Les Sixties psyché-reliques

Nostalgie de substitution et pouvoir évocateur du son dans le rock rétro
de Tame Impala

Nicholas Russo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4352>

DOI : 10.4000/volume.4352

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2014

Pagination : 161-173

ISBN : 978-2-913169-36-4

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Nicholas Russo, « Les Sixties psyché-reliques », *Volume !* [En ligne], 11 : 1 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4352> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4352>

Les sixties psyché-reliques

Nostalgie de substitution et pouvoir évocateur du son dans le rock rétro de Tame Impala

par

Nicholas Russo

University of Wollongong (Australie)

Traduit de l'anglais (Australie) par Dario Rudy

Résumé : Ense concentrant sur le rock psychédélique du groupe de rock australien Tame Impala, cet article s'intéresse à la façon dont une expérience de nostalgie de substitution (Appadurai, 1996) peut être suggérée par la mise en scène phonographique dans la musique rétro contemporaine. Là où la nostalgie traditionnelle concerne le passé effectif d'une personne, cette musique permet de concevoir une nostalgie s'attachant à un passé situé hors de l'expérience vécue. Cette possibilité d'évoquer le sentiment nostalgique au sein de la production musicale récente est en grande partie liée à l'utilisation d'éléments sonores identifiables par les musiciens et le public comme des marqueurs culturels des années 1960, déclenchant une vaste mémoire collective de cette période.

Mots-clés : *rétro – expérience – mémoire – ingénieur son / bruit / anarchie sonore – enregistrement / montage / production, phonographie / transphonographie – intertextualité (musicale) – expérimentation – Larsen / effets*

Abstract: Focusing on the psychedelic rock music of Australian group Tame Impala, this paper investigates how an experience of “ersatz nostalgia” (Appadurai, 1996) might be evoked through the phonographic staging of sound in contemporary retro rock music. Unlike a traditional nostalgia for one's own personal past, this music evidences a yearning for a past outside of lived experience. This effect of evoking nostalgic sentiment in new music relies in large part upon the use of particular sound elements that are identifiable by musicians and audiences as the sonic cultural markers of the 1960s and which appeal to the wider collective memory of that era.

Keywords: *retro, experience, memory, sound engineer / noise / sound anarchy, recording / editing / production, phonography / transphonography, intertextuality (musical), experimentation, feedback / effects*

« *C'est comme si nous n'allions qu'à rebours* »
(*Tame Impala*, 2012)

Bien que les phénomènes de revival soient assez répandus dans les musiques populaires, un processus singulier a lieu dans la musique rock rétro, qui cherche à reproduire le style et le son du passé : cette affection qui se manifeste dans la génération actuelle de musiciens et d'auditeurs, correspond à l'émergence d'un sentiment nostalgique à l'égard du rock classique, dont l'origine est généralement située dans les années 1960. Contrairement à une nostalgie plus commune, de l'enfance par exemple, cette tendance à la reconstruction du passé dans la musique rock semble nous orienter vers une *nostalgie de substitution* satisfaisante – le regret d'un passé qui n'a jamais été vécu et qui ne se manifeste que par des artefacts culturels et une mémoire construite socialement. De fait, s'il est commun que les artistes s'inspirent de ce qui les précède pour créer quelque chose de neuf – comme en atteste l'influence du *Rhythm and Blues* américain sur le rock and roll britannique des années 1960 – l'imitation et l'évocation du passé dans le rock rétro d'aujourd'hui semblent se construire dans l'optique de faire surgir quelque chose qui ait les atours de l'ancien. Une manière de faire éprouver ce sentiment du passé dans la musique actuelle passe par des choix sonores jouant sur une mémoire collective – pratique que l'on trouve chez le groupe australien Tame Impala. En examinant la mise en scène phonographique dans le rock psychédélique de Tame Impala, j'analyserai dans cet article la façon dont le rock rétro d'aujourd'hui est parcouru par une nostalgie sans accroche dans l'expérience vécue.

Je commencerai par introduire les notions sur lesquelles repose cette étude – la nostalgie de substitution, et le concept de « son » – afin de montrer leur interconnexion dans la musique rétro contemporaine. Je proposerai ensuite un modèle permettant d'évaluer la façon dont la nostalgie peut être suggérée dans la matière sonore de cette musique, par le biais de répliques technologiques et de références à une palette sonore issue du passé. Je présenterai ensuite les termes de mise en scène phonographique avant de traiter la façon dont ces éléments sont utilisés dans la musique de Tame Impala, afin de démontrer l'interaction constante entre la mise en scène phonographique et les associations nostalgiques qui peuvent en découler.

Nostalgie de substitution, mémoire collective et le son du rock rétro contemporain

La nostalgie se comprend habituellement comme le sentiment de manque, ou le regret d'un individu pour une période antérieure de sa vie, issue de sa propre expérience. C'est ce que Davis propose lorsqu'il affirme que « le passé faisant l'objet de nostalgie doit d'une manière ou d'une autre avoir été vécu personnellement plutôt qu'être simplement issu, par exemple, de chroniques, d'almanachs, de livres d'histoires, de plaques commémoratives ou encore de légendes » (8). Toutefois, la charge sentimentale de la nostalgie, ce manque d'une époque révolue, cet effacement du présent à la faveur d'une

stabilité située dans le passé est aujourd'hui portée, démontrée par ceux qui n'ont pas les attaches du vécu à ce passé chéri. Cette prédilection nostalgique, qui adopte la forme nostalgique tout en étant dénuée de son expérience, a été théorisée par Baker et Kennedy (1994) ainsi que Goulding (2002) sous le nom de « nostalgie simulée » et de « nostalgie par procuration ». Dans chacune de ces explorations du phénomène nostalgique est admise la possibilité de créer la sensation de nostalgie sans que celle-ci n'ait besoin de s'ancrer dans l'expérience du sujet. De la même manière, Appadurai (1996) note que tout un segment des stratégies de merchandising et de marketing tente d'inoculer une forme de nostalgie aux consommateurs en excitant un désir pour des objets qu'il n'ont jamais véritablement regretté, n'ayant jamais eu le loisir d'en disposer en premier lieu. Les catalogues de vente par correspondance aux États-Unis commercialisent une nostalgie des modes de vie et des paysages du passé qui ne cible pas tant les consommateurs qui auraient pu les perdre et les regretter mais dont l'objet est bien plutôt « d'apprendre au consommateur à regretter des choses qu'ils n'ont jamais perdues » (Appadurai, 1996 : 76-7). On offre une nostalgie prête à consommer, sans la pesanteur et la difficulté d'acquérir des souvenirs et du vécu dont ce sentiment puisse ensuite surgir. Ainsi, « plutôt que d'attendre du consommateur qu'il fournisse ses propres souvenirs et que le marchand propose le carburant qui fasse tourner le moteur nostalgique, le besoin du spectateur réduit la nostalgie à une image qui rejoindra le cortège des souvenirs d'une disparition qu'il n'a jamais vécue » (Appadurai, 1996 : 78). Cette « nostalgie

sans vécu ou sans mémoire collective » a été baptisée « nostalgie de substitution » par Appadurai, et se voit désignée de manière interchangeable par « nostalgie de salon » et « nostalgie imaginaire » (1996 : 77-8¹). La nostalgie a ainsi été transformée, passant du champ des attaches personnelles vivaces à celui du regret obligatoire d'époques passées que l'on peut désormais prévoir et mobiliser facilement sans qu'aucun ancrage dans le vécu ne soit nécessaire. À cet égard, Boym remarque que la nostalgie de substitution, et particulièrement la façon dont elle est promue par l'industrie du divertissement « rend tout perméable au temps, et exploite ce déficit temporel en offrant un remède qui est en même temps un poison » (Boym, 2001 : 38).

En ce sens, le rock rétro contemporain est le véhicule d'une forme d'affect nostalgique privé d'expérience, poussé par la tendance du rock and roll à l'institutionnalisation et par son lien aux imaginaires populaires du passé. Bien que partageant quelques caractéristiques avec les revival rock des musiques populaires à partir de la fin des années 1960, je considère que le rock rétro actuel, qui jette son dévolu sur les années 1960 et sur le début des années 1970 se distingue des phénomènes antérieurs de mode rétro. La différence essentielle est que cette forme de rock rétro émergeant des années 2000 à aujourd'hui concerne des artistes et un public qui sont séparés par plusieurs générations des années 1960 et 1970. De fait, contrairement au revival du rock'n'roll des débuts dans les années 1970 ou au succès de la série télévisée *Happy Days* qui étaient, au moins en partie, liés à une nostalgie de leur public pour l'époque de leur

enfance ou de leur adolescence, le rock rétro actuel fait appel au sentiment nostalgique d'une génération présente d'auditeurs et de musiciens pour lesquels l'expérience vécue n'est d'aucun secours (Moore, 2010 : 163). La nostalgie dans le rock rétro repose donc ainsi sur une compréhension du passé issue d'une mémoire collective, sur les souvenirs « mis en commun par un consensus au sein d'un groupe ou d'une société, et pas seulement par ceux disposant d'une expérience de première main des événements mémorisés » (Wolfe, Miller & O'Donnell, 1999 : 271). Et puisque le concept de passé dans la musique rétro dépend nécessairement de représentations héritées de notre mémoire collective, les images relayées des années 1960 sont les plus aptes à susciter de tels souvenirs. C'est plus particulièrement le cas dans les mythologies dominantes qui entourent les musiques populaires des années 1960, qui permettent de caractériser ces années comme « l'époque psychédélique », perception issue d'une mémoire collective qui n'est pas que le fait des étudiants de l'époque, mais aussi de membres d'autres groupes sociaux existants, comme les étudiants d'aujourd'hui (Wolfe, Miller & O'Donnell, 1999 : 260). Comme Wolfe, Miller et O'Donnell le démontrent dans l'étude qu'ils consacrent à la popularité persistante du « Sunshine of Your Love » de Cream, cet enregistrement iconique du rock psychédélique fait montre d'une capacité non-démentie à faire surgir une expérience partagée de la mémoire collective de cette époque, y compris dans les groupes sociaux les plus jeunes (1992 : 272-3). De la même manière, la musique rétro contemporaine qui s'inspire des enregistrements cultes et « des signes qui consti-

tuent la mémoire collective de cette période » utilise une capacité analogue à attirer cette autre mémoire collective qui forme le cœur de la nostalgie de substitution (Wolfe, Miller & O'Donnell, 1999 : 260).

Pouvoir évocateur du son dans la mise en scène phonographique

Cette aptitude du rock rétro d'aujourd'hui se voit renforcée par des avancées technologiques ayant rendu encore plus simple cette imitation des enregistrements du passé. Ce qui distingue le rock rétro d'aujourd'hui des précédentes vagues de revival tient à l'émergence de bases de données numériques en ligne, comme Youtube ou Itunes, qui ont non seulement bouleversé le modèle de consommation et de production de l'industrie du disque mais, en outre, rendu disponible pour la première fois une archive virtuelle potentiellement infinie des musiques populaires, accessible à la consultation et au téléchargement (Reynolds, 2011 : 58, 122). De même, l'accessibilité et la profusion de technologies d'enregistrement toujours plus sophistiquées ont permis à chaque aspirant ingénieur du son d'avoir à disposition des banques de son et des modules rendant possible de répliquer virtuellement toutes les époques de l'enregistrement. La rencontre de ces deux progrès – de l'archivage de l'histoire populaire et des technologies d'enregistrement – a pu permettre au rock rétro de s'approcher de ses sources d'inspirations musicales avec plus de précision que les revival précédents. Et c'est là ce qui caractérise le rock rétro le plus réussi d'aujourd'hui :

une attention au détail qui permet d'imiter très fidèlement le son et les sensations du passé.

La musique rétro contemporaine est ainsi appréciée pour son aptitude à évoquer le passé et à se raccrocher à des artistes d'époques précédentes. Si cela peut être obtenu par les compositions, les pochettes de disques, le marketing et d'autres documents extra-musicaux, un des facteurs capitaux, auquel va se consacrer cet article, est le *son* de la musique. Le son se distingue des éléments de composition de la musique (la sélection des notes, structurées et ordonnées dans un ordre particulier) ; il désigne les propriétés de timbre et de texture qui nous sont parvenues depuis le son naturel de l'instrument, travaillé par le jeu du musicien qui interprète la séquence ainsi que la façon dont celui-ci va être mis valeur phonographiquement². De fait, exceptées les propriétés de la composition, le sentiment d'*ancienneté* que s'efforce de transmettre le son est peut-être le trait esthétique le plus identifiable du rock rétro d'aujourd'hui. Tandis que le rock rétro repose ordinairement sur la reproduction d'aspects compositionnels de la musique de la musique dont il s'inspire, la réussite du rock rétro contemporain dans sa construction du sentiment nostalgique est rehaussée par l'émulation sonore du passé qui lui est propre³.

Pour cela, je me baserai sur des enregistrements du groupe australien Tame Impala. Ce groupe est particulièrement représentatif de cette vague rétro contemporaine, du fait de son aptitude à évoquer le rock psychédélique des années 1960, cher à des artistes comme Cream ou le Jimi Hendrix Experience. Mais au-delà de simplement jouer le même type de musique, les enregistrements de Tame

Impala sonnent comme s'ils étaient issus de cette époque. Leur musique mélange les voix teintées de réverbération et les guitares *fuzz*, évoquant les enregistrements des années 1960. Suivant la trajectoire d'autres groupes australiens de rock rétro des années 2000, comme les Vines, Wolfmother, ou encore Jet, les Tame Impala ont déjà, au cours de leur courte carrière connu un succès critique unanime et une réussite commerciale. Ils ont effectué des tournées locales et internationales et ont sorti deux albums qui ont eu du succès, *Innerspeaker* (2010) et *Lonerism* (2012), disques sur lesquels je me baserai dans mon analyse. La réception de leur musique par la critique est conforme à la manière dont le rock rétro a été présenté ses dernières années : s'ancrant dans un sentiment nostalgique, elle célèbre leur capacité à évoquer les artistes cultes du rock. Pour Gavin Haynes du *NME*, leur musique provient sans aucun doute de l'époque « où les hommes étaient des hommes, les femmes des girl-bands, et où la vie consistait essentiellement à ouvrir ses chakras en écoutant les power-trio classiques comme Cream ou le Jimi Hendrix Experience » (2010). Mais, comme dans le rock rétro contemporain, le tableau est celui d'une nostalgie de substitution où seule la coquille de la nostalgie subsiste, vide de substance mémorielle, remplacée par une musique qui évoque le passé. Dans sa recension de l'album de Tame Impala, un jeune critique musical a observé pertinemment l'absurdité de cette familiarité du passé.

« On se fait constamment rappeler que "si tu te souviens des années 1960, c'est que tu ne les as pas vécues", et cela s'applique plus particulièrement à toutes les personnes nées dans les années 1980 et après. Mais c'est bien pire que ça. Non seulement on se souvient des sixties mais on ne peut plus les oublier. » (Prescott, 2010)

Pour analyser le lien entre le son des enregistrements de Tame Impala et leur capacité à produire de la nostalgie, j'emprunterai les catégories de sons au modèle de mise en scène phonographique du son (Moylan, 2002; Lacasse, 2005). L'idée de « mettre en scène » le son inclut tant des éléments de l'interprétation que des outils de productions qui améliorent le son. Lacasse considère par exemple que la « mise en scène vocale » inclut « n'importe quelle pratique délibérée dont le but est d'améliorer une voix, modifier son timbre, ou le présenter dans une configuration spatiale ou temporelle à l'aide de procédés mécaniques ou électriques dans le but d'affecter ses auditeurs potentiels ou avérés » (4). La mise en scène phonographique est donc la pratique délibérée de rehausser le son enregistré afin de parvenir à l'effet désiré. Dans le contexte d'enregistrement et de production de musique, tout son joué contribuant à l'objet final est, en fin de compte, mis en scène, en ce qu'il traverse au moins une étape de modification, de son statut physique premier à son transfert analogique ou numérique sur un support. Certains sons ne connaissent que très peu de retouches tandis que d'autres sont lourdement traités et manipulés pour obtenir l'effet désiré. Lacasse emploie le concept de « mise en scène » pour aider à démontrer le pouvoir évocateur de certains sons, mais aussi pour montrer qu'une alliance de choix sonores au sein d'un morceau enregistré est capable de modifier la perception de celui-ci par l'auditeur⁴.

D'abord utilisé par Moylan (2002) et ensuite adapté par Lacasse (2005), le modèle de mise en scène phonographique utilise 4 catégories principales de perception du son – volume, espace,

temps et timbre. Le paramètre de volume considère à la fois l'intensité de l'interprétation, comme la variation d'intensité entre deux frappes de cymbales d'un batteur, ou les différences entre le chuchotement et le cri, autant que le volume dynamique d'un élément au sein du mix enregistré. L'impression d'espace dans un enregistrement sonore est généralement générée par l'utilisation du spectre stéréo de gauche à droite, mais peut aussi découler d'ajustement du timbre ou du volume, faisant ainsi apparaître un son comme distant ou poussant l'auditeur à imaginer le contexte dans lequel celui-ci a pu être produit. La catégorie temporelle recouvre un ensemble d'effets sonores reconnus et de techniques de montage qui ont lieu tout au long de l'évolution d'un enregistrement, comme le *delay* ou l'*overdub*. Le timbre est la qualité sonore qui aide à distinguer un son ou un instrument des autres. S'ajoutant au timbre naturel des instruments particuliers, cette catégorie prend également en compte les altérations qui peuvent avoir lieu, comme l'égalisation et la mise en phase qui modulent les fréquences d'un son enregistré.

Si ces catégories aident à distinguer les multiples sons d'un morceau de musique enregistré, il n'est pas toujours possible de les entendre de manière isolée. Lacasse insiste sur le fait que ces éléments s'entrelacent au sein d'un enregistrement, rendant leur effet individuel difficile à établir, particulièrement lorsque de multiples effets sont utilisés simultanément (2005 : 2). Le but pratique de ces catégories est de fournir un système de différenciation afin de nous aider à identifier les différents éléments en présence au sein de n'importe quel morceau de musique enregistrée. Ce qui permet-

tra en retour une détermination de leur pouvoir d'évocation. Le but de la mise en scène phonographique est ainsi, « plutôt que de décrire les façons dont différents sons peuvent être produits en studio », de « rendre compte de ces effets essentiellement du point de vue de l'auditeur : comment ces effets modifient ils la façon dont nous *percevons* les sources » (2005 : 2). Et, en accord avec la conclusion de Lacasse selon laquelle « il semble assez évident que la mise en scène vocale peut, avec d'autres paramètres musicaux, orienter le procédé d'écoute, donnant potentiellement naissance à de nombreuses significations extra-musicales », il semble que la mise en scène phonographique du rock rétro contemporain puisse donner à entendre des marqueurs de notre mémoire collective du passé et ainsi restituer cette mémoire sans expérience constitutive de la nostalgie de substitution (2000 : 234).

Le son du passé dans la musique de Tame Impala

La musique enregistrée de Tame Impala utilise une variété de manipulations sonores qui relèvent des quatre catégories principales de la perception sonore, se mélangeant pour venir former une impression globale et donner une identité à leur production sonore. En tant que tel, plutôt que de m'intéresser à un seul morceau ou à un ou deux traits sonores seraient particulièrement évidents, je vais m'attacher à identifier les différentes manipulations sonores qui ont lieu, dans leur façon de mettre en scène les sources (guitares, voix et batterie), tout en référant leur utilisation dans

un ensemble d'enregistrements, et plus particulièrement *Innerspeaker* (2010), premier album du groupe. Cela me permettra de mettre en valeur certains passages où un effet peut se manifester avec plus de vigueur (à l'instar de la foule d'effets sur les guitares et les voix qui varient avec plus ou moins d'amplitude sur leurs enregistrements) mais aussi de décrire le son d'ensemble d'un instrument au sein d'un corpus d'enregistrements (comme, par exemple le son de batterie qui ne subit que peu de changements d'une piste à l'autre).

La mise en scène phonographique de Tame Impala est en grande partie définie par une approche du son qui semble faire sienne les tropes de la musique psychédélique, qui doit son nom à son association étroite aux drogues psychédéliques, et plus particulièrement le LSD. Le rock psychédélique « se pose comme un équivalent musical à l'expérience hallucinogène », mobilisant tous les types de perceptions sonores du volume, de l'espace, du temps et du timbre pour provoquer une forme de lâcher-prise de l'auditeur, par le biais d'effets comme le flou, la superposition ou la dilatation du temps qui permettent d'évoquer les impressions de discontinuité physique et mentale provoquées par la prise de substances (Whiteley, 1990 : 38). C'est particulièrement au sein des enregistrements de Tame Impala, où de multiples manipulations sonores adviennent fréquemment (et le plus souvent de concert), créant ainsi une surcharge sensorielle qui n'est pas sans rappeler l'expérience psychédélique du rock des années 1960. Parmi les instruments présents sur ces enregistrements, la voix et la guitare électrique sont les plus susceptibles d'être modifiés par ces effets psychédéliques.

La mise en scène phonographique de la voix chez Tame Impala joue le plus souvent sur les perceptions de l'espace par le biais des effets de réverbération et de *delay*. Ces effets travaillent à modifier les propriétés temporelles du son traité, résultant en un allongement et une répétition de celui-ci. La réverbération et l'écho ont une propriété spatiale inhérente : ils cherchent à recréer l'effet d'un son joué dans un espace clos, comme une chambre d'écho ou une salle de bain, où la résonance se poursuit après que le signal émis se soit tu. De son côté, le *delay* est un effet qui touche plus au temps, puisqu'il est une répétition d'un son *n* fois après son émission. Bien que ces effets aient été utilisés très largement dans l'enregistrement et l'interprétation du rock depuis leur invention, ils sont plus particulièrement caractéristiques de la musique psychédélique. Sachant que « virtuellement, tout psychédéisme dans les musiques populaires joue avec le temps », le *delay* et la réverbération trouvent leur place dans la musique de Tame Impala, permettant d'y faire entendre les points de passage obligés des années psychédéliques (Reising, 2009 : 536). Les morceaux « Alter Ego » et « Expectation » comportent tous deux des parties vocales mélangeant les effets de *delay* et de réverbération, par lesquels les répétitions et expansions artificielles des phrases affectent la manière dont l'auditeur perçoit le temps.

Tandis que la musique est perçue le long de la structure rectiligne du temps, se déplaçant d'un événement sonore à l'autre (une note ou un accord) au sein d'une certaine durée, l'utilisation répétée de *delay* provoque une sensation de répétition qui atténue la fixité du présent et la continuité de la

performance, contenue entre un passé et un futur. Dans « Expectation », par exemple, le break vocal voit les syllabes des paroles déjà chantées se perpétuer au-delà de leur émission et chevaucher les mots et les syllabes qui suivent, un schéma qui se répète plusieurs fois avant que l'effet de *delay* ne diminue jusqu'au silence. Cette sensation de chevauchement et de déconstruction des limites temporelles est réputée reproduire l'effet des drogues psychédéliques en modifiant la perception du temps et de la durée. Reising (2009) remarque que les drogues psychédéliques ont, entre autres effets, celui de produire une « dilatation temporelle » – sensation que le temps s'est étendu ou contracté, s'est mélangé au passé ou au futur, ou même qu'il s'est entièrement arrêté – et que le rock psychédélique peut évoquer cette sensation avec réussite. L'utilisation de réverbération étend encore l'effet du *delay* en élargissant l'image sonore de la voix, c'est-à-dire, en allongeant la durée des passages chantés en y ajoutant une sensation de spatialité. Dans « It's Not Meant To Be », la réverbération utilisée est l'élément principal de la mise en scène de la voix. Toutefois, vers la fin du morceau, au moment où les deux pistes de voix superposées chantent *He didn't have a hope in hell/Now I'll never see him*, la combinaison de la réverbération et de cette superposition fait songer aux manipulations des voix que l'on peut entendre dans les classiques de la musique psychédélique où figurent également l'*automatic double-tracking* (ADT) et d'autres expérimentations avec les technologies d'enregistrement, qui furent utilisées intensément à la fin des années 1960 et au début des années 1970⁵.

La réverbération et le *delay* sont également présents dans la mise en scène phonographique des guitares chez Tame Impala mais je vais surtout me pencher sur deux autres types d'effets qui influent beaucoup sur notre manière d'entendre les guitares : la distorsion *fuzz* et les effets de modulation. Les sons d'une guitare distordue se présentent à un volume plus fort, accompagnés d'un son sale, trouble et étouffé, modifiant les qualités timbrales de l'instrument ; d'un son doux à une texture sonore plus dure. Tame Impala utilise une distorsion *fuzz*, intimement liée à Jimi Hendrix et au rock psychédélique des années 1960 (Whiteley, 1992 : 121-3). Si la *fuzz* produit un son abrasif voire chaotique qui se situe dans la même lignée que la plupart des sons de guitare distordus, elle se distingue par des qualités sonores propres qui semblent plus chaudes et rondes. Ces associations sensorielles à la chaleur du son dérivent de la manière dont la *fuzz* agit sur le son, ajoutant des harmoniques (les fréquences distinctes entendues dans une vibration) au signal, créant ainsi un son plus épais et plus complexe, en y incorporant des subtilités harmoniques propres à l'instrument. Le son *fuzz* est bien représenté sur le morceau « Desire Be, Desire Go » où deux guitares *fuzz* peuvent être entendues, particulièrement sur le riff du couplet.

Ce son est également présent sur les morceaux « The Bold Arow of Time » et « Lucidity ». Ces sons de guitares altérés par l'effet *fuzz* ne sont pas uniquement là pour renforcer les métaphores sonores de l'expérience hallucinogène, mais également parce qu'ils sont capables de déclencher des réminiscences des guitares des années psychédéliques.

La seconde manipulation sonore prééminente dans la mise en scène phonographique des guitares de Tame Impala est la modulation. Les effets de modulation modifient généralement quelques-unes ou toutes les propriétés de volume, de temps et de timbre. Un grand nombre d'effets et de sons peuvent être générés par la modulation, comme le vibrato, le *phase shifting*, le *flanger*, et c'est précisément ces effets que Tame Impala mobilise pour faire entendre musicalement les sensations hallucinogènes. L'effet de vibrato peut par exemple imiter les petites variations de hauteur qui surviennent lorsque les musiciens tiennent la même note pendant longtemps. Cependant, en augmentant drastiquement l'ampleur de la variation de hauteur, on peut atteindre un point extrême où le son produit est comme entièrement pris dans une ondulation sans fin, comme on peut l'entendre sur les accents rythmiques de la guitare, au sein du bridge de « Music To Walk Home By », mais plus particulièrement sur le morceau « Be Above It ». De manière générale, plus un effet de modulation est appliqué généreusement à un instrument, moins celui-ci sera caractérisé par les propriétés acoustiques qui permettent à l'auditeur de l'identifier. La modulation vient donc appuyer les allégories sonores psychédéliques par lesquelles des sons d'abord banals sont investis d'une puissance, d'une profondeur et d'une signification plus vastes. On peut l'observer dans l'utilisation du *phaser* au sein du morceau « Solitude Is Bliss ». Le *riff* de guitare principal du morceau que l'on retrouve dans l'introduction et dans le refrain est traité par un *phaser* qui produit une montée et une descente dans le spectre de fréquences. Cela induit une sensation de mouvement

dans la guitare, qui se déplace entre différents degrés de plénitude et de profondeur, la transformant en entité spatiale bien qu'elle reste à la même place de l'image stéréo. Cela permet d'emmener le son de guitare vers des hauteurs éthérées, provoquant ainsi une forme de désorientation sonore.

Les effets de modulation ont également cette capacité à faire surgir notre mémoire collective des années psychédéliques en faisant ressurgir les technologies innovantes des années 1960 que l'on retrouve sur un grand nombre d'enregistrements de l'époque. Le *flanger* et le *phaser* sont comparables en cela aux techniques de studio expérimentales qui caractérisent les morceaux cultes du rock psychédélique, comme le *flanging* avec des bandes magnétiques ou l'ADT – entre autres « Lucy in the Sky with Diamonds » des Beatles, « Itchycoo Park » des Small Faces ou encore « Bold As Love » de Jimi Hendrix. Le *flanger* sur ces enregistrements crée une impression de son aspiré, résultant de l'action de deux sons se synchronisant puis se désynchronisant, comme si un avion passait au dessus de vous. La coda du morceau « Expectation » de Tame Impala est un exemple typique d'utilisation du *flanger*; la guitare baignée de cet effet joue répétitivement pendant près de 90 secondes, évoquant *ad infinitum* dans son sillage les interludes psychédéliques comme celui d'« Itchycoo Park ».

Un effet de *flanger* comparable pouvait aussi être obtenu par l'ADT, une innovation spécifiquement conçue pour les Beatles par leur ingénieur Ken Townsed afin d'éviter d'avoir à enregistrer manuellement deux fois la même piste vocale⁶. L'ADT étend et élargit l'image sonore, comme si celle-ci avait été jouée deux fois simultanément;

cependant, vu que le son enregistré *phase* avec une réplique de lui-même, le son final sonne plus artificiel. En élargissant la *phase* de la deuxième piste, en la déplaçant sur un des côtés de l'image stéréo ou en faisant osciller sa vitesse de façon exagérée, un son doublé automatiquement peut adopter un grand nombre de caractéristiques spatiales et temporelles détachées, proches en cela du *phase shifting* d'aujourd'hui. En mettant en scène phonographiquement des sons comparables dans leurs enregistrements, Tame Impala est capable non seulement de reproduire les points de passages obligés de ces enregistrements cultes des années 1960, mais également d'utiliser des éléments sonores caractéristiques des technologies disponibles à cette époque. Des expérimentations telles que le jeu avec le *phase shifting* des guitares sur « It's Not Meant To Be » et « Why Won't You Make Up Your Mind? » qui se doublent d'un travail sur les panoramiques stéréo montrent le potentiel évocateur de ces sons de deux manières différentes. Elles donnent à éprouver la même sensation d'épaisseur spatiale que provoque l'ADT en même temps qu'elles déclenchent dans la mémoire collective un grand nombre d'associations avec les innovations des techniques d'enregistrement que l'on attribue aux rock psychédélique des années 1960.

La restitution sonore de la chaleur de la bande magnétique est pour Tame Impala une autre façon d'orienter l'écoute vers cette mémoire collective des années 1960. Pour le dire simplement, les procédés d'enregistrement numériques et analogiques capturent le son différemment et ont pour effet de produire des résultats sonores différents. Le son analogique est décrit comme chaud du fait de la

douce distorsion produite par l'enregistrement sur bande, tandis qu'un son enregistré numériquement capture le son sans qu'il n'y ait de distorsion intrinsèque au procédé (Barlindhaug, 2007 : 78). La manière particulière qu'a Tame Impala de mettre en scène phonographiquement la batterie participe à cet égard de la sensation de chaleur associé à la musique des années 1960. C'est par la transformation du timbre de la batterie par le biais de la distorsion que le groupe obtient ce résultat. Le niveau de distorsion peut varier d'un morceau à un autre, mais en général, plus la batterie joue fort, plus la distorsion est prononcée. Mais celle-ci peut également être positionnée dynamiquement dans le mix, produisant un effet *lo-fi* qui voit la batterie perdre quelques unes de ses propriétés tonales pour adopter un son plus tranchant et plus violent. Ce son de batterie peut s'entendre sur la plupart des enregistrements de Tame Impala, mais c'est sur « The Bold Arrow Of Times » que l'on entend mieux son efficacité, d'autant plus qu'il est couplé aux harmoniques chaudes de la distorsion *fuzz* qui nappe les guitares.

Curieusement, si cet effet de distorsion réchauffe le son de batterie, lorgnant ainsi vers le style de production des années 1960, le son d'ensemble de la batterie chez Tame Impala diffère du son typique des années 1960. La batterie sonne ici plus forte, plus profonde, s'écartant ainsi de ce son sourd et de cet espace dans le mix que l'on associe aux années 1960, suggérant ainsi qu'ils ont plus à voir avec les manières d'enregistrer et de mixer d'aujourd'hui. Cela tranche curieusement avec la manière dont l'évocation du son analogique permet à Tame Impala de bénéficier d'une sympathie pré-existante à l'égard de la production analo-

gique. Bien que ces enregistrements bénéficient des avancées permises par l'enregistrement numérique, Barlindhaug remarque que si le « son ramassé et doucement distordu de l'enregistrement analogique des années 1960 et 1970 a défini la façon dont un disque devait sonner », « les musiciens et les producteurs d'aujourd'hui qui utilisent en majorité [...] des outils numériques préfèrent encore le son de l'enregistrement analogique » (2007, 78). La signification extra-musicale de la chaleur analogique, associée à l'histoire de l'enregistrement, lorsqu'on la croise avec d'autres références sonores à la mémoire collective que l'on peut trouver chez Tame Impala, semble agir en vue de renforcer encore le potentiel évocateur du son, déjà largement répandu dans la production musicale.

Conclusion

L'analyse des sons de la musique de Tame Impala menée plus haut nous a permis de démontrer que la mise en scène phonographique joue un rôle important dans la modification de nos perceptions que recherche le rock rétro contemporain. Cette musique est capable, par la mise en scène phonographique, de déclencher des associations contenues dans notre mémoire collective des années 1960, en faisant siennes les règles de l'art psychédélique et sa relation aux drogues hallucinogènes. Par la référence aux sons d'artistes et de techniques d'enregistrement propres à cette époque, ainsi qu'en essayant de reproduire la chaleur analogique par l'application de distorsion de la batterie, cette musique joue des tendances à la nostalgie qui parcourent le monde de la production sonore. Le rock rétro contemporain

est ainsi capable de manipuler le son afin de faire appel à de nombreuses significations extra-musicales qui l'aident à inoculer cette mémoire de l'invécu qu'est la nostalgie de substitution.

Cependant, si cet article s'est concentré essentiellement sur la puissance d'évocation du son dans le rock rétro, ce pouvoir potentiel soulève un grand nombre de questions quant aux implications plus vastes que pourrait avoir ce type de recherche – non seulement dans le rock rétro, mais dans d'autres genres de musique populaire, voire dans la culture

populaire plus largement. Comment les publics jeunes entendent et interprètent ces types de sons et les procédés musicaux qui leurs sont associés, et quel impact peuvent-ils avoir sur notre compréhension du passé, et peut-être plus pertinemment du présent? J'espère que cette enquête préliminaire sur le rock rétro contemporain et sa manière de manipuler le son afin de rechercher des significations extra-musicales donnera lieu à d'autres études de ce phénomène imposant qu'est la nostalgie de substitution, substance de la mémoire de l'invécu.

Bibliographie

- APPADURAI A. (1996), *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota.
- BAKER S.M. & KENNEDY P.F. (1994), « Death by Nostalgia : A Diagnosis of Context-Specific Cases », in ALLEN C.T. & ROEDDER JOHN D. (eds.), *Advances in Consumer Research*, vol. 21, Provo (UT), Association for Consumer Research, p. 169-174.
- BARLINDHAUG G. (2007), « Analog sound in the age of digital tools : The story of the failure of digital technology », in SKARE R., LUND N.W. & VARHEIM A. (eds.), *A Document (Re)turn*, Francfort, Peter Lang.
- BOYM S. (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- GOULDING C. (2002), « An Exploratory Study of Age Related Vicarious Nostalgia and Aesthetic Consumption », in BRONIARCZYK S.M. & NAKAMOTO K. (eds.), *Advances in Consumer Research*, vol. 29, Valdosta (GA), Association for Consumer Research, p. 542-546.
- HAYNES G. (2010), *Album Review – Tame Impala – « Innerspeaker » (Modular)*, en ligne sur : <http://www.nme.com/reviews/tame-impala/11501> [8 mars 2013].
- LACASSE S. (2000), « Listen to My Voice » : *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, thèse de doctorat, University of Liverpool, <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf>
- (2005), « Persona, Emotions and Technology : The Phonographic Staging of the Popular Music Voice », *CHARM Symposium 2 : The Art of Record Production – Conference Proceedings*, CHARM Symposium 2 : The Art of Record Production, Londres.

- MOORE R. (2010), *Sells Like Teen Spirit : Music, Youth Culture and Social Crisis*, New York, New York University Press.
- MOYLAN W. (2002), *The Art of Recording : Understanding and Crafting the Mix*, 2^e édition, Boston, Focal Press.
- PRESCOTT S. (2010), *Tame Impala Innerspeaker*, en ligne sur : <http://m.messandnoise.com/releases/2000651> [10 septembre 2010].
- REISING R. (2009), « Melting Clocks and the Hallways of Always : Time in Psychedelic Music », *Popular Music and Society*, vol. 32, n° 4, p. 523-547.
- REYNOLDS S. (2011), *Retromania : Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York, Faber and Faber.
- TAME Impala (2010), *Innerspeaker*, Modular.
- TAME Impala (2012), *Lonerism*, Modular.
- WHITELY S. (1990), « Progressive rock and psychedelic coding in the work of Jimi Hendrix », *Popular Music*, vol. 9, n° 1, p. 37-60.
- WHITELEY S. (1992), *The Space Between the Notes*, Londres, Routledge.
- WOLFE A.S., Miller C. & O'Donnell H. (1999), « On the enduring popularity of Cream's "Sunshine of Your Love" : sonic synecdoche of the 'psychedelic 60s' », *Popular Music*, vol. 18, n° 2, p. 259-76.

Notes

1. Par souci de cohérence, j'adopterai au sein de cet article le terme d'Appadurai de « nostalgie de substitution ».
2. Pour de plus amples développements sur la notion dans la musique, voir Théberge (1997) *Any Sound You Can Imagine*.
3. On approche généralement cette tâche de capturer le son du passé de deux manières, et de nombreux artistes, groupes et producteurs donnent leur préférence à différentes techniques – depuis l'adhérence stricte aux technologies disponibles à une certaine époque, à la gamme complète de l'enregistrement numérique d'aujourd'hui et ses *plug-in*, en passant par un savant mélange des deux. Dans le cadre de cet article, je ne vais pas tant m'attacher à décrire les techniques spécifiques qui permettent d'émuler le son du passé qu'à identifier le pouvoir d'évocation de sons particuliers dans leur manière de faire appel à la mémoire collective et ainsi venir fournir cette sensation nostalgique au rock rétro d'aujourd'hui.
4. Lacasse remarque prudemment que la correspondance entre le pouvoir évocateur d'un son particulier et l'émotion qu'elle est sensée susciter ne trouve pas la même réponse chez tous les auditeurs. Il s'agit plutôt d'une émotion potentielle contenue dans le son capable de résonner en de nombreux auditeurs – une réserve que je partage dans cette démonstration.
5. Je reviens plus avant sur l'utilisation du double-tracking dans la suite de l'article.
6. L'ADT (automated double-tracking) désigne le procédé de ré-enregistrer le même élément sonore afin d'épaissir le son d'ensemble.