VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

5 : 2 | 2006

Les Scènes metal

La production de genres : analyses depuis les périphéries du heavy metal

The Production of Genres: Analyses from Heavy Metal's Margins

Sílvia Martínez Garcia

Traducteur : Claire Guiu et Karine Birot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/514>

DOI : 10.4000/volume.514

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2006

Pagination : 91-113

ISBN : 978-2-913169-24-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sílvia Martínez Garcia, « La production de genres : analyses depuis les périphéries du heavy metal », *Volume !* [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009, consulté le 17 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/volume/514> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.514>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

La production de genres : analyses depuis les périphéries du heavy metal

par

Sílvia Martínez Garcia

Escola superior de música de Catalunya,
universitat autònoma de Barcelona

Résumé : Prenant pour appui la scène heavy metal en Espagne, ce texte aborde plus généralement la question des fondements analytiques opératoires dans l'étude des musiques populaires éloignées du centre de production anglo-saxon. On se saisit donc de la scène heavy metal ibérique pour étudier et réinterpréter la notion de « genre » en musique. La coexistence de langues différentes au modèle d'origine, la présence d'un réseau limité d'acteurs locaux directement impliqués dans les musiques étudiées, un contexte culturel dans lequel les images de genre et les références locales varient considérablement des standards transnationaux, sont autant d'éléments qui deviennent alors décisifs pour l'analyse. Dans cette contribution, nous proposerons tout d'abord une lecture du heavy metal établie à partir d'un idéal type, puis analyserons certains « monstres » (déformations, hybrides, etc.) qui jouent délibérément avec des fusions et des traits musicaux *a priori* très éloignés de cet univers sonore. Cette approche, en plus de faciliter une plus grande connaissance du heavy metal en Espagne, peut ouvrir des perspectives pour dépasser l'idée d'un cloisonnement des genres les uns par rapport aux autres.

Mots clés : *heavy metal — scène locale catalane — genre — informatique musicale — cas limites*

Ce texte se situe à la croisée de deux intérêts académiques¹. Il résulte d'une part d'une ethnographie de la *scène metal* en Espagne, fruit d'une longue recherche réalisée dans le cadre d'une thèse doctorale. Il témoigne d'autre part d'un intérêt plus général pour l'élaboration de fondements analytiques utiles à l'étude des musiques populaires provenant de milieux éloignés des pôles centripètes de la production anglo-saxonne. C'est dans ce double cadre d'analyse que confluent diverses questions sur les réinterprétations du genre qui se réalisent sur la scène espagnole. Ces réinterprétations ont des caractéristiques conditionnées, entre autres, par la coexistence de langues différentes au modèle d'origine, par un réseau limité d'acteurs locaux directement impliqués dans les musiques étudiées et par un contexte culturel dans lequel les images de genre et les références locales peuvent varier considérablement des standards transnationaux. L'intention de cet article est de contribuer au débat sur l'usage et la valeur des « étiquettes » de genre (ou nomination des genres musicaux) à partir d'une interrogation sur ses limites. Nous nous intéresserons au *heavy metal* dont nous proposerons tout d'abord une lecture établie à partir d'un idéal type, puis analyserons certains « monstres » (déformations, hybrides, etc.) qui jouent délibérément avec des fusions et des traits musicaux *a priori* très éloignés de cet univers sonore. La façon dont se conjuguent les caractéristiques définissant les genres, les limites de la parodie, la reconnaissance stylistique des différents énoncés musicaux etc., sont des éléments qui, en plus de faciliter une plus grande connaissance du *heavy* en Espagne, peuvent ouvrir des perspectives pour une analyse adaptée à une musique populaire entendue de manière transversale, c'est-à-dire qui dépasse une conception où les genres seraient considérés comme autonomes les uns par rapport aux autres².

Comment appréhender le genre

La définition de genre en tant que catégorie ordonnée est intéressante. On peut définir cette notion comme un ensemble d'œuvres partageant une même identité stylistique. On entend alors

1. Une version partielle de ce travail a été publiée en espagnol dans Martínez García (2005b)
2. Je reprends ici les propos de Simon Frith, qui note que la critique musicale et les évocations de la musique par les amateurs et les interprètes sont chargées de références qui ne sont pas transposables à d'autres genres ou à d'autres scènes. De cette façon, les discours perpétuent un isolement illusoire. Le vocabulaire, les perspectives et les valorisations utilisés séparent les mondes musicaux, alors même que ceux-ci partagent souvent dans la vie réelle des espaces et des expériences vécues en commun (Frith, 1987 :146).

par style la série de traits récurrents qui distinguent un corpus d'œuvres comme appartenant à une classe distinctive³. Si l'objet sonore — la chanson, la pièce instrumentale, le set d'un DJ, etc. — est un matériel singulier sur lequel nous basons notre expérience musicale, mon hypothèse est que le genre est la principale catégorie à travers laquelle nous classons et nous sélectionnons une grande quantité de la musique que nous produisons et nous consommons. À travers la distribution des objets sonores en genres musicaux, nous établissons des mécanismes d'insertion du musical dans un contexte idéologique et esthétique, tant sur le plan individuel — à partir de notre expérience singulière — que sur le plan collectif, notamment quand certains genres musicaux génèrent des scènes musicales avec des règles spécifiques (le *heavy*, le *punk*, la *dance* etc.).

Les genres sont définis ici *a priori* à partir de modèles sonores reconnaissables, à partir d'un corpus d'œuvres et d'un ensemble d'auteurs et d'interprétations associées à ce modèle sonore. Mais au-delà des objets, la dimension idéologique de ceux-ci est fondamentale pour comprendre leur mode de classement et leur influence sur la consommation musicale (ils permettent de classer les épigraphes dans la presse spécialisée, d'organiser leur exposition dans les commerces, de construire des chemins diachroniques qui expliquent de façon holistique l'histoire de la musique populaire etc.). L'importance donnée à ces « classifications » par les musiciens et les amateurs ainsi que la véhémence avec laquelle ils en parlent — c'est notamment le cas des fans du *heavy metal* — nous amènent à penser qu'il ne s'agit pas seulement d'une simple stratégie de classification marchande opportuniste, conditionnée par des nécessités stratégiques de distribution.

De plus, il est fondamental de comprendre que les genres constituent un élément important dans l'appréhension et l'appropriation de la musique. Les genres permettent aux différents acteurs — musiciens, audience, médiateurs — un champ ouvert à la négociation. Par exemple, dans le cas des fans de *heavy*, la complexe taxinomie des sous-genres qui s'élabore autour du répertoire est souvent utilisée pour évaluer et démontrer le niveau de connaissance que chacun possède de la musique

3. Les recherches cognitivo-sémiotiques actuelles ont tendance à considérer comme insuffisante cette définition basée sur une liste de traits distincts. Ils intègrent dans leur définition du style les processus cognitifs mobilisés par la production et l'identification de ces traits (López-Cano, 2004). Cependant, les réflexions à l'œuvre dans mon travail sont issues de problématiques soulevées par des projets d'indexation promus par la recherche en nouvelles technologies. La dimension et la définition physique des objets musicaux sont donc plus importantes que le niveau idéal dans lequel se meut la sémiotique.

partagée par tous ; il est même fréquent d'observer que les positions et les statuts des individus au sein d'un groupe varient en fonction de leur capacité à exposer des nuances érudites et de larges connaissances quantitatives sur les albums, les groupes, les producteurs, etc.

Les entreprises de distribution discographique et les sociétés de droits d'auteur forment un autre agent que l'on pourrait prendre en compte pour délimiter d'une certaine façon le genre musical étudié. Dans le cas des points de vente, l'expérience de terrain révèle que les commandes et le contrôle des stocks se réalisent à partir de l'identificateur du code barre. Il n'y a donc pas matière à réflexion. Les différentes stratégies de la SGAE⁴ ne sont pas non plus fiables pour notre travail puisqu'une musique particulière peut être classée en fonction de la division de la maison de disques qui commercialise le produit (nous trouverons par exemple la bande sonore de *Titanic* ou d'autres films dans l'épigraphe « musique classique » des compagnies de droits d'auteur, car celles-ci sont distribuées par Sony Classical).

On voit donc que l'approche académique de la question du genre dans la musique populaire n'est pas aisée, qu'il s'agisse du *heavy metal* ou de n'importe quel autre genre. En plus des analyses de catégories culturelles que nous offrent l'ethnomusicologie ou les études de musique populaire⁵, il existe des perspectives centrées sur l'objet musical élaborées par les musicologues à partir de différentes options d'analyse musicale⁶, ou encore des propositions basées sur la sémiotique qui, devant le risque d'une catégorisation abstraite, incluent dans leur analyse le processus de communication et les apports des sciences cognitives⁷. Durant notre recherche monographique menée sur la musique *heavy* à Barcelone, plusieurs notions se sont mélangées de façon confuse : l'identité collective et sa relation à la musique ainsi que l'interrelation avec un répertoire-genre ont été sujets à des débats permanents et l'objet de longues interrogations.

4. SGAE sont les sigles de la Société Générales des Auteurs et Éditeurs, une puissante association qui contrôle en Espagne les droits d'auteur.

5. Voir par exemple Guilbault (1993) ou Walser (1993)

6. Voir, parmi d'autres, Middleton (1990), Moore (1993, 2003), Covach & Boone (1997), Stephenson (2002).

7. Pour une bonne synthèse de ces propositions et de nombreuses références bibliographiques, voir López Cano (2004).

Premier essai : le canon et l'idéal type

Durant la réalisation de cette étude, dans la première moitié des années 1990 (thèse de doctorat), j'ai buté plusieurs fois sur le problème de « l'indéfinition » du genre musical. J'avais alors résolu ce labyrinthe par la formulation d'un idéal type qui prétendait synthétiser les caractéristiques observables en tant que dénominateur commun dans le répertoire international du *heavy*. La notion bien connue d'idéal type est formulée par Max Weber comme base d'analyse possible. Elle consiste en un construit synthétique qui abstrait et combine des éléments réels se présentant rarement sous ces formes spécifiques et simplifiées. De cette façon, un idéal type n'est pas la description d'aspects concrets de la réalité mais une possible synthèse de ceux-ci, dont le caractère opératoire se restreint au cas d'étude pour lequel il a été défini et dont l'objectif n'est autre que de faciliter l'analyse des questions empiriques.

Pour toutes ces raisons, j'ai défini un idéal type pour le heavy metal qui réunissait les éléments que je considérais comme les éléments communs minimums du répertoire. La délimitation de ce répertoire à partir du travail de terrain m'a procuré de nombreuses migraines. Du journaliste généraliste qui élargissait au maximum l'éventail potentiel de registres, jusqu'aux fans les plus *selects* qui segmentaient le genre en parcelles infinitésimales, en passant par les créateurs hostiles à intégrer leur mode d'expression musicale dans des moules prédéfinis (ces derniers considérant la discussion autour des marges, des styles et des sous-genres comme simplement faussée à la base), il semblait que chaque agent impliqué dans le processus de création et de circulation du genre le définissait de manière distincte. Les informations données par les acteurs, mais aussi l'écoute attentive des groupes (qu'il fasse l'objet d'un consensus ou qu'ils semblent transgresser les canons), contribuèrent à déterminer ce qu'on pourrait appeler un « noyau dur » du genre. Par exemple, personne ne remettrait en question le fait que la musique de l'album *British Steel* (1980) de Judas Priest ou de *The Number of the Beast* (1982) de Iron Maiden, fassent partie du canon heavy. En revanche, des propositions présentées par des groupes tels que Faith No More, AC/DC ou Pantera par exemple étaient beaucoup plus discutées alors que ces groupes sont considérés comme phares par de nombreux amateurs de *heavy metal* en Espagne⁸.

Le consensus qui permettait de délimiter des traits caractéristiques au sein de notre *corpus* apparaissait donc superficiel, puisqu'il peinait à dessiner les éléments basiques d'un genre musical. Ma première

8. Ce sujet est très bien traité par Robert Walser (1993).

impression était renforcée : le *heavy metal* apparaissait comme un moule relativement flexible et adaptable, mais constitué d'éléments sonores et esthétiques assez limités. Dans mon travail, je les rapprochais des notions de puissance, de transgression et de virtuosité. Ces trois éléments furent le fil conducteur d'une analyse sur les genres qui explorait la façon dont chacun d'eux se matérialisait à travers des éléments sonores, visuels ou bien des paroles concrètes⁹.

Par la suite, je comparais certaines définitions ou essais de définitions des genres musicaux qui apparaissaient de façon récurrente dans la littérature académique sur la musique populaire. Pour Franco Fabbri (2002), ce sont les normes sociales qui définissent un univers musical. Il définit le « genre musical » comme un ensemble de faits musicaux — ou tout autre type d'activité en relation à un événement sonore — les plus réels possibles, dont le développement est régi par un ensemble défini de normes acceptées socialement. L'auteur reconnaît toutefois que le flou de la définition permet de « mettre dans le même sac » un grand nombre de genres musicaux ou d'artistes qui sont généralement regroupés sous une autre dénomination : les systèmes musicaux, les musiques « ethniques », la musique terrestre *versus* la musique galactique, etc. (Fabbri, 2002 : 52). Allan Moore (1993) apporte quelques précisions face à ces flous terminologiques. Selon ce dernier auteur, qui se base notamment sur les exemples du hard rock ou du rock progressif, Franco Fabbri nomme « genres » ce que les musicologues appellent « styles » (1993 : 2). Comme à de nombreuses autres occasions dans la littérature académique sur la musique populaire, les différences terminologiques et les nuances linguistiques se font alors très présentes lorsqu'on compare les contextes latins et anglo-saxons. Ainsi, dans les langues de l'aire romane, le « genre » est une notion plus habituelle et malléable que le terme anglais « genre* ». Quoi qu'il en soit, je localisais d'autres travaux sur la notion de genre musical, et notamment les approches analytiques de Middleton (1990), Moore (1993, 2003), Covach & Boone (1997) ou encore Stephenson (2002), parmi d'autres.

Indépendamment de l'approche choisie pour aborder le genre musical, ce dernier est depuis longtemps l'objet d'un intérêt académique dans le monde de la musique populaire. Plutôt que pour sa définition en soi, il nous intéresse pour la cohérence qu'il est capable de concéder à un univers musical riche et confus. La dimension de mise en ordre du genre est une notion que s'impose à celui qui travaille sur des scènes sur lesquelles un certain type de musique (heavy, punk, rap ou autre)

9. Voir le résultat de cette analyse dans Martínez García (1997).

*. L'anglais distingue les termes de « genre » et « gender ». C'est le second qui se réfère au genre sexué (*ndt*).

article de façon claire et complexe un ensemble subculturel (ou une *scène*¹⁰) constitué d'attitudes, de valeurs, d'esthétiques, d'arts parallèles, etc.

Au cas où tout cela serait trop simple : l'enseignement et l'intelligence artificielle

Ces réflexions, dérivées du travail de terrain, de l'écoute et de la lecture, ont souffert à un moment donné de plusieurs courts-circuits. Lorsque l'on vient d'un centre de recherche confortable et isolé et que l'on atterrit ensuite dans une école supérieure de musique, il se produit un effet secondaire bien étrange : on se cogne avec la réalité. Penser que les genres musicaux donnent de la cohérence à un panorama musical varié et changeant, c'est une chose. Intégrer cette hypothèse dans une réflexion sur l'enseignement ou dans une historiographie des musiques populaires en est une autre. La difficulté consiste alors notamment en la formulation d'une perspective diachronique qui ne se résume pas à la juxtaposition de capsules isolées et figées représentant autant de genres autonomes et indépendants. Ceci d'autant plus que nous ne considérons que la musique du xx^e siècle.

Comme je l'ai évoqué précédemment, une grande partie de la littérature académique centrée sur l'étude d'une scène particulière ou d'un genre musical est confrontée à un problème similaire. Souvent, les monographies sont très spécifiques et il est laborieux de les articuler entre elles pour avoir une vision d'ensemble des pratiques. Il convient d'aborder ces différentes musiques qui se succèdent et coexistent, comme des fleuves qui coulent de façon parallèle, se croisant en certaines occasions, qui apparaissent et disparaissent inlassablement du courant dominant (*mainstream*). Celui-ci fait fonctionner l'industrie musicale, qu'il s'agisse de l'édition ou de la production discographique. Si l'on essaie de matérialiser cette image, nous observons une amplification du rôle des manifestations non sonores dans la définition des genres (depuis les stratégies commerciales jusqu'aux éléments visuels et verbaux des différents énoncés musicaux). Les questions, ici, se multiplient. Peut-on définir les genres à partir d'une liste de traits musicaux spécifiques (que l'on pourrait nommer un « stylème »)? Est-il possible de définir des éléments d'analyse musicale pertinents pour l'ensemble des genres? Peut-on établir une théorie qui soit inter-générique? Et, plus largement, d'un

10. Sur la différence entre ces deux concepts et leur utilisation, voir Cohen (1999).

point de vue pédagogique, est-il vraiment nécessaire de conserver la catégorie de « genre musical » telle que la conçoivent les musiciens et les auditeurs? N'est-ce pas une façon obsolète de se repérer dans l'ensemble de la musique populaire?

Si l'enseignement conduit à ce type d'interrogations, le dialogue avec d'autres champs de recherche confrontés eux aussi à la nécessité de délimiter des genres musicaux mène à un questionnement similaire. J'en ai eu l'expérience à l'occasion d'une collaboration d'apparence ardue — voire quasi monacale! — avec les « sonologues¹¹ ». La recherche technologique centrée sur des projets d'intelligence artificielle a besoin de règles claires pour dessiner des détecteurs de musique en réseau, pour perfectionner les systèmes de reconnaissance de thèmes musicaux et élaborer des bases de données en ligne. Même sans aller jusqu'à ce niveau de spécialisation, chacun d'entre nous peut se rendre compte que les sites web reliés à la distribution musicale construisent ces dernières années de réelles médiations vis-à-vis de l'organisation et de la classification de la musique. Ainsi, les prestations des équipements domestiques de haute fidélité que nous utiliserons dans le futur auront-elles de plus en plus recours à l'auto-indexation, qui ne peut s'élaborer qu'avec ce type de recherche¹². Pour cette raison, notre réflexion doit prendre en compte les sites web destinés à la distribution de la musique (légaux ou illégaux, d'échange P2P ou de vente), qui fonctionnent non seulement comme des points de distribution, mais également comme des médiateurs dans l'organisation et dans la classification de la musique, et comme des garants de son accessibilité.

À partir de cette question, j'ai appuyé mes recherches sur des enquêtes pour des entreprises du secteur électronique de la consommation, en association avec des instituts de recherche technologique. Dans l'actuel programme cadre de l'Union Européenne, la division la plus utilisée en relation avec la musique se nomme IST (*Information Society Technologies*). Il existe aujourd'hui un grand nombre d'équipes de recherche qui travaillent sur des projets portant sur la conception et le développement de systèmes informatiques en ligne permettant l'accès à des bases de données de sons et de musique. L'élaboration de ces bases de données et métadonnées est essentiellement fondée sur des indicateurs qui incluent presque toujours les titres des genres musicaux. Toutefois, le problème de ces indicateurs

11. La « sonologie » est le nom d'une des formations de l'École supérieure de musique de Catalogne. C'est une spécialité qui associe l'enseignement musical avec la formation technoscientifique nécessaire pour travailler dans la production et le traitement du son. Le professorat est composé d'ingénieurs en télécommunication ayant une formation musicale.

12. Voir par exemple le projet « Semantic Hi-Fi » dans : <http://mtg.upf.edu/pages/research>

est qu'il n'existe aucune classification des genres musicaux qui soit basée sur des éléments sonores et qui permettent d'organiser des taxonomies cohérentes (Pachet & Cazaly, 2000 : 2).

Une grande partie de l'ensemble des travaux que nous avons pu parcourir est orientée vers l'analyse et l'indexation automatique de contenus musicaux. Elle propose des solutions technologiques opérationnelles permettant la gestion des contenus sonores collectés dans des bases de données, de façon à ce que ceux-ci puissent ensuite être distribués sur Internet ou intranet (Ircam, 2004 : 21). Assurément, la commercialisation de la musique sur Internet est un puissant émulateur, mais ces solutions ne peuvent éviter le problème qui existe depuis des décennies dans les discothèques des antennes de radio ou dans les catalogues des entreprises de service à caractère musical. De façon très sommaire, les travaux développés peuvent être synthétisés en trois axes (Ircam, 2004 : 34) :

a) l'ébauche de méthodes d'extraction automatique d'indicateurs numériques à partir de signaux représentant les principales caractéristiques utiles du son en relation à ses classifications et comparaisons (idéal pour l'appliquer ensuite à la recherche par contenu dans une base de données de sons) ;

b) l'élaboration de technologies de classification automatique du son construites sur la base d'indicateurs extraits des méthodes décrites en a). Ceci permet de classer de façon automatique les nouveaux sons introduits par l'utilisateur à partir d'une analyse de contenu selon les catégories qu'il aura auparavant prédéfinies ;

c) la recherche sur les méthodes de reconnaissance d'extraits musicaux pour l'identification automatique de fragments de musiques basés sur la formulation d'algorithmes, qui comparent chaque fragment de son avec ceux de la base de données de référence.

Bien évidemment, ces équipes travaillent pour la création de nouvelles applications technologiques à l'électronique pour une commercialisation à long terme, mais l'aboutissement de ces recherches propose un nouveau mode d'approche et un changement radical dans les pratiques d'accès à la musique. Un des objectifs manifestes de l'un des programmes est d'obtenir « des instruments qui soient des vecteurs technologiques d'une nouvelle intelligibilité de la musique » (Ircam, 2004 : 6, 21). Selon les coordinateurs du projet « Semantic Hi-Fi¹³ », la possibilité de diffusion des grandes bases de données disponibles en ligne rend compte de l'intérêt d'établir des critères de recherche à

13. Voir IRCAM, 2004.

partir du contenu musical et sonore. Il existe ainsi des programmes de gestion de bases de données de musiques à partir de leur contenu, ce que certains appellent un « Google musical ». Tout ceci est en relation avec des questions technologiques telles que le traitement des signaux, l'analyse statistique et l'apprentissage automatique, mais également avec des questions relatives au champ de la musicologie, de la cognition musicale et de la bibliothéconomie.

Ces travaux présentent un double intérêt pour notre recherche. Tout d'abord, les récentes études en sciences cognitives et les essais taxinomiques sur l'intelligence artificielle révèlent une contradiction manifeste. Les premières orientent la définition des genres vers la subjectivité de l'écoute, qui « construit » le sens et la catégorisation de la musique dans son processus d'appropriation ; les autres établissent des analyses, des synthèses et des classifications les plus objectives possibles, et exclusivement définies à partir du matériel sonore. Par ailleurs, l'objectif manifeste de création d'une sorte de *Google* musical vient de l'inefficacité pour la navigation sur Internet de moteurs de recherche organisés en catégories prédéterminées — c'est le cas par exemple du modèle promu par *Yahoo*. De cette façon, il est probable que la définition en genres soit transformée par une catégorisation plus flexible et plus personnalisée.

Deuxième essai : en explorant les frontières du genre

Il s'agit ici d'explorer le genre en s'interrogeant sur ses limites. En continuant notre analyse du heavy, nous complétons notre approche des idéaux types par l'analyse de quelques cas marginaux qui jouent délibérément sur des fusions et des traits musicaux *a priori* très éloignés de l'univers sonore du heavy. L'articulation de ces caractéristiques, les limites de la parodie et la reconnaissance stylistique des différents morceaux semblent constituer autant d'éléments permettant d'élargir la perspective d'étude de la musique populaire en s'affranchissant de l'autoréférentialité mentionné au début de cet article.

Il suffira pour définir un genre non plus de s'intéresser à son centre ou son essence mais aux cas limites, de déplacer la focale d'observation du centre vers la périphérie, lorsque l'auteur ou l'interprète force l'expression habituelle des traits spécifiques pour générer une sorte de proposition hybride.

À partir de cette réflexion, une double perspective méthodologique devrait nous aider à théoriser. La première insiste sur les critères, pour voir jusqu'où résiste le modèle ; la seconde explore les processus qui confortent la catégorie du genre.

La première option consiste à établir une liste de caractéristiques pertinentes qui permettent de définir le contenu d'un récipient appelé « genre musical x ». Ces traits pourraient être invoqués dans toutes ou partie d'occasions déterminées. Ils recouvreraient tant des éléments musicaux (relatifs à la forme, à l'instrumentation etc.), que des éléments visuels ou verbaux, des comportements ou des gestes pensés comme « *affordances*¹⁴ ». L'option d'élaborer une liste déterminée de critères pertinents que l'on retrouverait dans l'objet d'étude apparaît comme une impasse, d'autant plus forte si nous prenons en compte les récentes propositions de la sphère sémiotique, qui soulignent les stratégies d'inférence que notre cerveau réalise face à des stimuli musicaux. Pourtant, nous ne pouvons nier que celle-ci est la voie choisie par les recherches technologiques mentionnées auparavant.

Comme l'affirme Josep Martí, les musiques — ou les aspects de la musique — exclues du genre constituent une catégorie utile d'analyse du phénomène musical et présentent l'avantage de susciter des commentaires bien plus explicites que les éléments acceptés (Martí, 2000 : 96-97). Robert Walser, dans sa belle étude sur le heavy metal, affirme en ce sens que l'« étiquette » du genre et de son contenu sont constamment l'objet de débats entre les amateurs, les musiciens, les maisons de disques et les critiques. Quels groupes, quels thèmes, quelles sonorités appartiennent alors au genre? Ce débat est si vif que la phrase « ce n'est pas du heavy metal », par laquelle on exclut un groupe, un disque ou une chanson, est le commentaire le plus lapidaire qui puisse être formulé (Walser, 1993 : 4). Il me semble donc que l'observation du marginal peut constituer une voie d'analyse adéquate et pertinente.

La relation conflictuelle établie entre les groupes considérés par les amateurs comme appartenant ou non au heavy en fonction de la langue qu'ils utilisent pour le chant, est un exemple singulier du processus d'exclusion en Espagne, un pays lui-même à la périphérie géographique du metal. Si nous admettons que le modèle sonore du heavy anglo-saxon est une référence très puissante et qui ne permet pas de grandes variations formelles dans ses créations locales, la langue anglaise, dans laquelle nous avons l'habitude de l'écouter, constitue une partie inséparable de cette musique pour bon nombre d'amateurs et de musiciens. Un fan l'exprime ainsi lors d'un entretien :

14. Le terme d'« *affordance* », issue de la psychologie cognitive, désigne une action qu'un individu peut potentiellement accomplir dans son environnement, ce qu'une certaine musique nous permet ou nous conduit à faire. C'est par exemple la réponse corporelle du sujet du heavy qui joue sur une guitare imaginaire et fait du headbanging sur les accords. Voir la notion d'*affordances* associée aux genres musicaux dans López Cano (2005).

« Ce type de musique, ça rend pas bien en espagnol. Ça fait nul, ça ne sonne pas bien phonétiquement, ça fait mal aux oreilles. Et SURTOUT PAS EN CATALAN ! Tu t'imagines chanter un flamenco en anglais ?... c'est impossible ! En anglais, il y a beaucoup de monosyllabes, c'est composé de phrases très courtes et ça rend bien. Mais dans toutes les autres langues, ça ne sonne pas aussi hard. Le « rock urbain » rend bien en espagnol parce que les gens font plus attention aux paroles qu'à la musique : ça parle de la rue, de la marginalisation, des amis, de la prison et de ce genre de choses. Mais le vrai heavy ne sonne vraiment bien qu'en anglais¹⁵. »

Même si son argumentation, de même que celle de nombreux amateurs, est détaillée et fait référence à des questions formelles de la langue, il est évident qu'il est question, dans le fond, du manque de références dans d'autres langues. Si dans le cas des groupes de pop et de rock des scènes locales, l'un des traits d'appropriation les plus singuliers est l'usage de la langue locale en alternative ou en combinaison avec les textes en anglais, la question linguistique dans le cas du heavy espagnol et catalan a construit une barrière infranchissable à partir des années 1990. En conséquence, les groupes jouent du hard rock et du heavy metal, mais ils ne se reconnaissent pas sur cette scène, et les circuits locaux — salles, antennes de radio, maisons de disques etc. — n'admettent pas cette option comme appartenant à leur monde. En raison des polémiques autour de l'usage linguistique de la musique rock en général, une identification entre certaines options musicales spécifiques et des références linguistiques concrètes s'est opérée. La polémique va au-delà du musical car il ne s'agit pas uniquement de critères esthétiques. Les jugements de valeur sont chargés de significations assignées à l'usage ou non-usage de certaines langues en jeu : l'anglais, l'espagnol, le catalan. Les groupes qui choisissent l'anglais ont l'avantage d'une similitude avec le modèle original, mais ils ont l'inconvénient de ne pouvoir entrer que très difficilement en compétition avec des groupes de renommée internationale. S'ils choisissent l'espagnol, ils disposent d'un modèle plus faible — les groupes nationaux de hard rock des années 1970 — mais dont ils peuvent dépasser la qualité musicale. Ils ont également la possibilité de compter sur un espace supplémentaire réservé au marché latino-américain. Cependant, le handicap est celui du public, pour lequel l'unique langue valable et « authentique » pour la musique rock est l'anglais. Il s'agit donc de deux options esthétiques et, bien entendu, d'options commerciales qui monopolisent souvent la polémique entre les revues musicales du domaine*.

15. Entretien avec Josep Maria, fan heavy et présentateur d'un programme musical dans une radio de quartier, réalisé le 11 novembre 1994. Lorsqu'il emploie l'expression de « rock urbain », il se réfère aux groupes de rock de la scène espagnole à la fin des années 1970 : Coz, Asfalto, Bloque, Ñu, Topo, Leño, Cucharada...

* Voir sur le même sujet l'article de Jérôme Guibert (2003) (*ndlr*).

Dans le cas du catalan, la forte référence symbolique et la dimension institutionnelle de son utilisation se rajoutent à ces significations. Des groupes comme Sangtraït, Metalic Corbs-Gra Fort, Cap de Trons et autres, qui ont émergé à la toute fin des années 1980, ont été soutenus par la politique culturelle du gouvernement autonome de la Catalogne. Dans ce territoire, la langue est un fort symbole d'identité nationale (comme elle pourrait l'être, par exemple, pour les Québécois). Le parti au pouvoir depuis la fin de la dictature en Catalogne est un parti chrétien démocrate nationaliste modéré, dont la politique culturelle encourage fortement l'usage et la normalisation de la langue. Sur le plan musical, la Catalogne a longtemps transformé ses chanteurs en étendards (certains comme Lluís Llach ou Maria del Mar Bonet ont une solide reconnaissance à l'extérieur du pays), mais la musique pour un public plus jeune restait à promouvoir dans les années 1980. Au vu du vivier de groupes de rock qui ont commencé à jouer en catalan, le gouvernement a entrepris une campagne agressive de soutien, avec des circuits de concerts subventionnés, des concours, des aides économiques aux maisons de disques, des programmes télévisés exclusivement pour des groupes qui chantent en catalan etc.¹⁶.

Cette politique s'est ajoutée au problème de l'intervention constante des administrations publiques en Espagne dans le circuit des concerts en direct. Jusqu'au début des années 1990, 85 % des contrats d'interprètes espagnols sont à la charge des mairies, selon l'Association des Représentants de Techniciens du Spectacle, ce qui signifie que la majorité des groupes de rock dépendent directement des institutions publiques, et notamment des administrations locales. La majorité des représentations a donc lieu lors de fêtes patronales des villes et villages, dans des locaux d'accès facile et gratuit (Jones i Baró, 1995 : 179)¹⁷. Les promoteurs privés n'ont pas les moyens de l'administration pour embaucher des groupes à succès. Par ailleurs, le public, habitué à voir des concerts gratuits ou à des prix très réduits, est peu enclin à payer une place très chère pour voir un groupe presque inconnu. C'est une des principales raisons que les historiens avancent pour expliquer la crise du commerce du spectacle vivant dans les années 1980 et 1990 en Espagne.

16. Pour le département de Culture de la Généralité de la Catalogne (gouvernement autonome), la « musique catalane » est exclusivement celle composée et chantée en catalan. À travers l'ordonnance du 20 décembre 1989 (DOGC), il est concédé une série d'aides qui transforment l'édition d'un disque en catalan en un commerce rentable : la Généralité paie pratiquement tout le travail d'édition, avec une aide économique directe qui peut dépasser les 60 % du prix de vente au public.

17. Ces pratiques sont reliées à la consolidation du Parti Socialiste au pouvoir dans les années 1980 et au renforcement de politiques culturelles et musicales visant à séduire la jeunesse.

Dans le cas catalan, la première conséquence est la croissance spectaculaire de groupes de pop et de rock qui sortent leur premier LP sur le marché (souvent l'unique de leur carrière), et, parallèlement, la consolidation d'un public adolescent, aux goûts très éclectiques mais identifié à un imaginaire nationaliste. Cette situation conditionne complètement la scène musicale de la Catalogne au début des années 1990 mais ne provoque pas de perturbations pour les groupes de folk, pop, rythm 'n' blues ou rock. En revanche, elle se transforme pour les groupes de heavy en une terrible contradiction. En effet, le heavy metal est perçu comme un genre musical antisocial et de transgression. Cet imaginaire est difficilement compatible avec les circuits institutionnels qui sont devenus l'unique voie de survie pour les groupes qui chantent en catalan. Pour cette raison, les groupes dont la proposition musicale est plus énergique, mais identifiés à l'imaginaire vaguement nationaliste de ce que l'on appelle le « rock catalan »¹⁸, sont amenés à chercher des dénominations alternatives. En effet, le qualificatif « heavy » a, d'une part, une forte connotation ethnique anglo-saxonne qui minimise sa « catalanité ». D'autre part, l'identification avec un mouvement si agressif met en danger les bonnes relations avec la promotion institutionnelle. Les groupes dont la proposition musicale est plus radicale ont tendance à radoucir leur expression pour partager leur public avec le reste des groupes de « rock catalan » avec lesquels ils doivent s'allier lors de concerts et de promotions, en restant en dehors du cadre « naturel » des groupes heavy. Aussi, la politique de promotion du circuit provoque-t-elle une dissociation entre le public de ces groupes locaux et l'audience heavy habituelle. Certains groupes de heavy metal en viennent à partager leur scène et leur concert avec des groupes de type « pop romantique », qui chantent en catalan, *of course*. Le concert mythique célébré en juin 1991 au Palais Sant Jordi (un pavillon sportif de 25 000 places) illustre de façon emblématique cette situation : tant des groupes de pop « douce » comme le groupe Pau, que des groupes de heavy metal comme Sangtraït, se sont succédés devant des flots de drapeaux indépendantistes.

Ainsi, pour un même genre musical — le heavy —, il existe deux circuits qui fonctionnent de façon parallèle et complètement séparée. Il se produit une situation paradigmatique puisque les groupes

18. Notons que l'expression n'est pas « rock catalan », mais « rock en catalan ». Il s'opère de cette façon une négation implicite de la « catalanité » des groupes qui chantent en espagnol ou en anglais, alors même que la réalité culturelle est clairement plurilingue depuis plusieurs décennies.

de heavy qui chantent en catalan remplissent la même fonction sociale de représentation nationale que le faisait autrefois la chanson d'auteur (alors qu'ils ne manquent pas de faire des déclarations dans la presse dans lesquelles ils nient être des groupes de heavy metal¹⁹).

De la même façon que dans le cas de la langue en Catalogne, il existe une infinité de conditions externes au fait strictement musical, qui poussent le public à identifier un groupe de rock avec la scène de heavy ou au contraire à l'en exclure, même si les différences entre les deux sont inaudibles. Nous devons distinguer les éléments sonores concrets — relativement objectivables et quantifiables — et tous ceux du champ extramusical qui rentrent en jeu dans la mise en circulation de la musique : quand les fans, les médias ou les maisons de disques s'approprient un genre particulier, nous comprenons davantage comment cette musique fonctionne, sans toutefois pouvoir pour autant aider nos collègues sonologues à élaborer des modélisations permettant de développer des programmes capables de distinguer les genres musicaux.

Abordons à présent les limites du genre en prenant en considération de nouveaux éléments. Il est possible d'établir une typologie qui nous permettent de distinguer les genres musicaux en explorant non pas des ensembles finis mais bien des processus. Il convient pour cela de s'interroger sur les éléments constitutifs de la naissance et de la transformation d'un genre. Y a-t-il un processus de « calcification » (à la façon du heavy figé sur le modèle des années 1980²⁰) quand celui-ci devient « autre chose » — une hybridation ou un autre genre ? Grâce à cette approche, les échanges entre les études de différentes scènes musicales sont possibles, car les mêmes problématiques peuvent être appliquées au cas du punk ou du hip-hop — pour ne citer que des cas également associés à des sous-cultures juvéniles — au hardcore, au raï, au mambo ou à n'importe quel autre genre musical. Si, par ailleurs, nous travaillons avec une sélection de productions hybrides (chansons ou

19. Nous nous trouvons ici devant une relation paradigmatique : deux genres musicaux sont formellement opposés mais ont un même contenu sémantique et sont perçus par le public comme interchangeables, avec toutes les contradictions et les paradoxes que cela suppose.

20. C'est un processus détecté dans le témoignage des fans : lorsqu'ils se réfèrent à un groupe « patillero », ils font allusion à un groupe qui copie le modèle sans offrir de marque personnelle ou novatrice, c'est-à-dire à un groupe qui montre peu d'originalité et qui reste enfermé dans un genre.

thèmes instrumentaux), nous pouvons nous interroger sur le processus d'échange des genres et sur les formes d'appropriation par l'auditeur : quels genres sont mélangés ? À partir de quels éléments sont-ils reconnaissables ? Comment cette proposition musicale est-elle accueillie ? Comme une transgression, une revendication ?

Quatre possibilités parmi d'autres pour commencer à explorer

Il existe une infinité de possibilités pour explorer ce type de perspectives. Nous nous centrerons ici sur quatre cas issus de la scène internationale. La « *Fantasia de concierto sobre temas de Carmen* » (opus 25) de Pablo Sarasate, interprétée par Great Kat²¹, est tout d'abord l'un des exemples d'une appropriation heavy de thèmes virtuoses provenant de la musique savante européenne, notamment du baroque, du romantisme et de ses épigones. Il ne s'agit pas de pièces choisies au hasard, mais sélectionnées parmi les pages les plus endiablées que des auteurs tels que Liszt ou Paganini auraient pu écrire pour piano et violon (qui ne sont pas non plus par hasard les instruments solistes phares du répertoire romantique...). Ces pièces permettent aux instrumentistes de les adapter — surtout à la guitare — à partir de points esthétiques partagés : la virtuosité et le contraste de registres que l'on retrouve tout autant dans l'écriture originale que dans le mode de construction d'un thème heavy. De plus, ce jeu apporte une nouvelle valeur ajoutée en connectant un modèle musical de peu de prestige socioculturel avec le haut statut de celui d'emprunt, qui appartient à un champ musical établi comme « savant ».

L'adaptation que Great Kat fait de la *Fantasia* consiste essentiellement en une accélération du *tempo* permettant de le rapprocher des standards du speed metal, de façon à conserver la ligne mélodique tout en transmettant l'agressivité et la force caractéristiques de la musique heavy. Elle concentre en effet en deux minutes les pages que Ida Händel joue en plus de onze. L'instrumentation met en valeur les timbres les plus emblématiques du heavy (base rythmique renforcée, distorsion de la guitare comme marqueur spécifique du genre) puis introduit brusquement le violon en créant un contraste. Ces deux ressources, clairement éloignées de la référence originale, accentuent certains

21. Ce thème est édité dans le CD *Bloody Vivaldi*. Il est possible d'en écouter un extrait sur www.greatkat.com. La web contient en outre des informations détaillées sur Great Kat et sa proposition musicale.

aspects d'une esthétique heavy appropriée. Ceci permet à l'auditeur de recevoir cette musique comme un défi technique et une provocation — provocation qui est d'ailleurs l'un des traits personnels de Great Kat. Les limites du genre sont, dans ce cas, éprouvées par une adaptation, ce qui montre que la cohérence interne du heavy ne réside pas tant dans un répertoire spécifique que dans une attitude et des modes associés à la forme et à l'interprétation.

Dans un second cas, analysons le thème de Metallica intitulé « Enter Sandman », interprété par le quatuor *Apocalyptica*²². Comme dans le cas précédent, les interprètes ont une formation classique et sont des instrumentistes très compétents. Ici, ceux-ci font, de plus, un clin d'œil aux idées reçues en écrivant dans le livret du CD le nom du fabriquant et l'année de construction des violoncelles (et la marque des cordes!). La différence avec l'exemple antérieur se trouve essentiellement dans la sélection du matériel. Le thème choisi est l'un des plus connus de Metallica, référence indiscutable du panorama metal. Dans ce cas, la version a des allures d'hommage plus que de défi, et c'est certainement une façon de concilier deux champs musicaux dans lesquels les membres du quatuor se sentent tout aussi à l'aise. L'adaptation pour violoncelles (amplifiés et auxquels on ajoute des effets de distorsion) présente des variations minimales du matériel mélodique, rythmique et harmonique original, avec une légère accélération du tempo (la durée originale est de 5'29" contre 3'49" pour la version d'*Apocalyptica*). Puissant, transgresseur et virtuose, correspondant aux canons du heavy, la version du quatuor de violoncelles explore l'élasticité du genre et le recrée, en le dénudant au point de n'en laisser que des éléments minimales. Ici, l'idée n'est pas tant de forcer les limites du modèle sonore orthodoxe que de montrer des alternatives à l'interprétation du répertoire, et élargir l'horizon d'un genre un peu ankylosé.

Le troisième exemple est la bande sonore du film *Sleeping with the Enemy*. Il s'agit d'un groupe de country jouant avec le « Highway to Hell » des AC/DC²³. « No, this is not a joke: this disc really exists », « I can die now: there is nothing more that can happen in the world of country music » sont quelques unes des critiques qui ont accompagné le disque²⁴. Le heavy et la country sont

22. Dans le CD *Apocalyptica plays Metallica by four cellos*

23. Dans le CD *A Hillbilly Tribute to AC/DC* du groupe *Hayseed Dixie*.

24. Premières phrases des critiques de Big Earl Sellar (www.greenmanreview.com) et Shelly Fabian (countrymusic.about.com/library/blhayseeddixierev.htm).

aux États-Unis deux genres antagonistes, non seulement pour leur sonorité et leurs propositions esthétiques, mais aussi pour les valeurs qu'ils représentent et leurs publics habituels. Cependant, il nous faut nuancer en soulignant que la définition d'AC/DC comme un groupe heavy peut être discutée. En effet, ce dernier groupe propose un hard rock très festif — ou boogie rock, selon certains puristes — mais c'est un groupe très populaire et très apprécié par les fans de heavy, qui se le sont approprié. Pour ma part, il me semble que la musique du groupe ne s'éloigne pas plus d'un supposé idéal type qu'un grand nombre de groupes convertis au AOR* ou de disques appartenant au NWOBHM**. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'analyser des jeux internes de propositions frontalières au heavy ou encore d'échanges entre les genres, mais d'observer plutôt un cas d'expropriation par un genre opposé. À la différence des cas antérieurs, nous ne pouvons pas interpréter l'enregistrement de Hayseed Dixie comme une expérience de bi-musicalité. Tout au plus pourrait-on parler d'un tramage complexe qui utilisent le thème « Highway to Hell » pour le récréer avec une base harmonique et un rythme propres au blue-grass. Il en résulte une parodie sonore amusante, qui désespère probablement les amateurs de heavy metal mais qui permet de nous interroger sur la compatibilité et les parallélismes formels entre les deux genres. Si dans le cas antérieur, la question du « to be or not to be » se pose au sujet de l'interprétation, nous sommes ici devant une autre interrogation. Si nous arrivons à détailler les mécanismes concrets à travers lesquels une pièce du répertoire générée au sein d'un genre musical déterminé transite vers un autre, nous pourrions ébaucher les clés permettant de détecter ce qui définit formellement l'identification du genre par l'auditeur. Et nous sommes ainsi sur le point d'établir la liste des critères sollicités par les sonologues pour développer leurs logiciens...

Le dernier cas présenté correspond à une élaboration locale du heavy metal en tant que genre transnational : le thème « Pratobello » popularisé par les ténors du groupe sarde Gruppo Rudanu, dans une version du groupe Kenze Neke. Dans ce cas, le résultat sonore est plus près des canons du hard rock que du heavy. Cependant, l'on peut observer une constante présente dans d'autres scènes locales d'aire restreinte, telles que la scène catalane mentionnée auparavant : les groupes enclins à une idéologie nationaliste donnent la priorité à cette position plutôt qu'à une radicalisation des propositions musicales d'un heavy plus extrême ; ils insistent sur des aspects clairement identifiables

* Adult Oriented Rock (*ndlr*).

** New Wave Of British Heavy Metal (*ndlr*).

avec la musique du pays plutôt que sur d'autres éléments du modèle commun et du standard international (Martínez, 1999). Le morceau est intégré dans un CD appelé *Liberos Rispettatos Uguals*, orienté principalement vers le marché sarde. Cependant, cette chanson peut se trouver facilement en Espagne dans un double disque de compilation appartenant à une série habituelle des grands rayons et boutiques spécialisés dans la musique du monde²⁵. Cet exemple constitue une forme particulière de *riproposta* qui intègre certains des éléments les plus caractéristiques du *canto a tenore* de l'île de Sardaigne (polyphonie et port des voix, modulations, timbre vocal etc.) interprétés à la manière du hard rock. De plus, celui-ci présente un texte en sarde, qui, même si cette langue est habituelle dans les polyphonies de l'île, devient un élément clairement revendicatif dans le milieu de la musique populaire. Ce cas d'étude nous montre la nécessité d'adopter dans notre analyse une perspective holiste prenant en compte le contexte du marché discographique transnational.

Les exemples antérieurs nous avaient permis d'établir des parallélismes ou des différences entre des genres musicaux distincts sans se référer à autre chose qu'à la forme musicale. Or dans ce cas, il est essentiel de considérer le rôle du contexte plus général. Le groupe de rock utilise la musique traditionnelle sarde avec laquelle il a avant tout en commun un discours de revendication nationaliste. La proposition de Kenze Neke amplifie de plus son sens au sein d'un marché international dans lequel la « world music » donne une alternative aux conventions de la musique anglo-saxonne. L'analyse des éléments formels de la chanson nous permet d'isoler les caractéristiques musicales de la polyphonie sarde et d'observer comment celles-ci se superposent aux normes du standard transnational du hard rock/heavy metal. Dans ce cas, la cohérence de la proposition du groupe se base sur l'idéologie nationaliste et la world music fonctionne comme un « genre » catalyseur qui triangule la relation et nous oblige à observer le genre dans son contexte de circulation transnationale, et donc de ne pas céder à la tentation de négliger les créations et les réappropriations locales de sa définition²⁶.

25. Il s'agit de l'*Antologia della Musica Sarda Antica e Moderna* parue dans la collection « Dejavu Retro Gold Collection » de Recordings Arts.

26. Je ne suis pas sûre que la *world music* puisse être considérée comme un genre dans le sens où nous l'étudions ici, même s'il est fréquemment utilisé dans la presse, dans la diffusion et la programmation. C'est une catégorie relativement récente et très intéressante, car sa délimitation ne peut s'expliquer qu'en termes de processus et non pas de sonorités. Le raï algérien, le zouk antillais et les mornes capverdiennes par exemple font tous partie de cette catégorie. Pourtant, les

Coda (mais pas conclusion...)

Ces quatre exemples n'ont pas d'autre prétention que d'illustrer notre réflexion sur la notion de « genre ». Ils présentent tous des points communs quant à la délimitation du genre, aux processus de transformation et aux relations avec les différentes scènes. Ils ne peuvent peut-être pas nous permettre d'esquisser une théorie générale, mais nous aident tout du moins à établir des points de rencontre entre différents champs de la musique populaire.

Les réflexions soulevées prétendent ici apporter quelques points d'éclaircissement de la problématique en abordant la question depuis la périphérie.

La notion de périphérie est entendue dans un sens strictement géographique. L'Espagne est un pays avec une énorme production musicale, au sein duquel les traditions musicales locales et la langue influencent considérablement la consommation et le cadre de diffusion de la musique. La compréhension des modes d'appropriation d'un genre musical comme le heavy metal par les auditeurs et le marché interne impliquent non seulement une analyse formelle des produits musicaux, mais aussi l'observation des comportements et des catégorisations générées par une culture distincte du contexte de production original.

Nous utilisons la notion de périphérie car nous considérons que tant l'analyse à partir du centre que celle à partir des frontières est utile à l'élaboration — peut-être impossible — d'une liste d'éléments constitutifs d'un genre déterminé. Il est certain qu'il existe aujourd'hui d'autres catégories sans doute plus efficaces pour explorer les caractéristiques du genre musical, telles que celles de « prototype » ou d'« idéal-type » ; ou bien des approches qui intègrent le genre dans une scène musicale et ont recours à des concepts tels que celui de style (organisé autour du répertoire de la musique classique) ; ou bien les réflexions de ceux qui travaillent à partir de l'élaboration de différents types d'« écoute modèle ».

similitudes entre eux se limitent à leur sonorité particulière et représentative d'un territoire ou d'une ethnie, combinée avec des sons transnationaux pour donner une touche de modernité et plaire à l'oreille de l'auditoire occidental. Par ailleurs, cette catégorie recouvre inévitablement un contenu changeant selon l'origine géographique de son utilisation.

Aucune de ces directions de recherche n'est sujette à une obsession pour la taxinomie. Elles répondent à une volonté de justesse dans l'approche des réalités sociales. C'est certainement le dialogue entre les différentes approches qui nous permettra de nous enlever cette épine que constitue aujourd'hui la notion de genre pour notre travail sur les musiques populaires.

Sílvia MARTÍNEZ GARCIA, École supérieure de musique de Catalogne

Traduit de l'espagnol par Claire GUTU et Karine BIROT,
revue par l'auteur

Bibliographie

- COHEN Sara (1999) "Scenes", Horner, B. & Swiss, T., *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford, Blackwell, p. 239-250.
- COVACH J. & BOON G. (1997), *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- FABBRI Franco (2002), *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Roma, Arcana.
- FRITH Simon (1987), "Towards an Aesthetic of Popular Music", Richard Leppert & Susan McClary (eds), *Music and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 133-149.
- GUIBERT Gérôme (2003), « "Chantez-vous en français ou en anglais?" Le choix de la langue dans le rock en France », *Copyright Volume!* « French popular music. Actes du colloque de Manchester », n° 2-2, p. 83-98.
- LÓPEZ CANO Rubén (2004), "'Favor de no tocar el género': géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", Martí, J. & Martínez, S. (eds), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 325-337.
- MARTÍ Josep (2000), *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Barcelona, Deriva.
- MARTÍNEZ GARCIA Sílvia (1997), *El heavy metal a Barcelona. Aportacions a l'estudi d'una música popular*, Tesis de doctorado, Departamento Historia del Arte, Universidad de Barcelona.
- MARTÍNEZ GARCIA Sílvia (1999), *Enganxats al heavy. Música, cultura, transgressió*, Lleida, Pagès Ed.

- MARTÍNEZ GARCIA Sílvia (2005a), "Generadores de géneros: apuntes sobre música, identidad y tecnología" : <http://www.ehu.es/CEIC/PAGINAS/Astucias/astucias.htm>
- MARTÍNEZ GARCIA Sílvia (2005b), "Monstruos y fronteras en el heavy. Un análisis desde lo híbrido", *Nassarre* XXI, p. 31-45.
- MIDDLETON Richard (1990), "Change gonna come? Popular music and musicology", *Studying popular music*, Buckingham, Open University Press, p. 103-126.
- MOORE Allan F. (1993), *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Milton Keynes, Open University Press.
- MOORE Allan F. (ed) (2003), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PACHET F. & CAZALY D. (2000), "A Taxonomy of Musical Genres", Content-Based Multimedia Information Access Conference (RIAO) Paris (Avril 2000) : www.csl.sony.fr/downloads/papers/2000/pachet-riao2000-pdf
- STEPHENSON Ken (2002), *What To Listen For In Rock. A Stylistic Analysis*, New Haven & London, Yale University Press.
- WALSER Robert (1993), *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, Wesleyan University Press.
- <http://mtg.upf.edu/pages/research> [consultation : juin 2007]
- www.greatkat.com [consultation : juin 2007]
- web.tiscali.it/kenzeneke[consultation : juin 2007]

Discographie citée (CD)

- Cap de Trons. *Investint el silenci* (1992)
- Gra Fort. *Pinten bastos* (1994)
- Sangtraït. *Sangtraït al Palau Sant Jordi*. (1992)
- The Great Kat. *Bloody Vivaldi* (s.f.)

Apocalyptica. *Apocalyptica plays Metallica by four cellos* (1996)

Hayseed Dixie. *A Hillbilly Tribute To AC/DC* (2001)

Kenze Neke. *Liberos. Rispettatos. Uguals* (1998)

Antologia della Musica Sarda Antica e Moderna (2003)

Quelques références sur le heavy metal espagnol

Muniesa Mariano (1993), *Historia del Heavy Metal. 25 años de Hard Rock*. VOSA

Satué Francisco J. (1992), *Heavy Metal*, Madrid, Ed.Cátedra.

Domínguez Salvador (2004), *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*, Madridn SGAE
www.lafactoriadelritmo.com

10 disques de référence :

DDAA. *Viva el rollo* (1975)

BARON ROJO. *Larga vida al rock and roll* (1980)

LEÑO. *Corre, corre* (1982)

OBÚS. *El que más* (1983)

TARZEN. *Tarzen* (1985)

BARRICADA. *Rojo* (1987)

MURO. *Telón de acero* (1988)

LOS SUAVES. *Maldita sea mi suerte* (1991)

SÔBER. *Morfología* (1999)

HAMLET. *El infierno* (2000)