

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**4 : 2 | 2005**

**Musiques actuelles : un "pas de côté"**

---

## **Le concept album : une vaste « escroquerie » ?**

*The Concept Album: a Rock Fraud?*

**Iddir Zebboudj**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/1397>

DOI : 10.4000/volume.1397

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 septembre 2005

Pagination : 107-117

ISBN : 2-913169-22-8

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Iddir Zebboudj, « Le concept album : une vaste « escroquerie » ? », *Volume !* [En ligne], 4 : 2 | 2005, mis en ligne le 15 février 2008, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1397> ; DOI : 10.4000/volume.1397

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Le concept album : une vaste « escroquerie » ?

par

Idir ZEBBOUDJ

**Résumé :** Exercice de style largement galvaudé de nos jours, le « concept album » est un genre qui a vu le jour dans la deuxième partie des années soixante. À cet égard, il est l'un des stigmates des orientations artistiques qui animaient la scène Pop d'alors, frappée du sceau de la « révolution psychédélique ». Le Rock'n'roll des *fifties* y a connu de fortes mutations, sous l'influence principale des Beatles, puisant dans d'autres formes d'expression, notamment les musiques « savantes ». En 1969, les Who transposent l'Opéra dans le monde de la Pop : leur album « Tommy », notoirement connu pour être le premier Opéra rock de l'histoire, inaugure une longue série de concept albums. L'idée étant de concevoir le LP non plus comme une simple compilation de titres indépendants, mais comme un tout où les chansons servent de support à une histoire. Cette idée, qui fut abondamment reprise, n'a pas manqué de susciter des réserves, voire la moquerie de certains observateurs. Selon eux, l'album concept est l'une des illustrations des « dérives progressives » qui vont se confirmer dans les années soixante-dix. En ce sens que le « vrai rock'n'roll » se serait perdu dans sa recherche de crédibilité artistique. Mais au-delà de ces considérations esthétiques, l'étude du concept album, en tant que véhicule d'une narration, soulève la question de la place des textes dans la musique Pop ou Rock.

**Mots-clefs :** *album concept — histoire — rock progressif — artistique — pompier — texte.*

« En été 1967 est sorti "Sergeant Pepper's lonely Hearts Club Band" [...] Tout cela dépassait de loin le territoire de la pop, au-delà de l'instinct et de l'énergie pure. Mou et obsédé par lui-même, c'était de l'Art. » (Cohn, 2001 : 178) Cette saillie à l'encontre des Beatles — peut-être bien le seul groupe, dans toute l'histoire du rock, à faire l'unanimité — est signée Nik Cohn, l'un des pionniers de la « rock critic ».

Certes, en rock comme ailleurs, il est tentant de brûler ses idoles, surtout lorsqu'elles suscitent de toutes parts le consensus. À ce titre, l'explosion punk de la fin des années 1970 en est l'éclatante démonstration. Mais le lièvre que soulève Nik Cohn est bien plus qu'une simple raillerie gratuitement iconoclaste. Il s'agirait plutôt d'un diagnostic désabusé sur les orientations nouvelles du rock'n'roll de la fin des *sixties*. Un mot cristallise cette inquiétude : « Art ». Éternelle question : le rock'n'roll est-il un « Art » ? Et si oui, de quel Art s'agit-il ? A-t-il sa spécificité ou bien doit-il prendre modèle sur d'autres pratiques artistiques pour devenir « crédible » aux yeux du plus grand nombre ? Cette problématique a émergé dans la deuxième partie des années soixante, alors que le rock'n'roll, ressuscité par les groupes anglais, a commencé à « grandir ».

Remettons-nous un instant dans le contexte : à partir de 1965, la scène pop anglaise est le théâtre d'une concurrence acharnée. Pléthore de groupes, plus ou moins talentueux, se sont engouffrés dans le boulevard dégagé par les Beatles. En 1967, le « train psychédélique » est en marche, et il s'agit de ne pas rater le bon wagon, sous peine d'être définitivement largué. Tous les groupes phares de la scène britannique (les Beatles au premier chef, les Pink Floyd, les Who, The Jimi Hendrix Experience... et même les Rolling Stones) se lancent dans l'expérimentation. Parmi ce flot de créativité, une idée est dans l'air du temps : considérer le disque *Long Play* (LP) ou album, non plus comme un simple répertoire de chansons indépendantes, mais comme un tout où les morceaux seraient liés par un thème commun. Mieux encore : mis bout à bout, ils pourraient développer une histoire. C'est le fameux (fumeux?) « opéra rock » ou « concept album ». Un genre nouveau, apparu à la fin des *sixties*, pour ensuite faire florès, avec plus ou moins de bonheur. Car un disque estampillé « album concept » éveille souvent la méfiance, voire la moquerie, de la critique. Parallèlement, une question mérite d'être posée : le disque de rock est-il le support le plus indiqué pour véhiculer un « concept » ou une histoire ?

## Une nouvelle conception du LP

De 1962 à 1966, les groupes pop donnaient la priorité au *single* (45 tours), qui était alors l'argument promotionnel par excellence. Ce n'est pas pour autant que les albums étaient bâclés, bien que contenant souvent de nombreuses *covers* (des reprises de titres rock'n'roll des années cinquante). Avec les Beatles, l'album va passer au premier plan.

Le 29 août 1966, les Beatles donnent leur dernier concert à San Francisco, lassés de jouer pour un public hystérique qui ne les écoute même pas. Désormais, ils vont se concentrer sur leur travail en studio, et poursuivre les expérimentations sonores amorcées dans leurs deux albums précédents, « Rubber soul » (1965) et « Revolver » (1966). En juin 1967, les Beatles sortent l'album « Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band », célébré comme le premier « album concept » de l'histoire. Le concept, en l'occurrence, est celui d'un groupe *alter ego*, le « groupe du Club des cœurs solitaires du Sergent Poivre », qui partirait en tournée à la place des Beatles. D'aucuns soutiennent que ce disque est le premier dans lequel les chansons forment un tout, ce qui n'est pas forcément l'avis des auteurs eux-mêmes : « On dit que "Sgt Pepper" est le premier concept-album, mais ça ne tient pas la route. Aucune de mes compositions n'a quoi que ce soit à voir avec l'idée du "Sgt Pepper" et de son groupe. » (Lennon, *in* Les Beatles, 2000 : 241) Même son de cloche chez Ringo Starr, le batteur du groupe : « ...ça devait se dérouler comme un opéra rock [...] mais ça n'a pas été plus loin que *Sgt Pepper* [qui ouvre l'album-ndA] et Billy Shears (qui chante *With A Little Help From My Friends*). En fin de compte, on n'[a] pas relié toutes les chansons. » (*ibid.*) Ce concept, somme toute encore bancal, ne restera toutefois pas lettre morte.

## Le rock à l'Opéra

C'est un autre groupe-phare du « Classic Rock », The Who, qui va populariser le genre : désormais, par le biais de chansons au format « radio » (environ trois minutes) mises bout à bout, un album peut raconter une histoire. En 1969, les Who publient le double album « Tommy ». Le parcours initiatique du personnage éponyme constitue la trame du disque : suite à un traumatisme subi durant sa petite enfance (il a vu son père tuer l'amant de sa mère), Tommy devient sourd, aveugle et muet. Cette infirmité lui cause bien des tracas : il est violenté par un cousin sadique et subit les attouchements d'un oncle pervers. Ses parents, indignes, essaient tout de même de soigner son

mal. Un mal qui va pourtant lui permettre de développer des capacités extrasensorielles, grâce auxquelles il va devenir... champion de *flipper*. Ce qui ne sera qu'une première étape sur la voie du succès, puisque notre héros va carrément accéder au statut de messie, suite à la guérison de son infirmité. Un messie d'abord suivi aveuglément par *la Jeunesse*, avant que celle-ci ne le rejette, refusant de suivre les préceptes prodigués par son ex-nouveau prophète.

Avec le recul (?), l'histoire peut prêter à sourire par son côté « kitsch ». C'est pourtant grâce à cet album (et à leur passage au festival de Woodstock) que les Who vont toucher la timbale. Mais au-delà du succès commercial du disque, la démarche des Who va avoir une portée fondamentale : tout en popularisant « l'album à message », le groupe s'invite à la table de la Culture (cinéma, théâtre et musique classique). Le « projet *Tommy* » va connaître des prolongements aussi nombreux que flatteurs. Une version symphonique paraît d'abord en 1972. Mais surtout, l'album fera ensuite l'objet d'une adaptation au cinéma en 1975 (réalisé par Ken Russell) puis au théâtre à Broadway en 1993. Pete Townshend, guitariste et leader des Who, à l'origine du projet, se montre volontiers provocateur en évoquant la genèse de « *Tommy* » : « J'étais loin d'imaginer les difficultés qui m'attendaient le jour où par jeu, j'ai qualifié mon œuvre d'opéra rock. Mais Kit Lambert [manager du groupe] était fantastique, il faisait tout pour me rassurer [...]. J'ai compris plus tard que l'une de ses ambitions était d'usurper le monde de la comédie musicale. » (in *Who's Next*, 1999) Une farce qui sera abondamment réitérée par la suite... et diversement accueillie par la critique!

### **Le Prog évince le rock'n'roll**

Dans son ouvrage intitulé *La Révolution pop dans les années soixante*, Patrick Lemonnier dégage dix critères qui selon lui caractérisent le genre pop. L'un d'entre eux nous intéresse présentement. Le rock, devenu Pop music, est « *touche-à-tout, d'incorrigible façon!* » (Lemonnier, 1986 : 128).

Cette frénésie « vampirisante » prend son essor à l'orée de la révolution psychédélique, dont la Californie est le berceau. Le rock'n'roll, tombé en désuétude en Amérique, s'est vu remis au goût du jour par la grâce de la *British Invasion*. Mais le rock'n'roll des « pionniers » (Elvis Presley, Eddie Cochran, Chuck Berry, Little Richard...) va connaître des mutations profondes. Les groupes Pop vont lorgner du côté des musiques « savantes » : le classique (The Moody Blues, 1967), le jazz (Soft Machine), la musique d'avant-garde (Frank Zappa et les Mothers of Invention).

Depuis l'avènement de Bob Dylan, autour de 1963, en tant que héraut de la génération du *Baby Boom*, les textes sont l'objet d'une sophistication nouvelle. De nombreux poètes sont mis à contribution pour la rédaction des paroles (Peter Brown pour Cream, Robert Hunter pour le Grateful Dead...) Sans oublier que, dans le sillage de Dylan, de grandes figures du rock *sixties* adoptent une posture « littéraire » (Jim Morrison des Doors, Lou Reed du Velvet Underground).

On touche là une des nombreuses contradictions du rock : à l'origine musique destinée aux adolescents, dégageant des relents de soufre, il parasite désormais la culture des classes supérieures pour toucher d'autres publics. Pour Philippe Manœuvre, rédacteur en chef de la revue *Rock & Folk*, l'incorporation de toutes ces influences a permis au rock de s'imposer auprès de publics réfractaires :

Il faut voir que le rock était mal vu à l'époque. Les parents interdisaient à leurs enfants d'écouter du rock. Pour pouvoir durer, le rock a tout joué. Des groupes comme Emerson, Lake & Palmer se sont donc mis ni plus ni moins à faire de la « musique classique » avec de gros amplis [!], et les parents autorisaient les gosses à écouter ça. Les gamins étaient tout contents, ils « raccrochaient » le rock via la musique progressive. De la même manière, s'il le fallait, les groupes se mettaient à jouer des opéras rock, ou encore à reprendre des poèmes élisabéthains. (Manœuvre, 2004)

Il s'agit là peut-être de l'un des facteurs fédérateurs du rock, qui expliquerait en partie sa longévité. Mais ce processus n'a-t-il pas engendré une dénaturation du rock'n'roll originel ? C'est justement ce que fustige une bonne part des *rock critics* : « En fait, la musique que l'on qualifia de « progressive » trahit surtout l'évolution d'une frange du public que le rock, par sa nécessaire rigidité, déroutait ; le mouvement d'ouverture, amorcé par Dylan et les groupes de San Francisco avait amené l'explosion de la forme héritée de la musique noire. » (Bouchey, 1990 : 160.) Et pour la critique, l'album concept est l'un des stigmates de cette dérive.

Le genre fait en effet florès dans les années 1970. Les nouvelles possibilités offertes par le « 33 tours » sont exploitées au maximum. Ainsi, le format *single* est délaissé et les morceaux s'étendent parfois sur toute une face de vinyle. Les formations dites « progressives » réalisent de longues suites ésotériques, à l'image des Anglais d'Emerson Lake & Palmer, évoqués plus haut. À titre d'exemple, leur album *Tarkus*, (1971) est censé « narrer le combat entre deux monstres de science-fiction » (Assayas, 2002 :556).

Ces albums concept sont l'occasion pour de tels groupes de faire la part belle à la théâtralité lors de leurs prestations scéniques. À l'instar d'Emerson, Lake & Palmer, le groupe Anglais Genesis — période Peter Gabriel — s'est fait une spécialité de « réinterpréter » ses albums sur scène, où le

chanteur emploie maquillage et costumes pour servir l'intrigue (cette démarche, reliquat de l'ère psychédélique, rejoint celle du « Glam Rock » incarné notamment par David Bowie, dont le cas sera abordé plus loin dans cet article).

## Rock pompier

En écumant la presse spécialisée, il est savoureux de relever un terme ô combien récurrent et spécialement dédié aux albums concept (voire au rock progressif dans son ensemble) : « pompier ». Un adjectif stigmatisant les groupes privilégiant la grandiloquence et le sérieux, contrastant avec la spontanéité et parfois l'amateurisme animant les rockers des débuts : « Certains groupes mirent l'accent sur la virtuosité des solistes et on innova dans les compositions de façon à les mettre en valeur. On privilégia ainsi une certaine emphase, une démesure, qui, avec le recul du temps peut sembler un peu vaine. » (Bouchey, 1990 :160) Si vacuité il y a dans la démarche des groupes progressifs des années 70, elle semble résider dans le fait que le succès commercial massif qu'ils ont pu rencontrer n'était pas nécessairement corrélé à leurs ambitions artistiques. Une réalité pointée du doigt par le critique américain Lester Bangs, à propos du groupe Anglais Jethro Tull, dont l'album *Thick as a brick*, paru en 1972, développe « le thème obscur de la vie d'un enfant-poète de onze ans » (Assayas, 2002 : 885). Verdict de Lester Bangs : « De toute façon, d'où venait ce truc ? [...] Se sentaient-ils [les membres du groupe] vraiment à ce point vertueux envers les choses en général ? Ou bien n'était-ce, comme *American Pie*, qu'un tas de mots qui n'avaient que l'intérêt que vous vouliez y investir, et qui se trouvaient convenir joliment à la musique ? Demandez ça à un fan du Tull et vous aurez droit à un regard vide ; presque tous, dirait-on, n'ont jamais pris le temps d'analyser. Ils savent simplement ce qu'ils aiment, ce qui est bien. » (Bangs, 1996 : 193).

## Un medium et un message ?

Nonobstant toute considération d'ordre esthétique sur le rock, il est une donnée fondamentale à prendre en compte : la réception (ou la non-réception) par l'auditeur, du « message » contenu dans un concept album. Sans aller jusqu'à affirmer que la trame tissée au fil des morceaux lui passe systématiquement au-dessus de la tête, l'auditeur peut facilement en faire abstraction. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à reprendre l'exemple de *Tommy*. À son propos, voici ce qu'écrivait le journaliste Nick Kent en 2004 :

« L'album ne manquait pas d'ambition (il était double), ni de chansons, au point qu'on avait un peu de mal à suivre l'histoire, mais Townshend n'en avait cure. D'autant que le groupe noyait effectivement les côtés prétentieux du guitariste en lui offrant une performance totale, instrumentale et vocale, d'une efficacité unique. Sur des titres comme « Pinball Wizard » ou « I'm Free », Townshend démontre qu'il n'a rien perdu de son aptitude à cristalliser des instantanés rock rapides, brillants et classiques. » (Kent, 2004 : 76).

Pour aller plus loin, arrêtons-nous sur un artiste au cœur de cette problématique : David Bowie. Celui que d'aucuns considèrent comme l'artiste rock le plus important des années 1970 est notoirement connu pour ses albums concepts habités par des personnages qu'il incarne ensuite sur scène (une galerie de personnages réunie à l'occasion d'une campagne de publicité consacrée à une marque d'eau minérale...) Par exemple, l'album « Diamond Dogs » (1974), adaptation du roman de George Orwell, *1984*, peut de nos jours susciter les railleries de la critique, eu égard à des textes jugés « à la limite du ridicule » (Nicolas Ungemuth, 1999 : 14, c'est l'auteur qui souligne). Mais, chez Bowie, c'est le rendu purement sonore du chant qui prime sur le sens du texte :

Son phrasé et sa perception de la phonétique permettent de se concentrer sur son chant sans avoir à se pencher sur le contenu, ce qui n'est certainement pas le cas de Dylan ou de Lou Reed. En réalité, Bowie pourrait très bien chanter l'annuaire comme la carte des menus d'une pizzeria [...], personne ne s'en soucierait. Et certainement pas les Français dont les trois quarts n'ont jamais rien compris à ses manifestes et ne s'en sont jamais senti lésés pour autant. (*ibid*, p.15)

## Des mots qui sonnent

Cette remarque est sans doute triviale, surtout pour un auditoire de langue non anglo-saxonne, mais, dans le rock, les paroles et la musique forment facilement un tout indissociable. Une raison à cela : la « musicalité » de la langue anglaise, une « langue qui sonne ». Pour Philippe Manœuvre (2004), l'écriture rock est un exercice qui a sa spécificité : « Au départ les gens qui font des chansons ne sont ni des romanciers, ni des poètes. Ce sont des gens qui font 'claquer' la langue. Parce que les chansons ont besoin de mots qui sonnent. Et la langue française en est totalement dépourvue. Or en anglais, TOUT sonne. Vous pouvez répéter 'I feel allright' pendant des heures, sur toutes les variations, ça passe. Alors que si vous dites 'j'me sens bien'... ça ne va pas du tout! » Cette « musicalité » de l'Anglais permet au texte de s'incorporer à la musique « *comme s'il avait toujours fait partie de sa substance la plus profonde* » (Stéphane Malfettes, 2000 : 2).



## La place du texte dans le rock

Autre lieu commun : le rock est une musique pour le corps, propice à l'extériorisation, et qui par conséquent, « vous atteint sans passer par le cerveau » (Lennon). Pour cette raison, le rock s'accommode facilement de textes « légers », voire d'onomatopées, dont l'archétype pourrait être le fameux « awopbopalooopbopalobamboom » de Little Richard (dans la chanson intitulée « Tutti Frutti »). « C'est devenu un cliché, le rock passe pour une musique qui est faite pour être incorporée plus que pour être écoutée, ce que symbolise bien le courant techno par exemple [...] Si le livre est le lieu de rencontre exclusive avec un texte, le disque rock aurait tendance à le dissoudre dans le matériau musical » (Malfettes, 2000 : 70-71).

Cette assertion soulève une autre spécificité du rock : son support oral. En effet, le disque, contrairement au livre, ne permet pas une étude approfondie des textes, du moins lors des premières écoutes, et à moins de s'y reprendre à plusieurs fois. Il est possible de s'attarder sur quelques mots d'un texte écrit, de passer quelques phrases, de revenir sur des mots déjà lus, ce qui est moins facile avec un texte oral enregistré. Tout juste l'auditeur retient-il un tronçon de paroles de-ci de-là. Pour Philippe Manœuvre, c'est d'ailleurs la finalité du texte rock : « Finalement, on ne se souviendra que de ça. Tout le monde se souvient de "beebop a lula" (Gene Vincent) ou de "qu'est-ce qu'elle a ma gueule". *Les gens capables de réciter en entier* « Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ? » sont soit des imitateurs de Johnny Hallyday, soit des fans très hardcore ! »

## Une écriture rock

Le texte rock peut se réduire à un exercice fragmentaire visant à débiter des « slogans », voire à une simple fonction de remplissage. Ce qui ne manque pas d'apporter de l'eau au moulin des détracteurs de la « musique du diable », qu'ils jugent débilante. Il serait cependant malvenu de sous-estimer la portée des paroles d'un morceau rock :

Bien sûr certains textes ne sont que le support de l'excitation et tirent d'ailleurs leur force de leur statut prélogique et de l'intensité de l'interprétation sans laquelle ils ne seraient que « yéyé » [...] Mais bien d'autres servent à condenser de l'expérience et portent un regard sur le monde.

Platon ou Nietzsche ne sont pas des auxiliaires aussi disponibles qu'un bon disque de Dylan, du Clash ou une chanson des Drifters. Or le temps presse, la ville et la société imposent d'exister vite et de trouver sa place. D'où l'impact de ces mots d'ordre, de ces points de repère :

« I hope I die before get old » (les Who)  
« you'd better start swimming/ Or you'll sink like a stone/ 'cause the times they are a-changin' » (tu ferais mieux de commencer à nager ou tu couleras comme une pierre) Bob Dylan.  
« *No future* » *Sex pistols*. » (Bouchev, 1990 :16).

À ce titre, la période 1966-1969, avec l'avènement de la contre-culture, en est l'illustration éclatante. Plus que de simples artistes à succès, les grandes figures de la scène rock faisaient office de guides pour une jeunesse en quête de repères. La presse rock, qui a pris son essor dans la même période, s'en est fait l'écho. Ce fut particulièrement patent en France, où il n'y a « peut-être pas de rock qui vaille », mais où il y aurait « la meilleure critique rock au monde. » (Eudeline, 2003 :78). En l'espèce, l'écriture rock constitue une sorte de « littérature urbaine », qui aurait ses spécificités (cf. Varenne, 1975).

Pour ce qui est des albums concepts, force est de constater que, dans l'histoire du rock, bien peu ont résisté aux assauts conjugués du temps et de la critique. Une gageure qui ne semble qu'à la portée de *songwriters* de dimension « littéraire ». Deux exemples peuvent être cités : Lou Reed et son album « Berlin » (1973), et Ray Davies, des Kinks, avec l'album « The Village Green Preservation Society » (1968). Deux albums concept aujourd'hui unanimement salués par la critique comme étant des *classiques* du genre (remarque troublante : ces deux disques ont été à leur sortie des échecs commerciaux...) Dans le premier, Lou Reed raconte l'histoire tragique de deux amants vivant dans la capitale allemande, Jim et Caroline, qui finissent par se déchirer. Dans le second, Ray Davies, compositeur du groupe, y développe le thème de la nostalgie, à travers l'évocation — largement autobiographique — du « Village Vert », sorte de vision idéalisée du village de son enfance.

### « And, in the End... » ?

Au final, l'album concept est un objet d'étude qui illustre très bien les contradictions qui habitent le rock depuis le milieu des années soixante. Une période assimilable à une crise de croissance, durant laquelle le rock tente de s'imposer face aux courants musicaux établis. L'idée d'album concept est l'un des avatars de cette recherche de crédibilité artistique. Ce qui ne manque pas de soulever plusieurs interrogations : le rock se doit-il d'être artistiquement crédible? En l'occurrence, les motivations de l'album concept peuvent varier d'un groupe à l'autre : s'agit-il d'un canular pseudo-artistique censé amadouer l'*establishment* ou les représentants des classes supérieures? S'agit d'une

démarche foncièrement potache? Ou bien encore, un indice d'une ambition artistique nouvelle dans le rock? Et si oui, est-elle compatible avec l'essence originelle du rock'n'roll, « l'instinct et l'énergie pure », sanctifiés par Nik Cohn?

Pour contrebalancer l'ire de ce dernier, il faut rendre aux Beatles le mérite qui leur appartient : « Avec les Beatles, le rock se fonde dans la durée et tend à absorber le plus d'influences possibles, restant sa capacité à étendre les principes de son esthétique sans se dénaturer. À cet égard, les tentatives que sont « Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band » ou le « Double Blanc », même si elles furent parfois malheureuses, sont les témoignages d'un crédit donné au rock, et à ce titre, elles sont précieuses (Bouchev, 1990 : 81). »

Tout cela reconduit à la liminaire et proverbiale question posée par le magazine *Rock & Folk*, dans son courrier des lecteurs : Être rock, c'est quoi? » Une question donnant lieu à une infinité de réponses!

## Bibliographie :

- ASSAYAS Michka (dir.) (2002), *Dictionnaire du Rock*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2244 p.
- BANGS Lester (1996), *Psychotic reactions & autres carburateurs flingués* [1988], traduction de Jean-Paul Mourlon, Auch, Tristram, 529 p.
- LES BEATLES (2000), *The Beatles Anthology*, traduction de Philippe Paringaux, Paris, Seuil, 368 p.
- BOUCHEY Philippe (1990), *Le guide du rock*, Paris, Syros Alternatives, 258 p.
- COHN Nik (2001), *Awopbopaloobop alopbamboom, l'âge d'or du rock* [1969], Paris, 10/18, coll. « musique & Cie », 318 p. [© Éditions Allia, 1999 pour la traduction française].
- EUDELIN Patrick (2003), « Rock Critic », *Rock & Folk* n° 432, p. 78.
- KENT Nick (2004), « The Who », *Rock & Folk*, n° 439, p. 76.
- LEMONNIER Patrick (1986), *La Révolution pop dans les années soixante*, Paris, La Table Ronde, 250 p.
- MALFETTES Stéphane (2000), *Les mots distordus*, Paris, Mélanie Seteun/IRMA, coll. « Musique et société », 120 p.

*Le concept album : une vaste « escroquerie » ?*

UNGEMUTH Nicolas (1999), *David Bowie*, Paris, Libro Musique, 94 p.

VARENNE, Jean-Michel (1975), *Les Poètes du Rock*, Paris, Seghers, 318 p.

## **Discographie :**

THE BEATLES (1967), « Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band », EMI.

THE WHO (1969), « Tommy », Track.

EMERSON, LAKE & PALMER (1971), « Tarkus », Island.

GENESIS (1971), « Nursery Cryme », Charisma.

JETHRO TULL (1972), « Thick As A Brick », Chrysalis.

DAVID BOWIE (1974), « Diamond Dogs », EMI.

LOU REED (1973), « Berlin », RCA.

THE KINKS (1968), « The Village Green Preservation Society », Reprise.

## **Documents divers :**

*Who's Next* (1999), documentaire, série « Classic Albums », Isis production/Eagle Rock Entertainment, MANŒUVRE Philippe, entretien avec l'auteur, non publié, daté du 17 mai 2004.

Iddir Zebboudj, journaliste, est l'auteur d'un mémoire de maîtrise intitulé : « Le rock'n'roll, une extension du domaine de la littérature? », université Paris VII, UE « Information Communication Scientifique et Technique » (2004)

ridikool@yahoo.fr

---