est incapable d'en reproduire les rituels de sociabilisation et ses sentiments d'appartenance (ce qu'il désigne par le concept de « *cyclic sociability* »). Si le manque d'interaction et la relativisation de la « *liveness* » des concerts virtuels trouvent un écho dans les réticences de certains spectateurs face aux concerts en hologramme d'artistes décédés, Forbes démontre que d'autres se laissent convaincre par cette forme d'incarnation au point de passer outre ses incohérences par rapport aux expériences traditionnelles, et qu'au-delà d'être un moyen de prolonger l'exploitation économique des œuvres d'un artiste, les technologies numériques donnent lieu à une expérience inédite de réalité hybride.

En prenant l'exemple des concerts en hologrammes d'idoles virtuelles au Japon, Kärki en vient même à distinguer des ressorts de l'authenticité qui se détachent de sa conception occidentale et qui s'inscrivent résolument dans des représentations numériques. D'une part, certains pans culturels japonais considèrent comme naturel et authentique ce qui est à sa place, ce qui remplit correctement sa fonction : dans ce cadre, la mécanique de l'hologramme est perçue comme ayant sa nature propre, et plus encore, les fans s'attachent à sa capacité surhumaine à tenir la longueur. D'autre part, c'est précisément l'attachement sensoriel des fans qui donne un sens à ces expériences, dès lors que ces derniers sont touchés émotionnellement par la voix synthétique de l'idole virtuelle. Quoiqu'il en soit, Bennett parle d'une influence grandissante des technologies dans les pratiques des artistes en live, que l'exemple du rock permet d'étayer : historiquement perçu comme un espace d'authenticité et de liberté par opposition

au studio et à l'enregistrement, le live des artistes de rock a pourtant progressivement intégré le son studio dans sa conception.

Enfin, la dernière section du livre consacrée aux politiques publiques entourant le live est une partie qui se distingue : les apports sur la question de l'intervention étatique dans la musique sont déjà peu nombreux, y appliquer la focale du live rend alors le propos encore plus intéressant. D'autant que, comme le note Adam Behr, la vision écologique du live impose de prendre en compte l'intervention publique en tant qu'acteur non-musical mais ayant une influence cruciale sur son écosystème. Behr propose d'ailleurs une contribution passionnante sur la nature de cette intervention : à travers l'exemple britannique de politiques réglementaires et de stratégies de lobbying sur les activités de billetteries d'une part, et les licences accordées aux salles d'autre part, il met en lumière la coexistence (voire l'entremêlement) d'une politique de laisser-faire avec une politique résolument interventionniste, dans le secteur du live.

Cette coexistence provient notamment d'une alternance entre des motifs d'intervention associant une valeur économique au live – sa capacité à participer au développement économique est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Christina Ballico et Dave Carter, dans leur contribution, jugent positif l'impact d'une labellisation *City of Music* par l'Unesco – et d'arguments culturels, qui confèrent une valeur intrinsèque à la musique live. Il est alors intéressant de lire la contribution de Guibert *et al.* puisqu'elle se penche sur le modèle interventionniste français tout en relativisant sa capacité à assurer une diversité culturelle qui est pourtant au fondement de cet interventionnisme. En effet, les auteurs

prennent le cas de l'activité de captation de concerts en France : ils démontrent que malgré le soutien de l'État et l'intérêt commun à développer un même marché, le monde des producteurs audiovisuels et celui des entrepreneurs du spectacle vivant peinent à converger dans leurs pratiques et leurs valeurs, résultant en une certaine inertie face au changement, que les auteurs analysent au prisme de l'isomorphisme institutionnel. Ces nuances contrastent alors avec l'optimisme affiché par Sarah Lahasky quant à l'efficacité de la politique de quotas mise en place afin d'assurer une visibilité minimale aux artistes femmes sur les scènes argentines : bien qu'elle n'ait pas encore été évaluée, la chercheuse y voit le potentiel de faire radicalement changer les perceptions sur les carrières féminines et de créer des opportunités concrètes pour ces dernières.

Dans l'ensemble, la lecture de l'ouvrage est fluide : le format court de ses articles le rend digeste et la richesse des contributions attise la curiosité. Il nous semble que certains articles méritent une attention particulière, ce que nous avons tenté de mettre en valeur ci-dessus. Une réserve qui peut être adressée au recueil est justement de chercher à mettre en valeur le live, au détriment parfois d'une prise de recul quant à la défense des enjeux liés à ce secteur : bien qu'elle transparaisse dans certaines contributions (notamment sur l'authenticité), une discussion plus explicite et critique sur ce qui constitue les piliers du live aurait été avantageuse.

Bibliographie

Adam Behr, Matt Brennan, Martin Cloonan, Simon Frith & Emma Webster (2016), « Live concert performance : An ecological approach », *Rock Music Studies*, n° 3(1), p. 5-23.

Simon Frith (2007), « La musique live, ça compte... », *Réseaux : Communication. Technologie. Société*, n° 141-142, p. 179-201.

Arno Van der Hoeven & Erik Hitters (2019), « The social and cultural values of live music : Sustaining urban live music ecologies », *Cities*, n° 90, p. 263-271.

David Byrne, *Qu'est-ce que la musique?*, Paris, Philharmonie de Paris, 2019 Traduit par Claire Martinet

Par Guillaume Gilles

Initialement publié en 2012 par l'éditeur américain indépendant McSweeney, *Qu'est-ce que la musique ?* est une traduction en langue française de cet ouvrage écrit par l'auteur-compositeur new-yorkais David Byrne. Traduit par Claire Martinet et édité en 2019 aux éditions de la Philharmonie de Paris, ce livre-somme fait partie de la collection « Écrits de compositeurs », jusqu'ici exclusivement composée d'écrits de compositeurs de musiques écrites. *Qu'est-ce que la musique ?* ouvre désormais la collection aux écrits d'un artiste directement issu de la culture populaire et discographique de la musique. L'amateur de David Byrne et des Talking Heads et plus largement de rock et de pop ne pourra qu'être sensible à cette parution.

VOLUME!

19
2

Par son titre original qui pourrait s'apparenter à celui d'un traité d'harmonie – *How Music Works* – ou par la traduction française qui nous intéresse ici – *Qu'est-ce que la musique ?* – et qui laisse entrevoir une approche plus philosophique de la musique, l'ouvrage interpelle par ses ambitions plurielles. Entre autobiographie, mémoire de recherche, méthode et guide de survie du musicien, essai et réflexion philosophique, *Qu'est-ce que la musique ?* reflète la singularité du parcours musical de son auteur : un livre brillant, passionné et ouvert sur le monde. La part autobiographique et empirique à partir de laquelle David Byrne construit ses réflexions n'est ainsi jamais utilisée comme une finalité mais bien comme le point de départ d'un projet autrement plus universel. David Byrne s'applique à définir et expliquer la musique en réunissant un ensemble de positionnements et de recherches sur des questions musicales aussi vastes qu'essentielles.

Dilués plus ou moins densément tout au long du texte, les aspects autobiographiques du livre traitent donc exclusivement de musique. De son apprentissage autodidacte à la construction de ses spectacles en passant par son aventure de groupe au sein des Talking Heads, David Byrne témoigne de l'évolution de son écoute et de sa perception de la musique et du sonore, des stratégies de développement qu'il a su façonner selon ses projets, des logiques économiques qui ont guidé sa production et de nombreux autres sujets. C'est un livre généreux, humble et plein d'autodérision dans lequel David Byrne confie également ses techniques d'enregistrement et de composition et la façon dont il a construit sa musique seul, en groupe, avec ses musiciens et producteurs,



ou encore grâce à de nombreuses collaborations issues de voyages. Si ce livre s'en était arrêté là, il aurait déjà constitué un formidable guide musical et technique fortifié par près de 40 ans de production artistique.

L'autobiographie musicale de David Byrne est donc d'un intérêt majeur mais reste néanmoins le prétexte à un travail de recherche sur les différentes modalités d'expression et de réception de la musique à travers le temps et l'espace. Chaque événement autobiographique rapporté par l'auteur devient ainsi le catalyseur d'analyses, d'états de la recherche sur des questions spécifiques, ou de réflexions personnelles inspirées par son parcours. De l'apparition des premiers instruments jusqu'aux outils analogiques et numériques, du développement des techniques d'enregistrement et de production à l'étude des différents supports phonographiques, des questions liées au groove, à l'harmonie, aux mystères de ce qui ferait la beauté des sons universels,

Byrne traite de sujets aussi vastes que de questions qui nous animent tous. Que signifie sonner juste ? Les logiques économiques industrielles déterminent-elles la façon dont la musique sonne ? À quel point importe-t-il de rendre son travail accessible ? Ferais-je de la musique si personne ne l'écouterait ? Quelle est la raison d'être des maisons de disques ? Certains genres musicaux sont-ils vraiment meilleurs que d'autres et qui en décide ? D'où vient la musique et pourquoi avons-nous besoin d'elle ?

Nourri de nombreuses lectures dans des domaines aussi divers que la cosmologie, la musicologie, la biologie, les mathématiques, l'acoustique, la technologie, les neurosciences ou l'ethnologie, Byrne brasse les approches avec des recherches pointilleuses qui s'inspirent d'auteurs et de chercheurs parmi les plus spécialisés quant aux sujets abordés. Des domaines comme celui de la mode, de l'architecture, du théâtre ou de la danse, parfois laissés à côté du sonore et du musical, sont ici pleinement intégrés au paradigme d'une musique unifiée sous ses différentes composantes artistiques et rejoint ainsi les cultures dans lesquelles la musique ne s'exprime qu'en lien avec d'autres arts.

Par cette prouesse à faire résonner toutes les musiques entre elles, David Byrne brise un certain nombre de conceptions ethnocentriques dont nous sommes parfois les victimes inconscientes, observe des passerelles méconnues entre les genres et les époques, ramifie les conditions et les expressions musicales dans le temps et les territoires, leurs symboliques et leurs modalités perceptives. La richesse bibliographique et iconographique de l'ouvrage témoigne autant de l'ambition des recherches menées qu'elle éclaire sur la complexité de la musique et de

la multiplicité de ses enjeux. Si certains passages de ce livre reprennent parfois un peu longuement les écrits de certains auteurs, on y trouvera toujours la réflexion personnelle connexe qui permettra au lecteur d'avancer aisément sur le cheminement de la pensée de l'auteur. Car, même si elle n'apparaît en général qu'en filigrane au long du texte, David Byrne poursuit une thèse à l'origine même de l'écriture de ce livre dont il s'explique au détour du sixième chapitre. Byrne poursuit l'idée qu'au-delà de sa nécessité et de son omniprésence dans toute société, ce n'est pas l'Homme qui façonnerait la musique mais que c'est elle qui nous façonnerait et nous relierait au-delà des langues et de ses différentes manifestations culturelles.

L'ouvrage est découpé en onze chapitres thématiques qui se présentent comme autant de chansons que l'on réunirait pour construire un album.

La création à rebours

Dans une posture proche de l'ethnologie, Byrne pense la création musicale comme l'ajustement conscient ou inconscient des créations à des formats préexistants et propres à un contexte spécifique. Son expérience l'amène à traiter de l'influence de l'acoustique et de l'architecture des lieux de diffusion sur la création et démontre que, pour s'épanouir, la musique doit s'adapter à des espaces acoustiques spécifiques. La transformation du timbre vocal via le microphone, la musique adaptée aux acoustiques des stades, la recherche d'une dynamique constante pour jouer dans de petites salles, sont autant d'exemples qui témoignent de ce que Byrne nomme par « évolutions

adaptatives », soit l'idée que la composition musicale est avant tout subordonnée à un contexte donné. Byrne élargit les exemples personnels à des recherches plus vastes, ici l'étude de la bioacoustique (Bernie Krause) et le chant des oiseaux qui, par sa nature fonctionnelle, s'adapte à un écosystème spécifique. L'auteur décloisonne les genres, les époques et les territoires pour montrer que le musicien doit avant tout créer en synergie avec son environnement.

Une vie sur scène

À partir de son expérience d'artiste, David Byrne témoigne de l'importance de la scène comme événement social, comme lieu d'affirmation de l'existence d'une communauté et de mise à l'épreuve de sa musique. Byrne explique ainsi comment la musique live agit sur la construction de la musique en studio : l'artiste étant en situation de découverte in situ de sa propre création et recevant l'écho du public au long de son concert, il est plus à même d'affiner sa musique avant de l'enregistrer. À l'image de cet exemple, ce chapitre sera extrêmement riche d'informations sur les « règles stylistiques » d'un groupe, la fabrication d'un look performatif, le jeu autour du groove (à partir des recherches du neuroscientifique Daniel Levitin), les techniques d'écriture et d'arrangement au studio (ici inspirées de Caetano Veloso), ou encore la découverte et l'assimilation d'influences éparses (du funk de La Nouvelle-Orléans aux grooves latins). En expliquant l'influence d'arts extra-musicaux comme le théâtre japonais, balinais et chinois pour ses conceptions scénographiques (inspirées de William Chow, acteur de l'Opéra

de Pékin), chorégraphiques (avec Noémie Lafrance, Annie-B Parson, les équipes de Sonya Robins et de Layla Childs), et l'influence de l'avant-garde théâtrale new-yorkaise (Robert Wilson, la compagnie Mabou Mines et le Wooster Group), Byrne témoigne de la réelle complexité de ces musiques pop ouvertes sur le monde. Ce regard large et distant lui permet également de remettre en question certaines représentations occidentales de l'authenticité, comme l'emphase portée sur le « pseudo-naturalisme » ou le culte de la spontanéité dont l'artiste peut jouer ou s'extraire.

La technologie façonne la musique : l'analogique

Largement inspiré de l'ouvrage de Greg Milner sur le sujet (*Perfecting Sound Forever*, Farrar, Straus & Giroux, 2019), David Byrne propose une histoire de l'organologie des instruments électriques autour d'un hiatus philosophique : l'enregistrement doit-il s'efforcer de rendre la réalité aussi fidèlement que possible ou accepter les déformations sonores comme un art en soi ? La poursuite et l'illusion de la reproduction parfaite du son instrumental par l'enregistrement, l'adaptation de la musique au support phonographique, l'évolution et l'usage du multipiste, le culte du volume, l'exploration des avantages et des limites des différents supports illustrent cette recherche. Avant même l'ère numérique, David Byrne montre à quel point la technologie a orienté la musique et souvent bien au-delà de ce que les musiciens, notamment de rock, étaient prêts à accepter.

La technologie façonne la musique : le numérique

Dans la lignée du précédent chapitre, David Byrne explore ici l'évolution de la musique à travers les outils et les instruments numériques. En historien des technologies de la communication, David Byrne fournit des explications sensibles et passionnantes sur les qualités et les défauts des supports d'enregistrement, de la recherche téléphonique qui figure l'émergence d'une technologie audionumérique à l'évolution des formats CD et MP3. Pour seul exemple des interprétations sensibles de l'auteur, celle de la musique dite « Lo-fi » dont Byrne explique le succès parce qu'elle permettrait « l'intimité et l'engagement » là où le « son parfait » les aurait maintenus à distance. Loin de sombrer dans le culte fétiche du phonogramme, Byrne explique que la réussite de la dématérialisation du support pourrait, au mieux, permettre à la musique de revenir à un état plus proche de sa nature invisible et impalpable.

Du pouvoir de la sélection : le choix infini

David Byrne part du postulat que nous sommes submergés de sons enregistrés au point où c'est le silence qui est devenu rare et que l'on achète aujourd'hui. Il constate ainsi qu'un choix d'écoute infini n'est plus un choix. Byrne élabore ici une typologie des différents modes d'écoute actuels, décrypte le déterminisme de ces découvertes livrées aux algorithmes des plateformes internet et propose des évolutions aux modalités de l'écoute contemporaine. En estimant que la musique ne

consiste pas en des fragments d'informations isolés mais qu'elle doit être par sa nature même mise en réseau, Byrne pense le numérique comme un outil qui a l'avantage de pouvoir la réunir et permettre cette corrélation essentielle « qui nous mène en des lieux que nous n'avions encore jamais visités ».

Au studio d'enregistrement

Découpé en douze sous-parties, ce chapitre central est une mine d'informations historiques et techniques sur les processus d'enregistrement et de composition utilisés par David Byrne entre 1978 à 1998. Les avantages et inconvénients de ces pratiques sont analysés à travers les évolutions du regard de l'auteur selon les époques, les contextes et ses ambitions artistiques. De la composition par collage de bandes magnétiques à la déformation du son du groupe par l'enregistrement en passant par les techniques d'overdubbing, David Byrne replonge dans les surprises heureuses et les déconvenues des expériences de studio. Il aborde ses méthodes de travail avec Brian Eno autour des hybridations entre rock et musiques extra-occidentales, ses techniques de mixage et les applications du sampling dans sa musique. La recherche de nouvelles techniques d'écriture par l'edit et les collages, la restriction volontaire des moyens utilisés, l'écriture des paroles à partir de bribes improvisées, les développements du home-studio et la récente possibilité de collaborations à distance, témoignent autant de l'histoire des techniques que de leurs applications artistiques et créatives dans le cadre de sa production discographique.

Collaborations

Aussi court qu'essentiel, ce chapitre livre un certain nombre de pensées éclairantes sur la pratique musicale et la pensée pop. Byrne remet notamment en question l'idée de hiérarchie en musique en expliquant comment et pourquoi les incompétences techniques ou les idiosyncrasies du musicien pop peuvent constituer un apport créatif singulier. La question de l'écriture musicale est ici élargie à l'art textile africain (Byrne parle de « tissu sonore ») ou aux métaphores et analogies utilisées par les musiciens pop pour orienter et donner un sens commun à leurs créations collectives. Dans la même idée d'ouverture aux pratiques non-académiques, l'écriture des paroles de chansons, un sujet souvent auréolé d'une sorte « d'inspiration mystique » est ici exposée comme un jeu de combinatoires autour de sonorités et d'une idée thématique prétexte à l'écriture. En légitimant les pratiques musicales pop et les pratiques extra-occidentales, ce chapitre pourra être une source d'inspiration pour les mal-aimés des conservatoires de musique ou les musiciens qui ne se sentent pas légitimes dans leur pratique.

L'industrie musicale : distribution et stratégies de survie pour les artistes musicaux

Avec l'aide de son agent David Whitehead et du producteur et musicien Frank Hender, David Byrne catalogue et analyse ici les différents contrats proposés par l'industrie musicale tout comme les procédés à mettre en œuvre en autoproduction. Diagrammes et graphiques à l'appui, chaque aspect de la marchandisation de la musique

y est détaillé, des droits d'auteurs aux droits d'édition en passant par les coûts de fabrication. Souvent critique vis-à-vis des majors, mais toujours pragmatique quand il s'agit de se donner les moyens de produire un album, cette analyse est un formidable outil qui permettra au lecteur de comprendre avec subtilité les rouages d'un système en évolution constante. Le musicien y trouvera une somme d'informations de première main pour orienter son projet et éviter certains pièges contractuels.

Comment faire une scène

En réalisant une analyse quasi ethnographique du célèbre CBGB de New York (dont David Byrne a suivi l'histoire en tant que client et pour y avoir joué régulièrement avec les Talking Heads), l'auteur met en évidence les principaux critères qui permettent l'émergence d'une scène musicale à travers un lieu de diffusion. L'organisateur comme le programmeur de concerts trouveront des conseils organisés sous forme de huit règles afin d'optimiser un projet, de lui donner la dimension nécessaire à sa pérennité et à son épanouissement artistique.

Amateurs !

David Byrne montre dans ce chapitre comment l'industrie phonographique a destitué les musiciens amateurs de ce statut vertueux qui libérait le musicien de prétentions et d'objectifs commerciaux. Byrne s'insurge ici contre la hiérarchisation des pratiques artistiques et attaque la politique culturelle capitaliste qui déprécie les efforts de l'amateur

et encourage à la consommation plutôt qu'à la création. L'auteur liste un certain nombre de présupposés et d'études qui valident la supériorité de certains genres musicaux sur d'autres, notamment à travers les exemples de Clive Bell, David Hume ou Kant pour lequel « l'élévation morale » prévalait sur le plaisir et la sensualité procurés par certaines musiques. S'il ne cite pas Bourdieu, Byrne évoque le travail du critique littéraire anti-élite John Carey, aborde la distinction de classes, et pointe les inepties des théories hiérarchiques qui ne prennent pas en question le contexte de production des œuvres musicales ou picturales. En citant différentes actions qui témoignent du pouvoir de la musique à pacifier, sociabiliser et cultiver des populations fragiles, Byrne argumente sur la nécessité de soutenir plus activement les musiques populaires. Il constate le déséquilibre entre le légitime soutien apporté au patrimoine des musiques écrites et le désintérêt des pouvoirs publics à soutenir la pop en démontrant habilement que, dans sa majorité, elle n'est pas le produit du capital comme beaucoup l'ont longtemps considéré, Adorno en tête.

Harmonia mundi

Ce dernier chapitre est une synthèse des principales recherches sur les origines de la musique à travers lesquelles David Byrne cherche à mieux comprendre le pouvoir qu'elle exerce sur chacun de nous. En croisant les recherches de différents musicologues de par le monde, David Byrne constate que depuis la Préhistoire et l'Antiquité, l'humanité s'est accordée autour de références musicales communes qui laisseraient penser que la musique obéit à des relations et des formes supérieures

à l'Humain. Avec notamment Pythagore, Johannes Kepler et dans l'Extrême-Orient antique, David Byrne explique les tentatives d'interprétation de la création de l'univers à partir de proportions harmoniques mathématico-musicales. En mettant en évidence les limites de ces recherches, Byrne parcourt les étapes de l'invention de l'accord tempéré, résume les évolutions du langage modal et tonal à travers les temps et les cultures. Byrne fait également écho de recherches récentes qui démontrent que la musique a un fondement biologique qui repose sur la similarité entre la musique et la parole. La musique aurait la « géométrie de la beauté » qui la rend précieuse et importante à nos yeux.

Nul besoin de maîtriser l'écriture occidentale ou l'histoire des musiques de par le monde pour se lancer dans la lecture des 400 pages qui constituent cet ouvrage. Ce livre explique la musique comme la plupart d'entre nous l'écoutons, la jouons, la partageons, la dansons et la vivons aujourd'hui. Il nourrira et ravira aussi bien la curiosité du fan de la première heure, la précision de l'universitaire, le souci du détail technique du musicien, les collectionneurs de chiffres industriels, ou toute personne qui s'intéresserait de près ou de loin à la musique, dans son rapport à l'Humain, celle d'hier et d'aujourd'hui, d'occident et d'ailleurs. Le plus grand intérêt de ce livre sera donc celui que chacun de ses lecteurs y trouvera, chacun autant que nous sommes d'ailleurs car ce livre n'exclut aucun lecteur, du néophyte au musicien éclairé. C'est ce qui fait certainement de cet ouvrage pop et accessible une œuvre de premier choix pour embrasser la musique dans toutes ses composantes et repartir enrichi de nouvelles perspectives d'écoutes et de découvertes.