

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 1 | 2012
Contre-cultures n°1

« *Make-Believe Ballroom Times* » : de l'influence du DJing sur les modes d'interprétation et de composition des musiques populaires anglo-américaines

“Make-Believe Ballroom Times”: the influence of DJing on the performance and making of popular music

Olivier Julien



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3026>

DOI : [10.4000/volume.3026](https://doi.org/10.4000/volume.3026)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 191-208

ISBN : 978-2-913169-32-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Olivier Julien, « *« Make-Believe Ballroom Times » : de l'influence du DJing sur les modes d'interprétation et de composition des musiques populaires anglo-américaines* », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3026> ; DOI : [10.4000/volume.3026](https://doi.org/10.4000/volume.3026)

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

« Make-Believe Ballroom Times » :

De l'influence du DJing sur les modes d'interprétation et de composition des musiques populaires anglo-américaines

par

Olivier Julien

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Résumé : Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus générale portant sur le conditionnement du geste créateur par la phonographie. Cette question est ici envisagée sous l'angle du développement du DJing et de la façon dont les techniques afférentes ont redessiné les modes d'interprétation et de composition dans les musiques populaires anglo-américaines depuis les années 1970.

Mots-clés : *DJing – échantillonnage – boucles – hip-hop – phonographie*

Abstract : This article is part of a more general research project on the determination of the creative act by phonography. The latter issue is hereby addressed in terms of the development of DJing and its related techniques reshaping modes of performance and composition in Anglo-American popular music since the 1970s.

Keywords : *DJing – sampling – loops – hip-hop – phonography*

Bien que le terme de « disc-jockey » soit aujourd'hui d'usage courant, son étymologie demeure relativement obscure. On peut certes situer son apparition à la publication d'un article intitulé « Disc Jockey Solves Vacation » dans le magazine américain *Variety* le 23 juillet 1941 (Anon., 1941 : 34¹). L'année suivante, le magazine *Billboard* affirmait quant à lui qu'il y avait de plus en plus de *plat-ter jockeys* (« jockeys de galettes ») aux États-Unis (Anon., 1942 : 4) avant d'opter, lui aussi, pour « disk jockey » le 13 février 1943 (Anon., 1943 : 23) puis pour l'acronyme « DJ » à partir de 1948. Néanmoins, rien ne permet d'affirmer que l'association des termes de « disc » (ou « disk ») et de « jockey » n'était pas largement répandue parmi les professionnels de la musique dans le monde anglo-américain avant le début des années 1940². En outre, si l'origine (donc le sens) de « disc » ne fait aucun doute, il en va tout autrement de celle de « jockey ». Cette origine est-elle à rechercher, comme le laissent entendre Bill Brewster et Frank Broughton, dans le terme de « jock », que les Écossais utilisent pour désigner familièrement un individu (Brewster & Broughton, 1999 : 34)? Si tel est le cas, le disc-jockey des origines était, tout simplement, le « type des disques » (ou le « type chargé des disques »). C'est d'ailleurs la version que semblaient retenir Steve Chapple et Reebee Garofalo lorsqu'ils écrivaient, en 1977 :

« Il y avait bien sûr des DJs bien avant les années 1950. En diffusant, un soir de réveillon, [quelques minutes d']un enregistrement du *Messie* de Haendel depuis les côtes de la Nouvelle-Angleterre, Reginald Fessenden fut peut-être le premier d'entre eux. » (Chapple & Garofalo, 1977 : 54)

L'allusion à Fessenden – qui réalisa, en décembre 1906, la première émission publique de voix et de musique au monde – illustre bien le lien qui a longtemps uni la fonction de disc-jockey à la radio. Cependant, Chapple et Garofalo poursuivent en expliquant qu'en raison de l'hostilité des gros réseaux américains à la musique enregistrée, le disc-jockey n'a commencé à prendre de l'importance dans l'industrie de la musique qu'à partir du milieu des années 1930. Au début de cette décennie encore, il était rare, pour ne pas dire exceptionnel, d'entendre des disques sur les ondes américaines ; les grosses radios disposaient toutes de leur propre groupe de musiciens et elles accueillait, chaque semaine, des orchestres qui se produisaient en direct dans leurs studios. Comme le notent Pekka Gronow et Ilpo Saunio, « le fait de diffuser des disques était alors le signe d'un manque de moyens » (Gronow & Saunio, 1998 : 67). Les radios plus modestes étaient certes plus enclines à se rabattre sur la musique enregistrée, mais elles n'en devaient pas moins, elles aussi, composer avec le puissant syndicat des musiciens américains, l'AFM (American Federation of Musicians), qui cherchait par tous les moyens à limiter (voire à faire interdire, purement et simplement) la diffusion de ce qu'il appelait la « musique en boîte ». C'est pourquoi il faudra en réalité attendre le mois de décembre 1940 et une décision de la Cour suprême des États-Unis dans l'affaire Fred Waring contre WDAS pour voir cette pratique se généraliser outre-Atlantique (Stowe, 1994 : 115).

Une autre hypothèse concernant l'origine de « jockey » consiste à interpréter le terme dans le sens de « personne dont le métier est de monter

« Make-Believe Ballroom Times »

des chevaux de course ». Aussi surprenante soit-elle, cette hypothèse était également retenue par Reebee Garofalo dans un ouvrage plus récent que celui évoqué ci-dessus, lorsqu'il définissait le disc-jockey comme un individu chargé de « chevaucher un disque pour le conduire au succès » (Garofalo, 2007 : 58). Dans ce sens, le premier « disc-jockey archétypal » ne serait pas Reginald Fessenden mais Martin Block, c'est-à-dire le présentateur de la première émission de radio entièrement consacrée à la diffusion de disques sur un réseau national américain : « Make Believe Ballroom » (WNEW). Inaugurée le 3 février 1935, cette émission était ouvertement inspirée du « World's Largest Make Believe Ballroom » lancé trois ans plus tôt par Al Jarvis sur une radio locale de Los Angeles (KFWB). Plus concrètement, Block se proposait d'y créer l'illusion d'un concert retransmis en direct en enchaînant « trois ou quatre enregistrements d'un même artiste [et] en s'adressant aux auditeurs comme si cet artiste était physiquement présent » (Garner, 2002 : 187). Le concept était à vrai dire si novateur qu'il fut contraint, les premières semaines, d'acheter lui-même les disques qu'il passait à l'antenne. Quoi qu'il en soit, cette situation n'allait pas tarder à évoluer, sa « salle de danse imaginaire » réunissant, quatre mois après son lancement, quatre millions d'auditeurs chaque jour ; cinq ans plus tard, Block était devenu le présentateur radio le mieux payé des États-Unis et, en octobre 1940, le chef d'orchestre Glenn Miller allait jusqu'à lui offrir un générique intitulé « Make Believe Ballroom Time » pour le remercier de sa contribution significative à l'évolution des ventes de disques sur le marché américain.

De la radio aux pistes de danse : la naissance du DJing au sens moderne du terme

À la lumière des lignes précédentes, il apparaît que la fonction de disc-jockey était, à l'origine, indissociable de la diffusion de musique enregistrée en radio. C'est donc tout naturellement qu'elle va connaître un essor parallèle à celui de ce média dans l'Amérique des années 1940 avant que l'explosion du marché du disque, au cours de la décennie suivante, ne finisse par imposer le « DJ » comme l'un des personnages les plus médiatiques et les plus courtisés de l'industrie de la musique – il suffit, pour illustrer ce point, d'évoquer le disc-jockey Alan Freed, qui sera décrit dans *Life Magazine*, le 18 avril 1955, comme le principal « responsable de l'engouement [des jeunes] pour le rock 'n' roll » (Anon., 1955 : 166), ou encore le scandale dit du « Payola », qui va révéler en 1960 que 255 DJs en activité dans 56 villes américaines ont touché des pots-de-vin des maisons de disques dont ils ont programmé les productions (Gronow & Saunio, 1998 : 106). Cela étant, on aura remarqué que le terme, tel qu'il est employé à l'époque, n'a rien à voir avec le terme au sens où on l'emploie désormais puisqu'il ne sert qu'à désigner ce que l'on appellerait, de nos jours, un animateur radio. Or ce glissement sémantique tient, lui aussi, à un véritable bouleversement dans le mode de consommation de la musique : l'invention de la discothèque et l'apparition des premiers « DJs de club ».

Les premières discothèques

Si, pour reprendre les termes de Jean-Yves Leloup, Jean-Philippe Renoult et Pierre-Emmanuel Rastouin,

c'est à New York que le disc-jockey sera « sacré roi » (Leloup *et al.*, 1999 : 15), c'est en réalité à Paris qu'il va, pour la première fois, sortir des studios de radio pour s'engager sur la voie qui le conduira à se substituer à ces groupes et à ces orchestres qui avaient pour fonction, jusqu'aux années 1950, de faire danser leur public dans les bals et les dancings à la mode. Une telle évolution prend ses racines dans la Seconde Guerre mondiale et dans le goût ancien des Parisiens pour le jazz. Rappelons en effet qu'au début des années 1940, cette musique, qui consistait schématiquement en des chansons écrites par des auteurs et des compositeurs ashkénazes et interprétées par des musiciens noirs, était interdite par les forces d'occupation allemandes. Afin d'assouvir leur passion, certains amateurs commencèrent alors à se réunir dans des bars aménagés clandestinement dans des caves des cinquième et sixième arrondissements de la capitale; le jazz leur parvenait sous la forme de disques américains que les propriétaires de ces établissements se procuraient au marché noir et qui étaient, pour des questions de sécurité évidentes, diffusés par le biais d'un système de sonorisation des plus rudimentaires. Selon Albert Goldman, l'un de ces établissements, situé rue de la Huchette, aurait été le premier à adopter le nom de « discothèque » (Goldman, 1978 : 23).

Il n'existe malheureusement que peu de documentation sur l'histoire de ces bars clandestins; en revanche, on sait que ce sont eux qui vont inspirer, à la Libération, la création de clubs dans lesquels les Parisiens vont commencer à se réunir non plus pour *écouter* clandestinement des disques, mais pour *danser* au son de disques. Le premier établissement de ce type sera ouvert par Paul Pacini en 1947; situé

rue de Seine et baptisé le Whisky à Go-Go, il est aujourd'hui considéré par une majorité d'auteurs comme le véritable précurseur de la discothèque³ – c'est d'ailleurs dans son sillage que verront le jour Chez Régine (ouvert rue du Four en 1956) et Chez Castel (ouvert rue Princesse en 1962). Inspirés par l'exemple français, les Britanniques vont quant à eux reprendre, au début des années 1960, le concept et le terme même de discothèque. Depuis l'arrivée du rock 'n' roll au Royaume-Uni, au milieu de la décennie précédente, il était à vrai dire tout à fait courant que les salles de concert londoniennes fassent appel à des DJs pour faire patienter le public entre deux sets. Mais en 1961, l'une de ces salles, le Lyceum, va franchir un pas supplémentaire en décidant de faire du premier guitariste rythmique des Shadows, Ian Samwell, et de sa collection de disques la principale attraction de la soirée. Dès l'année suivante, le gallicisme *discothèque* commençait à se répandre à travers le pays tandis que, suivant l'exemple du Lyceum, d'autres clubs spécialisés disposant de leur propre DJ voyaient le jour dans la région de Londres (par exemple, The Scene, ouvert en 1962 dans le quartier de Soho avec Guy Stevens) ou de Manchester (par exemple, The Twisted Wheel, ouvert en 1963 avec Roger Eagle).

New York et la naissance du DJing moderne

Après que la France avait inventé la discothèque, c'est donc au Royaume-Uni que sont apparus les premiers DJs de club vedettes, reconnus pour leur savoir-faire. De fait, les clients des premières discothèques parisiennes n'allaient pas écouter un DJ particulier : ils allaient, tout simplement, passer la soirée au Whisky à Go-Go, Chez Régine ou Chez Castel.

« Make-Believe Ballroom Times »

Les clients du Lyceum, en revanche, se rendaient dans cet établissement pour profiter de l'impressionnante collection de disques de Ian Samwell et de sa capacité à sentir quel titre il convenait d'enchaîner avec tel autre titre pour éviter que la piste de danse ne se vide. Pour paraphraser Bill Brewster et Frank Broughton, le DJ de club britannique ne se contentait plus, comme le faisaient alors les DJs de radio, de choisir des disques et de les programmer : il devait aussi être capable d'utiliser ces disques pour créer des atmosphères particulières et tenir un public en haleine plusieurs heures durant (Brewster & Broughton, 1999 : 11). Pour autant, ce n'est pas en Europe, mais aux États-Unis (et, plus particulièrement, à New York – où la première discothèque avait été ouverte par le Français Olivier Coquelin le 31 décembre 1959) que va se produire l'évolution la plus déterminante dans le processus qui aboutira à l'apparition du DJ au sens moderne du terme.

Le premier des deux DJs dont on peut considérer qu'ils incarnent cette évolution est Terry Noel. Après des débuts discrets dans un club de la 45^e rue de Manhattan, le Peppermint Lounge (où il se produit dès 1961), il rejoint la discothèque « Chez Arthur » (Arthur's) le lendemain de son ouverture, le 6 mai 1965. Et c'est donc là qu'il va redéfinir le DJing en posant les bases de la technique dite du « mix » (c'est-à-dire, littéralement, du « mélange » de disques). Jusqu'alors, les DJs de club diffusaient en effet les enregistrements qu'ils programmaient à la façon des DJs de radio, en prévoyant un temps mort ou une intervention qui leur laissait le temps de changer le disque sur la platine. Constatant que « si l'immédiateté du *single* [...] incitait les gens à se précipiter sur la piste de danse, sa fin brusque les

en faisait partir tout aussi rapidement » (Shapiro, 2005 : 11), Noel va, à l'inverse, commencer à appréhender son activité à la façon d'un musicien interprète abordant un set. Pour ce faire, il va s'appuyer sur un système composé non pas d'une, mais de deux platines tourne-disque dont chacune est munie d'un potentiomètre qui permet d'agir sur son niveau. Toutefois, afin de contrôler ses enchaînements, il ne va pas se contenter de réaliser des fondus enchaînés plus ou moins hasardeux en lançant la lecture d'un disque avant la fin du disque précédent et en augmentant progressivement le niveau de la première platine tout en diminuant progressivement celui de la seconde : il va également adapter ces platines en remplaçant le tapis de caoutchouc traditionnellement disposé entre le disque vinyle et le plateau par un tapis de feutre, de telle sorte qu'il devient possible de maintenir un disque en position, tandis que le plateau continue de tourner, puis de le relâcher, le moment venu, pour lancer sa lecture instantanément.

« Parfois, je devais lancer un disque en plaçant le saphir en un point précis [...]. Je savais avec quoi j'entrais, je savais avec quoi je sortais. Je ne voulais pas perdre un seul temps. Je voulais que les gens ne se rendent même pas compte que le disque avait changé. » (Brewster, 2010 : 52)

Étant donné le contexte technologique, il va sans dire que le succès de tels enchaînements reposait moins sur la capacité du DJ à manipuler ses disques en direct que sur la connaissance qu'il avait des plages gravées sur ces mêmes disques (« Je savais avec quoi j'entrais, je savais avec quoi je sortais ») ; mais il n'en reste pas moins qu'en prenant l'habitude d'utiliser deux platines pour créer des séquences musicales ininterrompues, lesquelles

séquences s'étalent sur la durée de ses prestations, Terry Noel va s'imposer, « pour les DJs qui suivront, [comme] l'homme qui a écrit le mode d'emploi » (Brewster & Broughton, 1999 : 71).

Le second DJ new-yorkais dont on peut considérer qu'il va contribuer à poser les bases du DJing au sens moderne du terme est Francis Grasso. Il fait pour sa part ses débuts au Salvation II en remplaçant, un soir de 1968, Terry Noel au pied levé. À l'instar de Noel, Grasso fréquentait les discothèques en tant que danseur, ce qui l'aidait à comprendre les attentes du public pour lequel il mixait. Mais, à la différence de Noel, il avait aussi une solide expérience de musicien et, plus particulièrement, de batteur. Mettant à profit sa connaissance de la musique ainsi qu'un sens aigu du rythme, il va donc en arriver à perfectionner la technique du mix en commençant par relever méticuleusement le tempo de ses disques à l'aide d'un métronome. Une fois les indications métronomiques notées sur les pochettes sous la forme de « BPM » (*beats per minute*, soit « battements par minute »), il pouvait ainsi sélectionner des plages non plus seulement en fonction de critères plus ou moins abstraits comme le caractère ou le style, mais encore de leur capacité à s'enchaîner en créant l'illusion d'une pulsation continue – ce qui, selon lui, incitait le public à rester sur la piste de danse.

« Avant moi, personne n'avait vraiment cherché à conserver la pulsation d'un disque à l'autre. Les gens dansaient, mais à chaque fois que [le DJ] changeait de disque, ils devaient s'adapter à une nouvelle pulsation. Ce n'était jamais fluide. » (Broughton, 2010a : 61)

Là encore, il va sans dire que le contexte technologique rendait la tâche d'autant plus ardue qu'il n'existait ni boîtes à rythmes garantissant la régularité

de la pulsation sur un seul et même disque, ni *pitch controls* permettant de moduler la vitesse d'entraînement d'une platine pour caler avec précision le tempo d'un disque sur celui d'un autre. Néanmoins, la commercialisation des premières platines équipées de cette fonction par la marque Thorens en 1969 va rapidement conduire la technique à s'imposer, sous le nom de *beat mixing*, comme une technique de base dans l'art naissant du DJing. Quant à la stabilité du tempo, elle va, de fait, s'imposer comme une nécessité avec l'apparition, au début des années 1970, d'une musique spécialement conçue pour la discothèque : la bien nommée « musique disco ».

Du disco au DJing hip-hop

Comme c'est souvent le cas dans l'histoire des musiques populaires, le disco va, en grande partie, se développer en réaction aux tendances qui avaient caractérisé l'industrie du disque au cours de la période précédente et, tout particulièrement, à « l'album envisagé comme une œuvre d'art et [au] groupe rock envisagé comme un artiste » (Starr & Waterman, 2007 : 342). Comme le note Tom Smucker :

« Plutôt que d'accorder de l'importance aux "artistes" qui menaient des "carrières" et sortaient des "albums engagés", le disco mettait l'accent non pas sur les carrières, les chanteurs, les auteurs ou les producteurs, mais sur le style et sur le goût de la personne qui sélectionnait et combinait des plages d'albums : le DJ. [...] Le disco des origines ne se contentait pas de se dispenser de groupes *live* : il faisait du public – les danseurs – la véritable attraction. » (Smucker, 1992 : 562)

« Make-Believe Ballroom Times »

À quelques exceptions près, les noms qui vont incarner cette tendance particulière des musiques populaires ne seront donc pas les noms de groupes ou de chanteurs, mais ceux du Loft (ouvert en 1970), du Tenth Floor (ouvert en 1972), du Paradise Garage (ouvert en 1976), du Studio 54 (ouvert en 1977) et des DJs résidents de ces clubs new-yorkais – respectivement David Mancuso, Ray Yeates, Larry Levan et Richie Kaczor.

Le DJing à l'ère du disco

S'ils ne sont pas, à proprement parler, les pères du mix ou du *beat mixing*, Mancuso, Yeates, Levan et Kaczor vont en revanche contribuer à perfectionner ces techniques en bénéficiant d'un contexte particulièrement favorable aux DJs. Parmi les facteurs qui vont dessiner ce contexte, on ne peut manquer de mentionner la mise au point, en 1971, de la première véritable mixette par un certain Alex Rosner. Surnommée la « Rosie », cette mini-table de mixage stéréophonique disposait d'un circuit auxiliaire qui permettait d'écouter n'importe quel canal au casque sans que le signal correspondant soit transmis à l'amplificateur – en d'autres termes, le DJ pouvait désormais préparer ses enchaînements en calant, grâce au *pitch control*, le tempo du disque dont il s'apprêtait à lancer la lecture sur celui du disque qui était en train d'être lu. L'année suivante, c'est au tour de Rudy Bozak de commercialiser la CMA 10-2DL, qui s'imposera, vers le milieu de la décennie, comme « le modèle favori des discothèques » (Traiman & Woram, 1976 : 44). Aux fonctions de base de la Rosie, cette mixette ajoutait notamment un système d'égalisation paramétrique qui permettait

d'agir sur certaines bandes de fréquences – fonction d'autant plus utile pour les DJs de club que le fait d'amplifier les graves sur un enregistrement contribuait à faire ressortir la grosse caisse (c'est-à-dire la pulsation). Cependant, l'appareil était encore assez encombrant et sa manipulation d'autant plus complexe qu'elle s'effectuait par l'intermédiaire de potentiomètres rotatifs. Enfin, l'année 1977 voit la commercialisation de la PMX 7 000 par la compagnie américaine GLI ; surnommée, lors de son apparition, la « Bozak du pauvre » (Cross, 2003 : 21), cette mixette était le premier appareil du genre à disposer d'un *crossfader*, c'est-à-dire d'un curseur qui permettait de contrôler simultanément le niveau des deux platines tourne-disque (plus le niveau d'une platine augmentait, plus celui de l'autre platine diminuait – figure 1, p. 199).

Parallèlement, l'industrie du disque va, elle aussi, commencer à s'adapter aux besoins des DJs en développant le marché du maxi-45 tours – du fait de son diamètre (qui représentait près du double de celui du 45 tours traditionnel), ce format autorisait la gravure d'un sillon plus large, soit d'un son plus riche en graves. Dans le même ordre d'idées, certains producteurs vont se mettre à rivaliser d'inventivité pour répondre aux attentes des danseurs et des DJs en matière de stabilité du tempo. Cette évolution est parfaitement illustrée par l'enregistrement de « Stayin' Alive », l'un des titres composés par les Bee Gees pour la bande originale du film *Saturday Night Fever* – qui va consacrer le succès du disco au plan international en 1977-1978. Cherchant à obtenir une pulsation métronomique sur l'ensemble de la chanson, le groupe avait commencé par utiliser la fonction boîte à rythmes d'un orgue Hammond ; malheureusement,

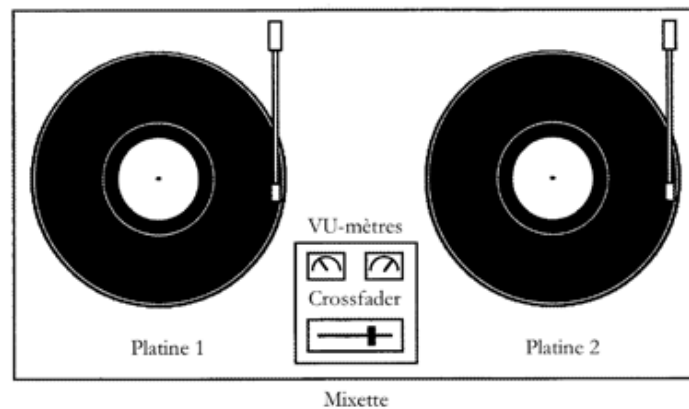


Figure 1 : La double platine.

la faible qualité des sons de percussion offerts par l'instrument les avait rapidement contraints à abandonner l'idée. C'est alors que les producteurs de la séance, Karl Richardson et Albhy Galuten, vont leur suggérer de sélectionner deux mesures sur la piste de batterie d'un titre qu'ils avaient déjà enregistré pour l'album, « Night Fever », puis de les copier sur une bande séparée afin d'en faire une boucle. Une fois le montage terminé et la boucle disposée sur un magnétophone dont la vitesse d'entraînement avait été légèrement altérée de manière à diminuer le tempo, les deux mesures en question pouvaient ainsi être répétées indéfiniment, à la façon d'un *pattern* reproduit par une boîte à rythmes, et fournir la base rythmique de l'ensemble de la chanson qui allait finalement être utilisée dans le générique du film (Battino & Richards, 2005 : 127 ; Buskin, 2005 ; Small, 2002).

En conclusion, les années 1970 apparaissent comme une période charnière dans l'histoire du DJing. Désormais, le DJ n'est plus un simple « consommateur » de disques : il en vient, à certains égards, à influencer leur conception ; l'usage qu'il fait de ces disques conduit en outre l'industrie afférente à développer un marché autour d'un format particulier, plus à même de « répondre à ses attentes en matière de durée et de richesse en graves des enregistrements » (Garofalo, 2007 : 316). Pour résumer l'ensemble de cette évolution en une formule, il est donc possible d'affirmer avec Bill Brewster et Frank Broughton que le disco a permis au DJ de club d'« accéder à la majorité », préfigurant ainsi « une nouvelle conception de ce que pouvaient être les musiques populaires » (Brewster & Broughton, 1999 : 139). Pourtant, quelle qu'ait été la contribution de ce genre au changement de statut du DJ,

« Make-Believe Ballroom Times »

quelle qu'ait été son importance dans le processus évoqué dans ces pages, ce n'est pas avec lui mais avec le hip-hop, à partir du milieu de la décennie, que la platine tourne-disque va, pour la première fois de son histoire, évoluer d'un « outil de *reproduction* » en un « outil de *production* » de la musique (Théberge, 2001 : 15).

Les débuts du DJing hip-hop

La tradition du DJing hip-hop prend sa source dans le quartier new-yorkais du Bronx et dans ce que l'on appelait, au milieu des années 1970, les *battles*. Inspirés de la tradition des discothèques ambulantes jamaïcaines (les fameux *sound systems*), ces duels pacifiques voyaient s'opposer des DJs qui s'installaient généralement aux extrémités d'un terrain de sport ou d'un gymnase et tentaient d'attirer à eux la foule la plus importante grâce à leur collection de disques, à leur technique et à la puissance de leur système de sonorisation. Parmi les participants les plus assidus à ces soirées figurait un certain Clive Campbell, qui allait, sous le pseudonyme de Kool Herc, transformer à jamais l'art du DJing.

Ayant passé son adolescence en Jamaïque, Kool Herc avait tendance, à l'instar des DJs de *sound systems* (les *selectors*), à privilégier la puissance sonore de son équipement pour s'imposer face à ses concurrents. Mais sa fréquentation des *battles* l'avait aussi amené à constater que les danseurs affectionnaient particulièrement certains passages des disques qui étaient diffusés lors de ces compétitions – typiquement, les *breaks*, c'est-à-dire ces passages « de quatre à seize mesures » où « l'ensemble de l'accompagnement s'interrompait à l'exception de la batterie, des

percussions et parfois de la basse » (Webber, 2008 : 48). Un soir de 1974, il va donc mettre au point une technique visant à prolonger les passages en question : le *merry-go-round* (« manège »).

« Tous ces gens qui se tenaient au bord de la piste de danse attendaient [en réalité] les *breaks*. [...] Je leur ai dit : "Laissez-moi jouer deux de ces disques ensemble (ces disques avec des *breaks*)". Et je l'ai fait. [...] J'ai essayé de les faire sonner comme un seul et même enregistrement. La salle est devenue folle : ils ont adoré cela. » (Broughton, 2010b : 172)

Plus concrètement, la technique consistait à disposer deux exemplaires d'un même disque sur la double platine ; une fois la lecture du passage que le DJ souhaitait diffuser en boucle arrivée à son terme sur la première platine, il n'avait plus qu'à basculer sèchement vers la seconde pour reprendre au début tandis que, de l'autre main, il « remontait » le premier disque en le faisant tourner sur lui-même dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, et ainsi de suite (figure 1). Cette invention a bien évidemment été à l'origine d'une véritable révolution dans le monde du DJing. Avec le *merry-go-round*, le DJ ne se contentait plus de créer des atmosphères en sélectionnant et en enchaînant des disques : il pouvait désormais les restructurer à volonté en procédant, en direct, à de véritables montages. Malheureusement, la contribution de Kool Herc à cette révolution sera plus théorique que pratique dans la mesure où, selon de nombreux témoignages, « il passait ses disques, mais ses enchaînements n'étaient jamais en place. Or le *timing* était essentiel pour les danseurs : ils avaient tous un excellent niveau et ils faisaient leurs mouvements en rythme » (cité dans Brewster & Broughton, 1999 : 233).

L'auteur de cette déclaration n'est autre que GrandMaster Flash. Surnommé ainsi en raison de son habileté aux platines, il sera le premier DJ à véritablement maîtriser la technique du *merry-go-round* et c'est finalement lui qui va la populariser, sous le nom de *quick mixing*, auprès des DJs new-yorkais (puis, suite à sa participation au film *Wild Style* en 1982, auprès du grand public américain).

L'autre technique dont on peut considérer qu'elle va permettre à la platine tourne-disque d'accéder au statut d'instrument de musique est connue sous le nom de *scratching*. Grand Wizard Theodore, qui évoluait à l'époque dans l'entourage de GrandMaster Flash, affirme l'avoir découverte un soir de 1975, alors qu'il s'entraînait au *quick mixing* dans sa chambre.

« Ce jour-là, j'avais mis ma musique un peu trop fort. Ma mère est venue frapper à la porte en me disant : "Si tu ne baisses pas le son, c'est moi qui m'en charge!" Pendant qu'elle me criait dessus, je continuais de retenir le disque, mais ma main bougeait un peu, en avant, en arrière, si bien qu'il frottait sous le saphir. Quand ma mère est partie, je me suis dit : "Voilà une idée intéressante!" J'ai donc travaillé dessus pendant quelques mois, quelques semaines, avec différents disques et, quand je me suis senti prêt, nous avons organisé une fête lors de laquelle j'ai présenté ma nouvelle technique. C'est là qu'a démarré le *scratching*. » (Pray, 2002)

Et, avec lui, l'utilisation du tourne-disque comme un instrument permettant de lire la musique, de la remonter en temps réel, mais aussi, tout simplement, de produire des sons. Comme le laisse entendre Grand Wizard Theodore, le DJ n'avait, pour ce faire, qu'à manipuler le disque en utilisant sa main droite pour l'accélérer ou le ralentir, ce qui avait pour effet de diminuer ou d'augmenter

le tempo et la hauteur; pendant ce temps, sa main gauche modulait le niveau de sortie de la platine en agissant rapidement sur la mixette, de telle sorte qu'il parvenait à produire des sonorités percussives littéralement inouïes. Popularisée, à l'instar du *quick mixing*, par GrandMaster Flash auprès des DJs new-yorkais, cette technique et les sonorités si particulières qui lui sont associées seront finalement révélées au grand public en 1983, à l'occasion du succès planétaire du titre « Rockit », pour lequel Herbie Hancock avait fait appel au DJ GrandMixer DST.

L'héritage du DJing hip-hop à l'ère numérique

Si le disco a mis en évidence l'influence naissante du DJing sur le mode de conception des disques, le *quick mixing* et le *scratching* illustrent parfaitement la façon dont cette discipline en vient elle-même à évoluer, au milieu des années 1970, en un mode de conception de la musique. De fait, à l'ère du hip-hop, le DJ n'envisage plus les enregistrements dont il dispose comme des objets finis, destinés à être diffusés « en l'état », mais comme un matériau sonore susceptible d'être manipulé et décontextualisé à volonté pour produire des boucles rythmiques et différents types d'effets sonores. Or il se trouve que l'influence de ces techniques sur le mode de création des musiques populaires ne va pas s'arrêter aux *battles* du Bronx ou à quelques succès discographiques du début des années 1980; au cours des décennies suivantes, elle va non seulement s'étendre à des genres de plus en plus éloignés de l'univers du hip-hop, mais encore donner naissance à une tradition musicale à part entière : le *turntablism*.

« Make-Believe Ballroom Times »

Le *turntablism*

Aussi étonnant que cela puisse paraître, le *turntablism* trouve son origine dans le succès de « Rapper's Delight », en 1979. En effet, dans l'univers relativement clos des *battles*, les rappers, que l'on surnommait alors les MCs (« Masters of Ceremony »), n'étaient que des participants parmi d'autres, chargés d'intervenir en direct sur les disques en proférant, à la façon des *toasters* jamaïcains, des formules destinées à motiver le public ou à commenter l'action des danseurs. Cependant, en lançant la mode du rap aux États-Unis, ce titre va, selon John Covach, faire un tort considérable aux DJs hip-hop :

« Le succès de ["Rapper's Delight"] a démontré que l'expérience du hip-hop pouvait être transférée sur vinyle, mais cette évolution a également [...] polarisé l'attention sur le rappeur tandis que le DJ – qui, jusque-là, tenait les rênes dans les conditions du *live* – s'est vu relégué au second plan. » (Covach, 2009 : 502)

Tout au long des années 1980, les techniques inventées par ces DJs vont malgré tout continuer de prospérer en marge des médias spécialisés et de l'industrie du disque. Elles vont peu à peu sortir des ghettos noirs pour se répandre dans les écoles et sur les campus nord-américains, où des groupes de DJs vont commencer à se former et à organiser leurs propres *battles*. En 1986, un certain DJ Cheese va même leur ouvrir la porte de compétitions internationales en introduisant le *scratching* au DMC (Disco Music Club). Lancé en 1985 comme une « convention [annuelle] de DJs⁴ », ce concours ne tardera pas à s'imposer, avec d'autres manifestations du même type (NMS, ITF⁵), comme un passage obligé pour tout DJ hip-hop désireux d'accéder à la reconnaissance de ses pairs.

Le film documentaire *Scratch* permet de se faire une idée de la maîtrise technique et de l'inventivité de cette nouvelle génération d'artistes hip-hop. Il comprend en particulier un extrait de la prestation de Roc Raida lors de la finale du DMC World Championship en 1996 : en quelques dizaines de secondes, le DJ fait une impressionnante démonstration de *quick mixing* en montant et en remontant les syllabes du mot « Ninja », le tout en manipulant ses platines de dos, en faisant passer ses bras entre ses jambes, au-dessus de sa tête, autour de son cou, en exécutant à plusieurs reprises un tour sur lui-même et en tenant en haleine une salle de 500 personnes. En somme, il illustre à la perfection cette phrase de Bill Brewster et Frank Broughton :

« La technique des DJs hip-hop était assez démonstrative pour devenir une fin en soi ; les principaux éléments du DJing hip-hop ont ainsi été distillés jusqu'à donner naissance à une forme d'expression presque détachée de sa fonction originelle – la danse. » (Brewster & Broughton, 1999 : 278)

En 1995, DJ Babu a suggéré le terme de *turntablism* pour désigner cette nouvelle « forme d'expression »⁶. La même année, la sortie du disque *Return of the DJ* (premier album entièrement réalisé par des DJs *turntablists*) a officialisé la naissance du genre, mais c'est surtout sur scène, notamment dans le cadre de compétitions, qu'il s'est développé. Sa courte histoire a déjà été marquée par de nombreux noms – Steve Dee, Mix Master Mike, Rob Swift, DJ Craze, Roc Raida, DJ Disk, Q-Bert, The Beat Junkies, The X-Ecutioners, The Invisibl Skratch Piklz, etc. Si ces DJs n'ont pas inventé le DJing hip-hop, ils ont, comme on pouvait le lire jusqu'en 2006 sur le site internet du magazine

Rolling Stone, introduit « dans cet art un degré de virtuosité qui l'a littéralement redéfini⁷ ». Le *scratching*, qui était utilisé par leurs aînés pour produire des effets percussifs et de courts motifs rythmiques, est ainsi devenu entre leurs mains un véritable outil de synthèse sonore. Le *quick mixing*, grâce auquel GrandMaster Flash mettait en boucle des séquences de quelques mesures, a quant à lui évolué en une technique permettant de déconstruire ces mêmes mesures et de les recomposer temps par temps – au point que l'on parle désormais non plus de *quick mixing*, mais de *beat juggling* (soit de « jonglage avec les temps »).

Depuis les origines du hip-hop, la quête d'excellence technique avait été le principal moteur de l'évolution du DJing. Or les *turntablists* sont parvenus à un tel degré de perfection dans cette discipline qu'elle semble aujourd'hui avoir atteint une limite ou, du moins, se trouver à un tournant. Certains, comme DJ Babu, pensent qu'elle est sur le point de sortir de la confidentialité pour donner naissance à un genre musical entièrement nouveau (Pray, 2002). D'autres, plus pessimistes, considèrent qu'elle s'est irrémédiablement égarée dans « des compétitions de plus en plus ésotériques » (Brewster & Broughton, 1999 : 279). Ce à quoi Rob Swift répond : « À chaque fois que vous avez le sentiment d'être allé au bout de votre art, vous pouvez être certain que quelqu'un va arriver et vous donner tort. » (Pray, 2002) Une chose est en tout cas certaine : à travers le *turntablism*, le DJing aura été le catalyseur de l'une des pratiques les plus virtuoses (et sans doute les plus originales) qu'aient engendrées les musiques populaires au tournant des années 1990-2000.

La boucle à l'ère de l'échantillonnage numérique

Se référant au rapport qu'ont développé les musiciens savants occidentaux à l'écrit, le compositeur et chef d'orchestre Lukas Foss observait en 1963 :

« Nous devons nos plus grandes réalisations musicales à [...] la division de ce qui est, par essence, indivisible (la "musique") en deux processus distincts : la composition (c'est-à-dire la production de la musique) et l'interprétation (c'est-à-dire la production de la musique). » (Foss, 1963 : 45)

Sans entrer dans des considérations sur les notions de tradition écrite, de tradition orale et de tradition phonographique qui dépasseraient le cadre du présent article⁸, il n'est pas inintéressant de noter que l'on retrouve cette dichotomie entre interprétation et composition dans la façon dont les techniques de manipulation de disques issues du DJing hip-hop ont conditionné le « geste créateur » (Nattiez, 1987 : 98) dans les musiques populaires anglo-américaines au cours des trente dernières années. Ayant trait à l'interprétation, le *turntablism* peut être considéré comme la forme la plus manifeste de ce conditionnement ; la seconde forme prise par ce même conditionnement tient quant à elle non pas à l'*interprétation*, mais à la généralisation, depuis le tournant des années 1980-1990, de ce que l'on appelle les boucles dans le mode de *composition* des musiques populaires. Pour comprendre le lien qu'entretient cette pratique avec le *quick mixing*, il convient, là encore, de reprendre l'histoire du hip-hop au premier succès discographique dans cette veine : « Rapper's Delight » de Sugarhill Gang. À l'instar de nombreux *singles* de rap enregistrés au tournant des années 1970-1980, ce titre s'inspirait

« Make-Believe Ballroom Times »

librement, dans son accompagnement instrumental, des disques que les DJs utilisaient pour accompagner les premiers rappers lorsqu'ils se produisaient en public – en l'occurrence, le *single* « Good Times » du groupe Chic. Naturellement, cet exemple de « transtextualité phonographique » (voire, pour paraphraser Serge Lacasse, de « transphonographie » – Lacasse, 2008 ; 2010) ne fait que refléter les conditions dans lesquelles « Rapper's Delight » avait vu le jour. En effet, dans le courant du second semestre 1979, le succès de « Good Times » dans les *charts* américains⁹ et la rythmique particulièrement efficace de ce titre lui avaient valu de s'imposer comme un véritable classique dans l'univers des soirées hip-hop – à la fin de l'année, se rendant pour la toute première fois à l'une de ces soirées, Nile Rodgers (guitariste de Chic et co-compositeur de « Good Times ») sera même surpris d'entendre un rappeur improviser un texte sur un passage de son disque qu'un DJ diffusait en boucle en s'aidant de deux platines. Quant au fait que l'essentiel du *playback* de « Rapper's Delight » ait dû être, en fin de compte, entièrement « réenregistré » par des musiciens professionnels (seules quelques interventions de cordes seront en réalité prélevées sur la « version originale »), il s'explique simplement par le fait qu'une fois une boucle repérée sur un disque par un DJ, il devait, dans les conditions du direct, s'y tenir pendant toute la durée de la chanson – autrement dit, utilisé en l'état, le *quick mixing* ne permettait pas de développer un accompagnement instrumental digne de ce nom sur plus de six minutes (par exemple, en alternant plusieurs boucles tirées du même enregistrement, comme ce sera le cas sur la version enregistrée de « Rapper's Delight »).

Toujours est-il que la commercialisation par Akai des premiers échantillonneurs numériques abordables comme le S900 (qui permettait, dès 1986, d'échantillonner jusqu'à 63 secondes de musique en 12 bits) puis, en 1988, le S1000 (premier échantillonneur stéréophonique utilisant une résolution de 16 bits) va rapidement faire évoluer cette forme primitive d'échantillonnage en rendant possible le fait de prélever, au sens propre du terme (et avec une précision chirurgicale), un échantillon de quelques secondes, mais aussi de le traiter en modifiant à volonté sa hauteur, son tempo, en lui appliquant certains effets et en le combinant avec d'autres échantillons du même type. Comme l'observait Mark Katz en 2004 :

« Les DJs hip-hop du Bronx ont découvert qu'un fragment de musique pouvait être répété indéfiniment en basculant constamment d'une platine à l'autre. Ces fragments, que l'on appelait également des boucles, sont devenus l'unité structurelle de base dans l'accompagnement du rap. À l'ère du numérique, la boucle est toujours très présente ; écoutez attentivement n'importe quelle chanson de rap et il est probable que vous y découvrirez une base instrumentale faite de boucles, même si ces boucles, de nos jours, ne sont plus répétées manuellement : elles sont échantillonnées. » (Katz, 2004 : 30-31)

Illustrant la formule selon laquelle « les instruments de musique numériques et les appareils d'enregistrement numériques ne sont plus des technologies séparées » (Théberge, 1997 : 206), c'est donc avec des appareils de ce type que des groupes de hip-hop comme Public Enemy ou De La Soul vont contribuer à populariser le principe de l'échantillonnage à la fin des années 1980. Le procédé pouvait alors se présenter sous deux formes : l'utilisation ponctuelle d'effets sonores, de rythmes et de timbres

dont l'origine était d'autant plus obscure qu'ils étaient susceptibles de provenir d'un assemblage de disques des plus hétéroclites (comme ce fut par exemple le cas sur le premier album de De La Soul, *3 Feet High and Rising*) ; et la réalisation de boucles à proprement parler, lesquelles boucles étaient produites à partir d'échantillons d'une ou deux mesures dont l'origine était, cette fois, d'autant plus évidente que beaucoup d'entre eux provenaient de succès discographiques relativement récents – comme ce fut notamment le cas sur le premier numéro un des mêmes De La Soul, « Me, Myself & I » (1987), dont le refrain était entièrement basé sur le *riff* de « (Not Just) Knee Deep » de Funkadelic (1979). Ces deux formes coexistent encore de nos jours dans le hip-hop et dans de nombreux genres assimilés aux musiques électroniques de danse ; toutefois, dès 1990, deux des plus gros succès de l'année sur le marché du disque américain vont contribuer à renforcer le lien entre la seconde de ces deux formes et le terme d'échantillonnage (*sampling*) dans l'esprit du grand public. Le premier des deux titres en question, « U Can't Touch This » de MC Hammer, était, pour l'essentiel, basé sur deux boucles de deux mesures empruntées à l'introduction de « Super Freak » de Rick James (qui avait atteint la première place des *charts* « Hot Dance Club Play » dans le magazine *Billboard* durant l'été 1981). Le refrain du second de ces deux titres, « Ice Ice Baby » de Vanilla Ice, reposait quant à lui sur la répétition de deux mesures très légèrement modifiées d'« Under Pressure » de Queen et David Bowie (qui avait passé une partie de l'automne 1981 à la vingthuitième place des *charts* Pop dans *Billboard* ainsi qu'aux meilleures places de nombreux autres *charts*

au Canada, en Afrique du Sud, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Argentine et en Europe).

Le public européen va lui aussi découvrir le principe de l'échantillonnage en 1987, à l'occasion du succès du seul et unique *single* du groupe britannique M|A|R|R|S, « Pump Up the Volume » (alors que le disque occupait la deuxième place des *charts*, les producteurs Stock, Aitken & Waterman vont parvenir à faire bloquer sa distribution en invoquant l'utilisation non signalée d'un échantillon de quelques secondes tiré de leur chanson « Roadblock »¹⁰). Trois ans plus tard, un autre cas d'échantillonnage, tout aussi médiatisé, mais aussi plus conforme au principe de la boucle, va se faire jour à l'occasion du succès mondial de « Dub Be Good to Me », écrit et produit par Norman Cook pour Beats International alors qu'il venait de quitter les Housemartins – et bien avant qu'il ne se fasse connaître sous le pseudonyme de Fatboy Slim. L'ensemble du *playback* reposait cette fois sur la répétition d'une mesure empruntée à l'introduction de « Guns of Brixton » des Clash ; interviewé par le magazine *Bassist* en 1999, Paul Simonon¹¹, s'étonnant de ce que sa ligne de basse avait été « pompée en bloc », sans que l'on ait cherché à y apporter la moindre modification, déclarera qu'il avait donc « bien fait Top of the Pops » avant d'ajouter, sur un ton nettement moins ironique : « J'ai rencontré Norman et nous sommes parvenus à un arrangement » (Rowley, 1999 : 27). Au milieu des années 1990, les artistes qui étaient associés au pendant britannique du hip-hop, le trip-hop, vont continuer de familiariser les Européens avec le procédé, Tricky et Portishead sortant, à quelques mois d'intervalle, « Hell Is Round the Corner » et

« Make-Believe Ballroom Times »

« Glory Box », basés respectivement sur une boucle de deux mesures et sur une boucle de deux mesures remontées issues du même enregistrement : « Ike's Rap II » d'Isaac Hayes. Puis, en 1997, ce sera au tour de l'un des grands représentants de ce que l'on appelait alors la Brit Pop, The Verve, d'être condamné par la justice pour avoir utilisé, sur « Bitter Sweet Symphony », une boucle issue de la version orchestrale d'un titre des Rolling Stones (« The Last Time ») dont la durée excédait celle qui leur avait été initialement accordée.

Naturellement, cette courte liste ne prétend pas à l'exhaustivité : elle vise simplement à rappeler avec quelle rapidité le principe même du *quick mixing* en est venu, à la faveur du développement de l'échantillonnage numérique, à s'étendre à des genres de plus en plus éloignés de l'univers du hip-hop pour finalement se généraliser dans le mode de composition des musiques populaires anglo-américaines vers le milieu des années 1990. L'utilisation de boucles était alors si répandue qu'en septembre 1997, Neil Strauss évoquait dans les pages du *New York Times* « la façon désormais normale de faire

de la musique, en utilisant des extraits numériques de sons et de chansons ». Le journaliste observait en outre que pour les adeptes de cette technique, il s'agissait au fond de « faire d'un échantillon la chanson elle-même, de telle sorte qu'un refrain pompé sur un ancien tube devenait la base d'un nouveau tube » (Strauss, 1997 : 28). Mais on pourrait ajouter qu'avec le développement de collections de boucles de batterie commercialisées sur CD depuis le tournant des années 1990-2000, aucun des genres qui sont aujourd'hui assimilés à ce que l'on appelle les musiques populaires n'a, en réalité, été épargné par cette pratique. En somme, si, comme le note Paul Théberge, « l'évolution de l'esthétique et de la pratique du DJing à partir de Kool Herc, au début des années 1970, a créé les conditions dans lesquelles une technologie plus avancée comme l'échantillonneur numérique a été introduite dans le processus de production » des musiques populaires (Théberge, 2001 : 15), elle a, ce faisant, renforcé le conditionnement du « geste créateur » par la phonographie, ajoutant au conditionnement de l'acte d'interprétation le conditionnement de l'acte compositionnel.

Notes

1. À noter, comme l'a souligné William Randle, que le terme avait été précédé par celui de « record jockey » dans les pages de ce même magazine le 3 avril 1940 (Randle, 1962 : 72-73).
2. Don Tyler prétend par exemple que le présentateur radio Walter Winchell employait couramment les expressions « record jockey » et « disc jockey » dès le milieu des années 1930 (Tyler, 2008 : 13).
3. Voir, par exemple, Bill Brewster et Frank Broughton (1999 : 56-57), Albert Goldman (1978 : 15), Martin James (2003 : 14) et Peter Shapiro (2005 : 313).
4. <http://www.dmcjchamps.com/about.php> [01-12-2011].
5. NMS : New Music Seminar (de 1980 à 1995); ITF : International Turntablist Federation (depuis 1996).
6. Le néologisme *turntablism* rend compte de la transformation du tourne-disque (*turntable*) en instrument de musique. Il est, bien sûr, absolument intraduisible en français, quoique le Conseil de la radiodiffusion et des

télécommunications canadiennes propose, dans un rapport de 2009, le terme de « platinisme » – <http://www.crtc.gc.ca/fra/publications/reports/radio/rp0905.htm> [14-06-2011].

7. <http://www.rollingstone.com/artists/invisiblskratchpiklz/biography> [01-04-2006].
8. Les lecteurs intéressés par la notion de « tradition phonographique » sont invités à se reporter à ma thèse de doctorat (Julien, 1998 : 27, 342-345) et à « “A Lucky man who made the grade” : *Sgt. Pepper* and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music » (Julien, 2008).
9. Le *single* était devenu, au mois d'août, le deuxième numéro un *crossover* du groupe Chic.
10. L'échantillon en question était en réalité un échantillon de voix de trois secondes dont le timbre et la hauteur avaient été largement altérés; il n'était, en outre, utilisé que neuf secondes au total sur « Pump Up the Volume ».
11. Bassiste des Clash et compositeur de « Guns of Brixton ».

Bibliographie

- ANON. (1941), « Disc Jockey Solves Vacation », *Variety*, 23 juillet, p. 34.
- ANON. (1942), « Martin Block », *Billboard*, 18 avril, p. 4.
- ANON. (1943), « James Cops Block's Poll », *Billboard*, 13 février, p. 23.
- ANON. (1955), « Rock 'n' Roll Rouses U.S. », *Life*, 18 avril, p. 166-168.
- BATTINO, D. & RICHARDS, K. (2005), *The Art of Digital Music : 52 Visionary Artists & Insiders Reveal Their Creative Secrets*, San Francisco (CA), Backbeat Books.
- BREWSTER, B. (2010), « Terry Noel : Original mixer », in B. Brewster & F. Broughton, *The Record Players :*

DJ Revolutionaries, New York, Grove/Atlantic, Inc., p. 49-55.

BREWSTER, B. & BROUGHTON, F. (1999), *Last Night a DJ Saved My Life : The history of the disc-jockey*, Londres, Headline.

BROUGHTON, F. (2010a), « Francis Grasso : The groundbreaker », in B. Brewster & F. Broughton, *The Record Players : DJ Revolutionaries*, New York, Grove/Atlantic, Inc., p. 57-70.

— (2010b), « Kool Herc : Father of hip hop », in B. Brewster & F. Broughton, *The Record Players : DJ Revolutionaries*, New York, Grove/Atlantic, Inc., p. 165-175.

BUSKIN, R. (2005), « Classic Tracks : The Bee Gees Stayin' Alive », *Sound on Sound*, August, <http://>

« Make-Believe Ballroom Times »

- www.soundonsound.com/sos/aug05/articles/classictracks.htm [15-07-2011].
- CHAPPLE, S. & GAROFALO, R. (1977), *Rock 'n' Roll Is Here to Pay : The History and Politics of the Music Industry*, Chicago (IL), Nelson Hall.
- COVACH, J. (2009), *What's That Sound : An Introduction to Rock and Its History*, 2nd ed., New York (NY) & Londres, W.W. Norton & Company.
- CROSS, D. (2003), *A History of the Development of DJ Mixer Features : An S&TS Perspective*, BA Thesis in Science & Technology Studies, Cornell University.
- FOSS, L. (1963), « The Changing Composer-Performer Relationship : A Monologue and a Dialogue », *Perspectives of New Music*, n° 1-2, Seattle (WA), Perspectives of New Music, p. 45-53.
- GARNER, K. (2002), « Disc Jockey », in J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (eds.), *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, II, Londres & New York (NY), Continuum, p. 187-188.
- GAROFALO, R. (2007), *Rockin' Out : Popular Music in the U.S.A.*, 4th ed., Upper Saddle River (NJ), Pearson Prentice Hall.
- GOLDMAN, A. (1978), *Disco*, New York (NY), Hawthorn Books.
- GRONOW, P. & SAUNIO, I. (1998), *An International History of the Recording Industry*, translated from the Finnish by Christopher Moseley, Londres & New York (NY), Cassell.
- JAMES, M. (2003), *French Connections, from discothèque to discovery*, Londres, Sanctuary.
- JULIEN, O. (1998), *Le son Beatles*, Thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- (2008), « “A Lucky man who made the grade” : Sgt. Pepper and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music », in O. Julien (ed.), *Sgt. Pepper and the Beatles : It Was Forty Years Ago Today*, Aldershot & Burlington (VT), Ashgate, p. 147-169.
- KATZ, M. (2004), *Capturing Sound : How Technology Has Changed Music*, Berkeley (CA), Los Angeles (CA) & Londres, University of California Press.
- LACASSE, S. (2008), « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », *Circuit : musiques contemporaines*, n° 18-2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 11-26.
- (2010), « Une introduction à la transphonographie », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 7-2, Bordeaux, Éditions Mélanie Seteun, p. 31-57.
- LELOUP, J.-Y., RENOULT, J.-P. & RASTOUIN, P.-E. (1999), *Global Tekno : Voyage initiatique au cœur de la musique électronique*, Rosières-en-Haye, Éditions du Camion Blanc.
- NATTIEZ, J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- RANDLE, W. (1962), « “Disc-Jockey”, “Record Jockey”, and Related Terms », *American Speech*, n° 37-1, Durham (NC) & Londres, Duke University Press, p. 72-73.
- ROWLEY, S. (1999), « The Clash : Paul Simonon », *Bassist*, novembre, p. 22-27.
- SHAPIRO, P. (2005), *Turn the Beat Around : The Secret History of Disco*, New York (NY), Faber and Faber.

- SMALL, M. (2002), « On the Watchtower : Albhy Galuten' 68 », *Berklee Today*, n° 14-1 (Summer), <http://www.berklee.edu/bt/141/coverstory.html> [22-12-2011].
- SMUCKER, T. (1992), « Disco », in A. DeCurtis & J. Henke with H. George-Warren (eds.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York (NY), Random House, p. 561-572.
- STARR, L. & WATERMAN, C. (2007), *American Popular Music : From Minstrelsy to MP3*, 2nd ed., Oxford & New York (NY), Oxford University Press.
- STOWE, D.W. (1994), *Swing Changes : Big-Band Jazz in New Deal America*, Cambridge (MA) & Londres, Harvard University Press.
- STRAUSS, N. (1997), « Sampling Is (a) Creative or (b) Theft ? », *The New York Times*, sect. 2, 14 septembre, p. 28.
- THÉBERGE, P. (1997), *Any Sound You Can Imagine : Making Music/Consuming Technology*, Middletown (CO), Wesleyan University Press.
- THÉBERGE, P. (2001), « "Plugged in" : technology and popular music », in S. Frith, W. Straw & J. Street (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, New York (NY) & Melbourne, Cambridge University Press, p. 3-25.
- TRAIMAN, S. & WORAM, J. (1976), « Disco Gains AES Respect », *Billboard*, 13 novembre, p. 1, 40, 44-45.
- TYLER, D. (2008), *Music of the Postwar Era*, Westport (CO) & Londres, Greenwood Press.
- WEBBER, S. (2008), *DJ Skills : The Essential Guide to Mixing & Scratching*, Burlington (MA) & Oxford, Focal Press/Elsevier.

Vidéographie

- AHEARN, C. (1982), *Wild Style*, Wild Style Productions.
- PRAY, D. (2002), *Scratch*, Metropolitan Filmexport.